

Katarzyna Kościewicz

*Wiejskie  
strofy*



Katarzyna Kościewicz

# Wiejskie strofy

Polska poezja urbanistyczna  
doby postyżniowej



Białystok 2015

Recenzent:  
prof. dr hab. Barbara Bobrowska

Projekt okładki:  
Dominika Czerniak

Redakcja:  
Marta Rogalska

Korekta:  
Marta Rogalska

Indeks osób:  
Wiktor Gardocki

Redakcja techniczna i skład:  
Grzegorz Gnerowicz

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2015

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

Praca naukowa finansowana ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa  
Wyższego w ramach grantu promotorskiego (nr NN103110633) oraz „Na-  
rodowego Programu Rozwoju Humanistyki” w latach 2012–2017 (projekt  
badawczy nr 11H11013880)



NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI

ISBN 978-83-7431-439-8

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, tel. 857457120  
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

Druk i oprawa: „QUICK-DRUK” s.c., Łódź

## Spis treści

Wstęp .....	9
Rozdział I	
Miasto – portret wielokrotny .....	22
Rozdział II	
Nie tylko moda. Poezja urbanistyczna z perspektywy socjokulturowej .....	46
Rozdział III	
Opozycja wieś – miasto, czyli tam i z powrotem .....	78
Rozdział IV	
Mapa poetyckich wędrówek .....	101
Rozdział V	
W społecznym tyglu .....	131
Rozdział VI	
Poeta na miejskim bruku .....	182
Rozdział VII	
Kamień i krew. Wokół pamięci historycznej .....	218
Rozdział VIII	
Estetyka i światopogląd. Zamiast zakończenia .....	251
Bibliografia .....	296
Urban verses. Polish urban poetry of the post-January period	325
Indeks osób .....	329



*Rodzicom*





## Wstęp

Trudno wyobrazić sobie literaturę XIX wieku bez miasta. Stanowi ono istotny punkt nie tylko rozważań o geografii literackiej i kulturalnej tego stulecia, ale także refleksji o głównych tematach sztuki XIX-wiecznej. Obecność tematu miejskiego w twórczości artystów omawianego stulecia, szczególnie jego drugiej połowy, wydaje się być warunkiem *sine qua non* do przyznania dzisiaj lauru wielkości lub przynajmniej oryginalności przez środowisko uniwersyteckich literaturoznawców i historyków sztuki. Trudno ten fakt podważać, skoro wśród miejskich w temacie autorów tego okresu znajdziemy gwiazdy literackie tej wielkości, jak Charles Baudelaire, Walt Whitman, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Charles Dickens, Fiodor Dostojewski, Émile Zola, czy posługując się przykładem z rodzimego ogródka – Bolesław Prus. O przyznaniu tematowi miejskiemu tak wysokiej pozycji wśród kryteriów wartościujących dorobek literacki poszczególnych autorów zadecydowało kilka kwestii. Jedną z nich, być może najważniejszą, jest powiew nowości, jaki temat ten wnosi do sztuki XIX stulecia. To głównie dla XIX wieku historia literatury rezerwuje takie stwierdzenia, jak „pierwszy miejski pisarz”, „pierwszy miejski poeta”, pokazujące dominację tematu miejskiego w twórczości konkretnych literatów. Argumentowi statystycznemu towarzyszą ustalenia dalekie od arytmetyki, skupiające się na sferze estetyki i światopoglądu, jakie stoją za miejską w temacie sztuką. Jest ona bowiem forpcztą awangardowych propozycji z zakresu estetyki, takich jak realizm, impresjonizm, ekspresjonizm czy symbolizm, oraz medium, za po-

mocą którego proklamują się nowe idee społeczne, ekonomiczne czy polityczne. Rewolucja estetyczna, która dokonała się w sztuce wyrastającej z miasta i o nim traktującej, była bowiem młodszą siostrą rewolucji przemysłowej i postępującego w XIX wieku procesu urbanizacji.

Swoje miejsce w tym wielkim kulturowym otwarciu na miasto miała również literatura drugiej połowy XIX wieku, w tym także mało znana dzisiejszemu czytelnikowi poezja polska. Problematyka urbanistyczna szczególnie interesująco objawia się w twórczości poetów należących do pokolenia Szkoły Głównej<sup>1</sup>, a więc urodzonych pod koniec lat 30. i w latach 40. XIX wieku. Wśród najważniejszych należy wymienić Aleksandra Michaux, Marię Konopnicką, Władysława Szancera, Wiktora Gomulickiego i Włodzimierza Stebelskiego. Większości z nich, wyjątek w tym względzie stanowią Gomulicki i Konopnicka, towarzyszy niemal od początku czarna legenda artystów zmarnowanych, tracących swój talent w alkoholu i rozdrabniających go w literackiej „młockarni”, jak wówczas nazywano prasę. Przyszło im za to zapłacić dramatycznie wysoką cenę. Prywatne i zawodowe losy nie pozostawały bez wpływu na kształt ich artystycznej kariery, zagubionej wśród zajęć pozwalających zarobić na chleb czy też tragicznie przerwanej przez obłąd lub samobójczą śmierć, często u szczytu twórczych możliwości. Biografie takich poetów, jak Aleksander Michaux, Władysław Szancer czy Włodzimierz Stebelski zdeterminowały również recepcję ich twórczości. Wiersze ogłaszane na łamach warszawskiej i zakordonowej prasy tylko w części doczekały się przedruków książkowych. Dodać w tym miejscu należy, że grono publiczności sięgającej po tomiki poetyckie, a szczególnie te debiutanckie, było bardzo skromne. Niewiele w tej kwestii zmienia fakt, że trójka najwybitniejszych poetów: Adam Asnyk, Maria Konopnicka i Wiktor Gomulicki mogła liczyć na przychyłność wydawców i czytelników.

---

<sup>1</sup> S. Fita, *Pokolenie Szkoły Głównej*, Warszawa 1980.

Stwierdzenie, że „teksty umierają tak samo jak ludzie”<sup>2</sup>, idealnie zatem przystaje do dziejów recepcji twórczości polskich poetów drugiej połowy wieku XIX. Dla badacza oznacza to nieuchronny zwrot ku pracy o charakterze bibliograficznym, a więc mozolnie wydobywającej na powierzchnię to, co przykrył biblioteczny kurz, nastawionej, tak jak w tym przypadku, na tropienie motywu urbanistycznego w wierszach rozproszonych po XIX-wiecznych czasopiśmie i książkach, incydentalnie przedrukowywanych współcześnie i jeszcze rzadziej czytanych.

Zasadne wydaje się w tym kontekście pytanie, po co więc wdawać się w zwadę z czasem i osądem czytelników. Czynię to co najmniej z kilku powodów. W opublikowanej w 2003 roku monografii poświęconej problematyce urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej Elżbieta Rybicka stwierdza: „jestem głęboko przekonana, iż kulturowy wizerunek miasta w XIX wieku wymaga tyleż rewizji i weryfikacji, co rzeczywistego odkrycia”<sup>3</sup>. Zainteresowanie obrazem miasta w literaturze polskiej wieku XIX jest zjawiskiem stosunkowo młodym, zyskującym na sile w ostatnich dwóch dekadach, czerpiącym z popularności *urban studies* w badaniach anglosaskich. O ile jednak na gruncie literatury polskiej dokonano podstawowego rozpoznania tego tematu w zakresie prozy okresu międzypowstaniowego<sup>4</sup> i postycywniowe-

---

<sup>2</sup> M. Cecko, M. Cyranowicz, M. Kasprzak, J. Lipszyc, J. Mueller, *Manifest neolingwistyczny*, „Ha! Art” 2003, nr 16–17. Cyt. za: *Gada!zabić? pa(n)tologia neolingwizmu*, pod red. M. Cyranowicz, P. Kozła, Warszawa 2005, s. 216.

<sup>3</sup> E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 79.

<sup>4</sup> P. Chmielowski, *Żywioł mieszczański w poezjach Mieczysława Romanowskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, seria IV, t. 7, nr 171; S. Tomaszewski, *Odrażający złoczyńcy i poczciwi rzemieślnicy. O sposobach prezentacji postaci miejskich plebejuszy w polskich powieściach tajemnic okresu międzypowstaniowego*, „Prace Polonistyczne” 1983, S. XXXIX; S. Tomaszewski, *Literackie wizerunki warszawskich rzemieślników w „Domku przy ulicy Gołębiej” Włodzimierza Wolskiego*, „Prace Polonistyczne” 1984, S. XL; J. Bachórz, *Oswajanie miasta*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, z. 6; S. Burkot, *Miasto w powieści przedpozytywistycznej*, w: *Mieszczaństwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2000.

go<sup>5</sup>, o tyle problematyka miejska w poezji, z wyjątkiem prac dotyczących Cypriana Kamila Norwida<sup>6</sup> i Wiktora Gomulickiego<sup>7</sup>,

---

<sup>5</sup> T. Sivert, *Problematyka społeczna w dramacie mieszczańskim pozytywizmu warszawskiego*, w: *Teatr Warszawski drugiej połowy XIX wieku*, pod red. T. Siverta, Wrocław 1957; J. Detko, *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980; *Warszawa pozytywistów*, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni i E. Ihnatowicz, Warszawa 1992; *Miasto – Kultura – Literatura. Wiek XIX*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993; *Mieszczaństwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowy...*, dz. cyt. Najwięcej uwagi poświęcono omówieniu obrazu miasta w *Lalce* Bolesława Prusa: L. B. Grzeniewski, *Warszawa w „Lalce” Prusa*, Warszawa 1965; T. Budrewicz, „Skala ludzkiego wyboru”? *Myślenie o mieście w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Ojczyzna – Polaszczyna” 1993, nr 1; E. Paczoska, *Warszawskie Elizjum*, w: tejsze, *Lalka, czyli rozpad świata*, Białystok 1995; J. Sztachelska, *Bolesław Prus – w mieście, czyli w centrum świata*, w: *Jubileuszowe „Żniwo u Prusa”*. *Materiały z międzynarodowej sesji prusowskiej w 1997 r.*, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1998; T. Sobieraj, *Wizje wielkiego miasta*, w: tegoż, *Fabula i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004; A. Międzyrzecki, *Warszawa Prusa i Gierzyńskiego. Szkice z dawnej Warszawy*, Warszawa 2007.

<sup>6</sup> M. Żurowski, „*Larwa*” na tle porównawczym, „*Przegląd Humanistyczny*” 1963: nr 6, 1964: nr 1; Z. Stefanowska, *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, pod red. M. Bokszczanin, S. Frybesa, E. Jankowskiego, Warszawa 1968; B. Biliński, *Norwid w Rzymie*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały z konferencji naukowej 23–25 września 1971*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1973; M. Adamiec, *Warszawa Norwida*, w: *Miasto – Kultura – Literatura...*, dz. cyt.; M. Śliwiński, *Katabaza w „Nerwach”*, w: tegoż, *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998.

<sup>7</sup> T. Pini, *Obrazki miejskie W. Gomulickiego*, w: tegoż, *Nasza współczesna poezja*, Lwów 1902; J. W. Gomulicki, *Warszawa Wiktora Gomulickiego*, „*Ziemia*” 1939, nr 5/6; S. Lichański, *Poezja rzeczy i faktów (W 50. rocznicę śmierci Wiktora Gomulickiego)*, „*Poezja*” 1969, nr 3; J. W. Gomulicki, *Poeta warszawski i cenzura. O poezji politycznej Wiktora Gomulickiego. Uwagi i materiały 1879–1918*, „*Rocznik Warszawski*” 1996, t. 23; B. Bobrowska, *Wiktor Gomulicki – poeta utraconej arkadii, czyli o postyczniowych „nawróceniach na idyllę”*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 1999; A. Tyszka, *Wiktor Gomulicki i „poeci przekleci”*, w: *Wiktor Gomulicki...*, dz. cyt.; J. Zajkowska, *Pejzaż miasta w „strofach ulicznych” Wiktora Gomulickiego*, w: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopogląd – postawy – tradycje*, pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity, J. A. Malika, Lublin 2004; K. Kościewicz, *Uliczne strofy Gomulickiego*, w: *Czytanie modernizmu. Studia*, pod red. M. Olszewskiej, G. Bąbiaka, Warszawa 2004; J. Zajkowska, *Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Warszawa 2010. M. Cyzman, *O budowaniu i funkcjonalizowaniu przestrzeni w „Poematach starowarszawskich” Wiktora Gomulickiego*, w: *Wiktor Gomulicki znany i nieznan*, pod red.

ciągle pozostaje otwartym polem działań badawczych<sup>8</sup>. Przyczyny tego stanu są dwojakie: zagadnienia urbanistyczne pozostawały do niedawna poza głównym nurtem zainteresowań historyków literatury wieku XIX, a liryka tego okresu, szczególnie twórców pomniejszych, nigdy nie stanowiła ich centrum. Obrazowo ujął to Tadeusz Budrewicz, pisząc, że „w stosunku do rozwoju prozy, którego etapy opisywano wielokrotnie, poezja jest ubogą krewną siedzącą kątem «przy rodzinie» nowelistyczno-powieściowej”<sup>9</sup>. Okazuje się więc, że przystępując do rekonstrukcji wizerunku miasta w liryce drugiej połowy XIX wieku, musimy liczyć się z podwójnym otwarciem: na sam temat i na poezję, która go podejmuje.

Przesłanki dla przeprowadzenia badań nad problematyką miejską w liryce pozytywizmu<sup>10</sup> wykraczają poza chęć uzupełnienia stanu badań w tym zakresie. W krytycznym i historycznoliterackim wielogłosie poświęconym poezji tego okresu dominują opinie o jej przejściowym, a co za tym idzie, eklektycznym charakterze. Utrudnia to budowanie wokół niej syntetyzującej refleksji. Motyw miasta i cywilizacji wielkomięjskiej jest, jak sądzę, jedną z tych kategorii, które spajają twórczość poetów o różnych talentach, światopoglądach i metrykach, pozwalając przy tym spojrzeć na nią globalnie.

Zachętą do podjęcia tego tematu są również zmiany zachodzące w życiu literackim drugiej połowy XIX wieku. Ewolucji ulega

---

B. Burdziej, A. Stoffa, Toruń 2012; A. Stoff, *Literacki obraz miasta jako fakt świadomości kulturowej i historycznej. „Pieśń o Gdańsku” Wiktora Gomulickiego*, w: Wiktor Gomulicki znany..., dz. cyt.; B. Burdziej, *Naród w masce. Szekspir, Wenecja i Żydzi w „Szajloku” (1888) Wiktora Gomulickiego*, w: Wiktor Gomulicki znany..., dz. cyt.

<sup>8</sup> Stanu tego nie zmieniają pojedyncze szkice. Zob. B. Burdziej, *Poezja i architektura. „Łuk Tytusa” Teofila Lenartowicza na tle europejskiej poezji Rzymu*, w: *Z pogranicza literatury i sztuki*, pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, Toruń 1996; A. Tyszką, dz. cyt.; K. Kościwicz, *Cykl urbanistyczny w poezji pozytywistycznej*, w: *Polski cykl liryczny*, pod red. K. Jakowskiej, D. Kuleszy, Białystok 2008.

<sup>9</sup> T. Budrewicz, *Rok 1885 w poezji naszej*, w: *Wokół drugiego pokolenia pozytywistów polskich*, pod red. A. Mazur, Opole 2004, s. 117.

<sup>10</sup> Terminu tego używam w szerokim znaczeniu jako prądu.

geografia literacka, status pisarza i sztuki. Rezultat tych przeobrażeń w ogromnym skrócie sprowadza się do tego, że artysta zostaje na miasto skazany. Wiąże go z nim skomplikowana siatka relacji finansowych, zawodowych i towarzyskich. Ostatecznie sztuka tego okresu z nielicznymi wyjątkami w mieście powstaje. Zależności tej nie należy, zdaniem badaczy anglosaskich, lekceważyć, gdyż była ona jednym z podstawowych czynników wpływających na popularność tematu miasta w sztuce modernistycznej<sup>11</sup>.

Podobnie rozwój środków komunikacji nie sprowadza się w wieku XIX tylko do przemieszczania ludzi i rzeczy. Oznacza także wzmożoną wymianę idei, w tym artystycznych. Do rąk polskich czytelników trafiają stosunkowo szybko, zazwyczaj za pośrednictwem gazet, wiersze autorów obcych. Odnajdziemy wśród nich tłumaczenia takich francuskich poetów „miejskich”, jak: Pierre-Jean de Béranger, Victor Hugo, Charles Baudelaire, François Coppée, Edouard Pailleron czy Nikołaj Niekrasow<sup>12</sup>. Najczęściej tej translatorskiej pracy podejmują się poeci postyczniowi. Hipoteza, że to przenikanie myśli i kultur odciska swoje piętno na ich oryginalnej twórczości, również wymaga zbadania.

Świadomość istnienia złożonej siatki powiązań między miastem a poetami w drugiej połowie XIX wieku rodzi kolejne pytania. Interesujące wydaje się, w jakim stopniu zjawiska socjokulturowe wpływają na obecność problematyki miejskiej w liryce. Na ile uprawianie dziennikarstwa przez poetów przekłada się na wzmocnienie motywów urbanistycznych w ich twórczości? Czy na rodzimym gruncie następuje – wzorem innych literatur europejskich –

---

<sup>11</sup> B. Pike, *The city as image*, w: tegoż, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press 1981, s. 10–11; R. Dennis, *Writing and picturing the city*, w: tegoż, *Cities in Modernity. Representations and Productions of Metropolitan Space, 1840–1930*, Cambridge University Press 2008, s. 83–86.

<sup>12</sup> A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX wieku i początku XX wieku*, Opole 1993, s. 51–55; J. W. Gomulicki, *Wstęp*, w: W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny. Poezje warszawskie 1872–1918*, Warszawa 1980, s. 157.

rozwój poezji urbanistycznej na niespotykaną dotąd skalę? Ze starciem jakich ideologii mamy wówczas do czynienia? Jakie tendencje estetyczne dochodzą przy tej okazji do głosu?

Dotychczas w literaturze przedmiotu kwestie te rozwijano zdawkowo. Spotykamy się w niej m.in. z opinią o negatywnym wpływie dziennikarstwa na twórczość literacką i życiowe perypetie poetów, bez wskazania jednak pozytywnych, artystycznych konsekwencji wynikających z uprawiania zawodu redaktora<sup>13</sup>. Z wyjątkiem poezji Gomulickiego ogólnikowy charakter mają ustalenia dotyczące obecności wątków urbanistycznych w twórczości poszczególnych poetów. Mimo swej częściowości, rozpoznania te wskazywały odpowiedni kierunek źródłowych poszukiwań. Szczególnie nieocenione w tym względzie okazały się antologie poezji XIX-wiecznej i dołączone do nich komentarze: *Księga wierszy polskich XIX wieku* Juliana Tuwima<sup>14</sup>, *Zbiór poetów polskich XIX wieku* Pawła Hertza<sup>15</sup> oraz *Samobójcy i marzyciele* Jana Tomkowskiego<sup>16</sup>. Podkreślenia wymaga w tym miejscu, skądinąd zrozumiałe, wyuczulenie Tuwima na wątki urbanistyczne w dorobku poetów drugiej połowy XIX wieku. Obszar kwerend źródłowych pozwoliły doprecyzować także varsaviana, przede wszystkim rozbudowana antologia wierszy opracowana przez Juliusza W. Gomulickiego pt. *Cztery wieki poezji o Warszawie*<sup>17</sup> oraz erudycyjny i bardzo ciekawy zbiór szkiców Artura Międzyrzeckiego zatytułowany *Warszawa Prusa i Gierymskiego*<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> A. Mazur, J. Tomkowski, *Zabijanie poetów*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4, s. 325.

<sup>14</sup> *Księga wierszy polskich XIX wieku*, zebrał J. Tuwim, oprac. i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, t. 1–3, Warszawa 1956.

<sup>15</sup> *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ułożył i oprac. P. Hertz, Warszawa 1962, ks. 1–7.

<sup>16</sup> Patrz: przypis 10.

<sup>17</sup> J. W. Gomulicki, *Cztery wieki poezji o Warszawie. Antologia*, Warszawa 1964.

<sup>18</sup> A. Międzyrzecki, dz. cyt.; w wydaniu tym znajduje się także obszerny zbiór prac ikonograficznych z XIX wieku poświęconych Warszawie.

Już sama lektura antologii i prac poświęconych poezji wystarczy, by dokonać wstępnej konstatacji badawczej, że wątki urbanistyczne odnajdziemy w dość pokaźnym korpusie wierszy poetów postyczniowych. Miasto, jak zauważa Jan Tomkowski we wstępie do *Samobójców*, staje się wielkim tematem w twórczości co najmniej trzech z nich: Władysława Ordon, Wiktora Gomulickiego i Włodzimierza Stebelskiego<sup>19</sup>. Ustalenia Tomkowskiego są zgodne z tymi, których dokonano na przełomie wieku XIX i XX. Młodo-polscy krytycy poezji pozytywistycznej wskazywali na miejskość jako jej dystynktywną cechę. Czynili to głównie w odniesieniu do jednego poety – Wiktora Gomulickiego, mianując go „pierwszym urbanistą na większą skalę” w liryce polskiej<sup>20</sup>. O znaczącej obecności motywu urbanistycznego w twórczości pozostałych poetów okresu pozytywizmu przekonują nas uwagi czynione na marginesach prac poświęconych innym zagadnieniom niż poetycki urbanizm. Natrafiamy na nie, by wymienić najważniejsze, w publikacjach Tadeusza Budrewicza<sup>21</sup>, Bogdana Burdzieja<sup>22</sup>, Anety Mazur<sup>23</sup> czy Joanny Zajkowskiej<sup>24</sup>.

Poszczególne dekady drugiej połowy XIX wieku i generacje poetów tworzących w ich ramach nie zostały w pracy omówione równomiernie. Najwięcej miejsca poświęciłam autorom należącym

---

<sup>19</sup> J. Tomkowski, *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 18.

<sup>20</sup> P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy*, Petersburg 1895, s. 212–213; A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, t. 2, Warszawa 1935, s. 319; A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, część 1: *Kult zbiorowości 1860–1890*, Warszawa 1911, s. 301–302; B. Chlebowski, *Literatura polska 1795–1905 jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*, z rękopisu wydał i przedmową poprzedził M. Kridl, Lwów – Warszawa – Kraków 1923, s. 424–425; T. Pini, dz. cyt., s. 59–82. Miejskość sygnalizowaną w recenzjach czasopiśmienniczych wierszy Gomulickiego omawia J. Zajkowska, *Twórczość poetycka...*, dz. cyt., s. 85–87.

<sup>21</sup> T. Budrewicz, *Rok 1885...*, dz. cyt.

<sup>22</sup> B. Burdziej, *Super Flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX–XX w.*, Toruń 1999.

<sup>23</sup> A. Mazur, dz. cyt.

<sup>24</sup> J. Zajkowska, *Twórczość poetycka...*, dz. cyt.



do pokolenia Szkoły Głównej, a więc urodzonym pod koniec lat 30. i w kolejnym dziesięcioleciu. To na tę generację przypada, według ustaleń Anety Mazur i Jana Tomkowskiego, zarówno stosunkowo duża liczba debiutów w porównaniu do pokoleń sąsiednich, jak i ich wysoki poziom artystyczny<sup>25</sup>. Wśród poetów-nowicjuszy znaleźli się m.in.: Aleksander Michaux (1839), Maria Konopnicka (1842), Władysław Ordon (1847), Włodzimierz Stebelski (1848) i Wiktor Gomulicki (1848). Ich największa aktywność twórcza przypadła na lata 1865–1890.

Twórczość liryczna lat 90. i przełomu wieków, z nielicznymi wyjątkami, pozostaje poza polem moich zainteresowań. Spośród generacji Szkoły Głównej aktywni literacko pozostają wówczas Maria Konopnicka i Wiktor Gomulicki. Nieobecność pozostałych znajduje tragiczne wyjaśnienie: w 1891 roku samobójstwo popełnia Włodzimierz Stebelski, w 1895 roku umiera Miron pogrążony od dwudziestu lat w obłądnie, milczy także Władysław Ordon zamknięty od połowy lat 70. w domu dla umysłowo chorych w Kulparkowie. Stygmatem tego pokolenia, może nawet w większym stopniu niż romantyków, okazała się przedwczesna śmierć<sup>26</sup>.

Wiersze drukowane w latach 50. i na początku lat 60. XIX wieku zostały w pracy uwzględnione kontekstowo. Ich przywołanie okazuje się bardzo często niezbędne do omówienia historii poszczególnych motywów urbanistycznych, wskazania podjętych wcześniej wątków i tropów. Poetycki dorobek tych dwóch dekad jest bardzo złożony w sensie pokoleniowym, estetycznym i ideowym. Składa się na niego przede wszystkim dojrzała twórczość Cypriana Kamila Norwida, Władysława Syrokomli i Teofila Lenartowicza. Do romantyków urodzonych w latach 20., tworzących swe najlepsze pod względem artystycznym i ideowym wiersze, dołączają debiutanci. Szczególnie donośny i interesujący głos pochodzi od grupy literatów zwanych przedburzowcami z Mie-

---

<sup>25</sup> A. Mazur, J. Tomkowski, dz. cyt., s. 320.

<sup>26</sup> Tamże, s. 324.

czysławem Romanowskim na czele. Dodatkowo, poezję zaczyna uprawiać spora grupa poetów niezrzeszonych w żadnej formacji bądź grupie literackiej, jak Felicjan Faleński czy Leonard Sowiński, ale także dzisiaj zupełnie zapomnianych, jak Jan Kanty Turski bądź Aleksander Sławenko-Sławiński.

Ostateczny kształt pracy został w dużym stopniu narzucony przez charakter źródeł. Są one zróżnicowane pod względem artystycznym, ideowym i chronologicznym oraz w różnym stopniu dostępne i opracowane. Część z wierszy do dzisiaj pozostaje rozproszona po periodykach<sup>27</sup> i książkach XIX-wiecznych, a status wielu autorów zamyka się w formule „zapomniany”. Dokonywanie podstawowych ustaleń na podstawie materiału mało znanego w sposób oczywisty wpływa na zwiększenie prezentacyjnego charakteru pracy. Tak też się stało i w tym przypadku. Od czasu do czasu pojawiły się dłuższe cytaty, wyraźnie został zarysowany ciąg historycznoliteracki w postaci dat i miejsc pierwodruków. Moją intencją było jednak, przy wszystkich wcześniej poczynionych zastrzeżeniach, zachowanie równowagi pomiędzy ujęciem opisowym a problemowym.

Analizując poezję urbanistyczną doby postycziowej, starałam się zrekonstruować coś więcej niż tylko estetykę i pole semantyczne wyznaczone przez konkretne utwory. Ograniczenie się do tak zawężonej perspektywy badawczej wydawało mi się rozwiązaniem niezadowolającym z różnych powodów. Po pierwsze, sam materiał jest pod względem artystycznym nierówny, wiersze wybitne spotykają się z grafomańskimi, rymowana publicystyka występuje obok zmetaforyzowanych obrazów. Uczciwie należałoby zaznaczyć, chociaż oceny zawsze bywają relatywne, że teksty interesujące

---

<sup>27</sup> Kwerendy w czasopismach XIX-wiecznych zostały zawężone do poszczególnych roczników i tytułów prasowych, z którymi współpracowali Aleksander Michaux („Przegląd Tygodniowy” 1866–1870; „Kurier Warszawski” 1868–1875), Władysław Szancer („Kurier Codzienny” 1867–1868; „Przegląd Tygodniowy” 1866–1873), Włodzimierz Stebelski („Szczutek” 1877–1891; „Kurier Codzienny” 1887–1891), Wiktor Gomulicki („Kurier Warszawski” 1872–1874, 1887–1888; „Kurier Codzienny” 1875–1879).

pod względem estetycznym nie stanowią wśród nich większości. Nie chciałam jednak przystępować do badania tego materiału poetyckiego z intencją jego deprecjacji. Byłoby to zadanie jałowe, prowadzące do powtórzenia wniosków o niepoetyckich czasach i poetach małych lotów. Zależało mi na znalezieniu takich narzędzi, które pokażą poezję urbanistyczną drugiej połowy wieku XIX z najlepszej strony.

Jedną z nich jest lektura wierszy o problematyce cywilizacyjnej, w tym i miejskiej, przez pryzmat biografii poetów nazywanych „dekadentami południa wieku”<sup>28</sup>, „przeklętymi”<sup>29</sup> czy „samobójcami i marzycielami”<sup>30</sup>. Wyrastające z niej opracowania pokazują, że wśród poetów tej doby znajduje się materiał na przynajmniej kilka biograficznych legend. Listę tę można by z pewnością wydłużyć, biorąc pod uwagę sygnalizowaną przez Juliusza W. Gomulickiego liczbę tragicznych życiorysów, jaką odnajdziemy wśród poetów zaprezentowanych w Tuwimowskiej *Księdze wierszy*<sup>31</sup>. Staralam się ten trop wykorzystać. Zależało mi na odtworzeniu złożonego kontekstu życia artystycznego i prywatnego, w ramach którego powstawały omawiane przeze mnie wiersze. Staralam się przypominać sądy krytyczne wyrażane przez współczesnych, wskazywać zawodowe i artystyczne zależności, odtwarzać atmosferę dyskusji.

Obok biografistyki i historii życia literackiego za perspektywę rzucającą nowe światło na polską poezję drugiej połowy XIX wieku uznałam komparatystykę. Jej przydatność w odniesieniu do twórczości poetów postyczniowych udowodniła Aneta Mazur, przyznając im palmę pierwszeństwa w zakresie tłumaczeń liryków francuskich parnasistów<sup>32</sup>. Wiersze autorów obcych przywołuję kontekstowo, w celu zarysowania wspólnych dla kilku generacji poetów

---

<sup>28</sup> M. Płachecki, *Nerwy. Aporie wyboru*, w: *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Warszawa 2009, s. 267–309.

<sup>29</sup> A. Tyszka, dz. cyt.

<sup>30</sup> J. Tomkowski, dz. cyt.

<sup>31</sup> J. W. Gomulicki, *Wstęp*, w: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 1, s. L. III.

<sup>32</sup> A. Mazur, dz. cyt.

europęjskich poszukiwań tematycznych i estetycznych. To zrównanie przynajmniej na poziomie dyskursu, nie ocen, na przykład poezji Charles'a Baudelaire'a i Wiktora Gomułickiego, nie umniejsza wielkości pierwszego ani nie dezawuuje osiągnięć drugiego. Pozwala natomiast, jak sądzę, uniknąć mielizn przyczynkarstwa.

Lista metodologicznych dęługów na tym się nie kończy. Kolejny zaciągnęłam u anglosaskich autorów zajmujących się literaturą urbanistyczną XIX wieku<sup>33</sup>. Analizując ich prace, łatwo zauważyć hołdowanie przekonaniu, iż „refleksja nad miastem jest w gruncie rzeczy refleksją nad kulturą”<sup>34</sup>. Udowadniają oni w swojej praktyce badawczej, że motyw miasta w literaturze jako przedmiot analizy sprzyja odrzucaniu podziałów dyscyplinarnych i czerpaniu inspiracji nie tylko z metodologii wypracowanej na gruncie literaturoznawczym, ale także historycznym, socjologicznym, filozoficznym czy antropologicznym. Osadzają tym samym swoje badania w szerokim nurcie refleksji kulturowej.

Taka perspektywa wydaje się niezbędna do uchwycenia interesujących aspektów doświadczenia miasta przez poetów doby postyczniowej. Pozwala bowiem odtworzyć te problemy, które były języckiem u wagi zarówno na stołecznych salonach, jak i wielkomiejskiej ulicy. Ma ogromny potencjał, by zaowocować refleksją nad przemianami kulturowymi i społecznymi, stać się portretem kultury polskiej w momencie wkraczania jej w fazę nowoczesności, pokazać ten proces *in statu nascendi*. Wiek XIX to przecież także na ziemiach polskich czas ogromnych przemian cywilizacyjnych, rewolucji społecznych, kulturowych i cywilizacyjnych. Czynią one z miasta przestrzeń sporu, tak w aspekcie duchowym, jak i fizycznym. Lustrem tego konfliktu staje się również poezja.

---

<sup>33</sup> B. Pike, dz. cyt.; P. Brooks, *Unreal City: Paris and London in Balzac, Zola, and Gissing*, w: tegoż, *Realist Vision*, New Haven – London 2005.

<sup>34</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M. P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków 2006, s. 472.

Praca nie ma charakteru monografii. Ze względu na konieczność dokonywania selekcji problemów i tekstów moje uwagi o mieście utrwalone w poetyckim dorobku literatów postyczniowych przypominają przechadzkę po głównych pasażach.

\* \* \*

Książka stanowi zmienioną wersję rozprawy doktorskiej obronionej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku w 2009 roku. W trakcie pracy nad nią mogłam liczyć na życzliwość wielu osób, za którą jestem ogromnie wdzięczna. Pragnę podziękować promotor pracy prof. Jolancie Sztachelskiej za rozbudzenie we mnie fascynacji literaturą i kulturą wieku XIX i za korekty czynionych przeze mnie w tym względzie rozpoznań; prof. Ewie Paczoskiej i prof. Hannie Zaremskiej za wsparcie podczas moich warszawskich naukowych podróży; pierwszym czytelnikom i recenzentom książki prof. prof. Barbarze Bobrowskiej, Jadwidze Zacharskiej i Tadeuszowi Budrewiczowi za wnikliwą lekturę i cenne uwagi; oraz moim Bliskim i Przyjaciołom, za obecność i pomoc.

## Rozdział I

### Miasto: portret wielokrotny

Jednym z kluczy do zrozumienia rosnącej popularności wątków miejskich w literaturze XIX stulecia jest doświadczenie. W odniesieniu do miasta zyskuje ono na intensywności na skutek postępującej na niespotykaną dotąd skalę industrializacji i urbanizacji Europy Zachodniej. Nowoczesne metropolie, będące wytworem tych procesów, musiały zostać w codziennym doświadczeniu rozpoznane i oswojone zarówno intelektualnie, jak i emocjonalnie, przekształcone za pomocą refleksji z przestrzeni metropolii w poszczególne miejsca<sup>1</sup>. Układający się ciekawie pod względem chronologicznym, semantycznym i estetycznym zapis tego zjawiska odnajdziemy w poświęconych miastu literackich narracjach.

W literaturze wieku XIX wskazywane są dwa przełomowe momenty, w ramach których temat miejski pojawia się jako znaczący. Pierwszy związany jest z otwarciem na miasto w prozie, zwłaszcza w powieści. Przypada on na lata 30. XIX wieku, czyli schyłek pierwszej rewolucji przemysłowej, którą wieńczy wynalazek George'a Stephensona – parowóz. Nie bez powodu jest on uznawany za ikonę XIX wieku, symbolizuje bowiem czas przemian.

Kolej przeformowała przestrzeń (świat pod jej wpływem „skurczył się”), czas (który nabrał ekonomicznej wartości i stał się fizycznie odczuwalny), relacje społeczne (przyspieszając formowanie się „ciała zbiorowego”), a także człowieka („modernizując” zmysły i świadomość)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Patrz: M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, Poznań 2009, s. 56.

<sup>2</sup> W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 8.

Z miejskich trzewi w pierwszej połowie XIX wieku wyłaniają się nowe grupy społeczne: rodzi się inteligencja i proletariat, burżuazja ugruntowuje swoją wysoką pozycję. Do niedawna jeszcze dominujący rolniczy krajobraz w zawrotnym tempie przestacza się w przemysłowy. Miasta stołeczne rozwijają się w zawrotnym tempie. Gwałtowny wzrost gospodarczy wyzwała społeczne zmiany. Rodzi się kultura czasu wolnego. Następuje dynamiczny rozwój mediów, dając początek epoce informacji. Okres ten to również czas niepokoju. We Francji wybucha rewolucja lipcowa, będąca, zdaniem historyków, zapowiedzią narastających w całej XIX-wiecznej Europie tendencji liberalnych i republikańskich. Na ulicach Paryża ujawniają się także główne strony konfliktu: paryski lud i mieszczaństwo kontra arystokratyczna elita. W pierwszej połowie wieku miasto staje się więc przestrzenią sporu na wielu płaszczyznach: ekonomicznej, społecznej, politycznej i wreszcie kulturalnej. Bez wątpienia jest tygłem idei w stopniu dotąd niespotykanym. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w piśmiennictwie.

Temat miejski anektują autorzy licznych fizioologii drukowanych na łamach prasy i najbardziej znaczący powieściopisarze z Honoré de Balzac czy Charlesem Dickensem na czele. Na lata 30. XIX wieku przypada druk kilku powieści Balzaca ujętych w cykl *Komedia ludzka* (*Kobieta trzydziestoletnia* – 1833; *Ojciec Goriot* – 1834) oraz początek kariery literackiej Dickensa, którą sygnują takie powieści, jak *Oliver Twist* (1837–1838) czy *Nicholas Nickleby* (1838–1839). Coraz mocniej z miastem związuje się również poezja. Pierre Citron, badając frekwencyjność występowania motywu śmierci Paryża w poezji romantycznej, stwierdza, że największą popularność osiąga on między 1830 a 1833 rokiem. To wtedy powstały rozwijające ten motyw 34 wiersze spośród ponad 90 napisanych od rewolucji lipcowej do Wiosny Ludów<sup>3</sup>. Na poezję o Pa-

---

<sup>3</sup> W. Weintraub, *Dwa Paryże*, „Prace Polonistyczne” 1964, S. XX, Łódź 1965, s. 283.

ryżu nie składają się jedynie inspirowane wydarzeniami rewolucji lipcowej profetyczne wizje zagłady miasta. W pierwszej połowie XIX wieku uroki paryskiego życia opiewa Pierre-Jean de Béranger za pomocą wierszy – piosenek, już wkrótce śpiewanych przez całą Europę.

W tym samym czasie w Rosji obraz miasta tworzony był również przez wielu, także tych wybitnych ludzi pióra. Podobnie jak w całej Europie największą reprezentację miał on w powieści. Co ciekawe, twórcy znani dzisiaj przede wszystkim jako poeci, sięgali chętnie po prozę, by oddać własne miejskie doświadczenia. Najczęściej dotyczyły one Petersburga, który w pierwszej połowie XIX wieku zazwyczaj pokazywano jako przestrzenny symbol rosyjskiego imperializmu. Za pierwszego mistrza rosyjskiej literatury urbanistycznej – przynajmniej w odniesieniu do Petersburga – Władimir Toporow uznaje Aleksandra Puszkina, wskazując na jego liczne teksty prozatorskie (m.in. powieść *Dama pikowa*, 1833) oraz wiersze i poematy powstające w latach 30. Z tego okresu pochodzi też *Jeździec miedziany*. Zdaniem badacza

połączenie w poemacie Puszkina syntetyczności, przejawiającej się zwłaszcza w „fakturze” jego tekstu, zawierającego liczne jawne, a jeszcze częściej ukryte cytaty, reminiscencje, nawiązania do innych – rosyjskich i nierosyjskich – tekstów, z głębią historyzoficznej myśli i w istocie z pierwszą próbą wprowadzenia do literatury rosyjskiej tematu „prostego” („małego”) człowieka i historii, życia prywatnego i wysokiej polityki państwowej uczyniło z *Jeźdźca Miedzianego* swoistą ogniskową, w której zbiegły się liczne promienie i z której jeszcze więcej promieni oświeciło późniejszą literaturę rosyjską. Poemat Puszkina stał się pewnym punktem krytycznym, wokół którego zaczęła się, trwająca już ponad półtora wieku, krystalizacja szczególnego „subtekstu” tekstu Petersburgskiego i szczególnego mitologemu w korpusie mitów petersburskich<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> W. Toporow, *Petersburg i tekst Petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*, w: tegoż, *Miasto i mit*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 73.



Wyczulenie Puszkina na problematykę miejską podkreślał również mieszkający w Petersburgu XIX-wieczny prawnik i krytyk Włodzimierz Spasowicz. Omawiając *Jeźdźca miedzianego*, którego bohaterem staje się w dużym stopniu gród Piotrowy, zwraca on uwagę na deklarację poety umieszczoną w wierszu *Mój rodowód*<sup>5</sup>, w którym „próbował ostentacyjnie wyrzekać się swoich starych tytułów szlacheckich, byle nie stawać na jednej desce ze świeżo nobilitowanymi, wolał zaliczyć się do *tiers état*, przezywać się, przekomarżając, mieszczaninem”<sup>6</sup>.

Wkład Puszkina w rozwijanie w literaturze rosyjskiej miejskiego tematu nie ogranicza się wyłącznie do jego własnej twórczości. Wokół założonego przez poetę czasopisma „Sowriemiennik” skupiać się będą w następnych latach, już po jego śmierci, inni pisarze zainteresowani miastem. Należeli do nich Nikoła Gogol, Fiodor Dostojewski czy Nikoła Niekrasow<sup>7</sup>.

Atrakcyjność tematu miejskiego w literaturze i sztuce stale rośnie, ale szczególny moment w historii jego rozwoju, związany z poetyckimi realizacjami, wyznacza początek drugiej rewolucji. W świecie pozaartystycznym inicjują ją liczne Wystawy Światowe, londyńska z 1851 roku, nowojorska z 1853, paryska z 1855. Ujawniają one narcystyczną naturę miasta, które chce się przegłądać w swojej idealnej miniaturze. Kryształowy Pałac, zbudowany podczas pierwszej z nich, naśladował raj. Jego plan wzorowany był na katedrze, odtworzono w układzie przestrzennym transept i nawy. Zbudowany ze szkła stanowił przy tym:

---

<sup>5</sup> Fragment ten w tłumaczeniu Juliana Tuwima brzmi następująco: „Jam nie oficer, nie asesor,/ Nie szlachcic, nie herbowy pan,/ Nie akademik, nie profesor,/ Rosyjski mieszcuch – to mój stan”. A. Puszkina, *Mój rodowód*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Wiersze*, pod red. A. Ważyka, Warszawa 1953, s. 322.

<sup>6</sup> W. Spasowicz, *Mickiewicz i Puszkina przed pomnikiem Piotra Wielkiego*, w: tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, Warszawa 1981, s. 308. Spasowicz wygłosił ten tekst w Krakowie w 1886 roku.

<sup>7</sup> Więcej na ten temat: W. Toporow, dz. cyt., s. 75–76.

triumf lekkości i światła. Jego kolor, błękit nieba odbity w szkle i błękit belek, dawał efekt oślepiającej jasności i połyskliwego splendoru. [...] Od chwili powstania tkwił w wyobraźni miejskiego podmiotu jako najśmielszy i najbardziej fantasmagoryczny epizod XIX wieku. Ten „pierwotny mit” opierał się oczywiście na podkreślaniu sukcesów mieszczaństwa i rewolucji przemysłowej. Wystawy światowe, łączące „rachunek z poezją i technikę ze sztuką”, zwracały bowiem uwagę na szybko zmieniające się style życia, na technologiczne osiągnięcia ludzi i nowe formy rozrywki. [...] Kryształowy Pałac nazywano Arkadią Przemysłu, ogrodem maszyn<sup>8</sup>.

Nie tylko Wystawy Światowe, ale i pojedyncze osiągnięcia naukowe, techniczne, inżynierskie (Kanał Sueski) dzięki błyskawicznemu przepływowi informacji przykuwają uwagę czytającej prasę publiczności. Symbolem nieuchronnie zmieniającego się świata, śmierci starego porządku i narodzin nowego staje się Paryż w nowej architektonicznej szacie zaprojektowanej przez Napoleona i barona Georgesa Haussmanna. W kontekście kolejnej Wystawy Światowej z 1867 roku korespondent „Kuriera Warszawskiego” pisał o nim „nowy Babilon, nowy cud świata”<sup>9</sup>. Nikt nie miał wątpliwości, że puls nowoczesnego życia, w tym także artystycznego, najdonioślej bije w wielkich miastach, milionowych metropoliach, takich jak Londyn, Paryż czy Nowy Jork.

Pierwszy dobitny sygnał przełomu pojawia się za oceanem. O XIX-wiecznej poezji urbanistycznej na gruncie amerykańskim mówi się wprawdzie głównie w odniesieniu do twórczości jednego poety, ale za to wybitnego – Walta Whitmana. Opublikowany w 1855 roku tom *Źdźbła trawy*, który był następnie przez ponad trzy dekady wydawany przez poetę w różnych układach tekstowych, jest zjawiskiem literackim podobnym do o kilka lat późniejszych *Kwiatów zła* Baudelaire’a, choćby ze względu na hi-

---

<sup>8</sup> M. Nieszczerzewska, dz. cyt., s. 127–128.

<sup>9</sup> S. M. [Stanisław Miłkowski], *Podarunek z wystawy paryskiej*, „Kurier Warszawski” 1868, nr 86, s. 6–7.

storię autorskich edycji. W pierwszym wydaniu pojawia się wiersz później zatytułowany *A Boston Ballad* (1855), w kolejnym *Crossing Brooklyn Ferry* (1860). Najbardziej nasycona miejskimi wierszami jest edycja z 1867 roku. Whitman włączył do niej m.in. takie utwory, jak *The City Dead-House* (elegia na cześć prostytutki, której ciało jest przygotowywane do pochówku w kostnicy miejskiej) czy *Once I Pass'd Through A Populous City* (z całego kalejdoskopu wrażeń z pobytu w dużym mieście w pamięci „ja” lirycznego pozostaje jedynie obraz przygodnie spotkanej kobiety)<sup>10</sup>. Burton Pike, badający literackie i malarskie przedstawienia miasta w wieku XIX, na marginesie interpretacji wiersza *Crossing Brooklyn Ferry*, formułuje wniosek, który z powodzeniem możemy odnieść do całego zbioru autorstwa amerykańskiego poety:

Miasto jako zbiór budynków i pomników w wierszach Whitmana jest w sposób dobitny nieobecne; Whitman daje nam inne atrybuty miasta: tłum robotników z miejscami wyznaczającymi etapy ich codziennego życia, port ze statkami, transport i handel, a także siebie jako mieszkańca miasta<sup>11</sup>.

Miasto w wierszach poety staje się przede wszystkim przestrzenią spotkania, relacji międzyludzkich. Za właściwe *locus* jego wierszy powinniśmy uznać świadomość poety otwartą na kontakt z drugim człowiekiem. Interioryzacja przestrzeni miejskiej charakterystyczna dla literatury przełomu XIX i XX wieku nie jest jedynym znamieniem awangardowości ujęcia tematu miejskiego. Whitman przekracza obowiązującą tradycję literacką także w sferze obyczajowości. Łamie obyczajowe tabu związane z miłością zmysłową i miłością homoseksualną oraz akceptowane powszechnie normy

---

<sup>10</sup> Patrz: The Walt Whitman Archive [on-line]. Dostępny na: <http://whitmanarchive.org/published/index.html> [dostęp: 12.02.2008].

<sup>11</sup> B. Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press 1981, s. 78. Tłumaczenie cytatów z prac anglojęzycznych jest mojego autorstwa.

moralne i estetyczne, zacierając granicę między pięknem i brzydotą, cnotą i grzechem<sup>12</sup>.

Można odnieść wrażenie, że twórczość Whitmana była kamieniem, który poruszył lawinę. Złożyła się na nią przede wszystkim twórczość poetów francuskich. Ich zainteresowanie miastem, w tym głównie Paryżem, możemy poniekąd wytłumaczyć przebudową, jakiej miasto poddawane było od lat 50. do 70. XIX stulecia. Trwający kilkadziesiąt lat proces siłą rzeczy musiał wywołać dyskusje i spory, zwracając w sposób niecodzienny uwagę mieszkańców na otaczającą ich rzeczywistość. Zburzenie Paryża i zbudowanie miasta od nowa, choć spektakularne, nie jest oczywiście jedyną czy najważniejszą przyczyną zainteresowania poetów miastem. Znaczący jest w tym względzie wpływ nowych estetyk – realizmu i presymbolizmu. Istotne dla rozwoju liryki urbanistycznej pozostają także koncepcje społeczne (republikanizm, socjalizm), gospodarczy rozwój ośrodków miejskich i nowa geografia literacka, która z miasta czyni centrum kultury<sup>13</sup>.

Wszystkie te zjawiska odsłania niewątpliwie poezja Charles'a Baudelaire'a. Tak ukierunkowanej lekturze poddaje się szczególnie najślynniejszy cykl urbanistyczny w historii poezji, czyli *Obrazki paryskie* włączone przez poetę do drugiego wydania *Kwiatów zła* z 1861 roku<sup>14</sup>. Twórczość Baudelaire'a pod względem poruszanej problematyki nie jest oczywiście w tej dekadzie samotną wyspą. W 1865 roku Victor Hugo wydaje drukiem tomik zatytułowany *Piosenki ulic i lasów*, w którym przeważają utwory poświęcone miastu.

---

<sup>12</sup> Współczesny poeci krytyk Wołody Skiba na łamach „Kuriera Warszawskiego” w 1883 roku pisał, że amerykański twórca „ilekroć dotknął najwdzięczniejszego dla poetów przedmiotu: kobiety i miłości, był strasznym do obrzydzenia”. Nie zyskała akceptacji w oczach polskiego czytelnika zmysłowe rozwinięcie wątku miłosnego, w tym także wprowadzenie treści homoseksualnych. Patrz: W. Skiba, *Kronika powszechna*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 99b, s. 3.

<sup>13</sup> P. Brooks, *Realist Vision*, New Haven – London 2005, s. 13.

<sup>14</sup> Charles Baudelaire's *Flowers of Evil* [on-line]. Dostępny na: [http://fleursdumal.org/toc\\_1861.php](http://fleursdumal.org/toc_1861.php) [dostęp: 20.09.2007].

Drogi romantyków krzyżują się ze ścieżkami wyznaczanymi przez uzdolnionych debiutantów. Pierwszy tomik wierszy w 1866 roku wydaje François Coppée, paryżanin i poeta z kręgu Parnasu. Zyskał on ogromną popularność wśród publiczności paryskiej wierszowanymi obrazkami przedstawiającymi codzienne życie francuskiej stolicy<sup>15</sup>. W tym samym roku tomem poezji *Wiersze spod znaku Saturna* debiutuje Paul Verlaine. Miasto pojawia się również jako temat pojedynczych utworów innych żyjących na paryskim bruku poetów, w tym i Cypriana Kamila Norwida, który w 1866 roku kończy pracę nad *Vade-mecum* z tak znaczącymi pod względem tematyki utworami, jak *Larwa*, *Stolica* czy *Nerwy*.

O Baudelaire jako poecie miasta napisano wiele. Walter Benjamin stwierdził, że to dzięki niemu „Paryż staje się tematem poezji lirycznej”<sup>16</sup>, dodajmy – po raz pierwszy staje się tematem rozwiniętym w tak oryginalny i nowoczesny sposób. Osiemnaście wierszy, wchodzących w skład *Obrazków paryskich*, pokazujących życie w nowoczesnej metropolii stanowi do dziś punkt graniczny w historii poezji miejskiej i poezji w ogóle. Według badacza XIX-wiecznej literatury Reinharda H. Thuma, Baudelaire „jest uznawany za ojca miejskiej poezji i jednego z kilku jej największych mistrzów”<sup>17</sup>.

Admiracja Baudelaire’a jako poety miasta wynika z tego, że zarzuca on pokazywanie miejskiej przestrzeni na rzecz miejskiej egzystencji, bycia w mieście, jego doświadczenia. Tworzy w ten sposób kanon figur, przedstawień, emocji zachowujących aktualność także w wieku XX. Do najsłynniejszych należy *flâneur*, postać filozofa-obszwaratora kontestującego komercyjny charakter miasta<sup>18</sup>. Sam Baudelaire charakteryzuje go w następujący sposób:

---

<sup>15</sup> Patrz: G. Kremer, *The City and French Poetry 1867–1886: Coppée, Cros, Verlaine, Nouveau and Rimbaud*, University of Hull 1981, s. 1–59.

<sup>16</sup> Cyt. za: J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 233.

<sup>17</sup> R. H. Thum, *The City. Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren*, New York 1994, s. 19.

<sup>18</sup> Figurą *flâneura*, jako charakterystyczną dla poezji Baudelaire’a, posługuje się Walter Benjamin w szkicach poświęconych francuskiemu poecie. Patrz: W. Ben-

Posiąść tłum – oto jego namiętność i powołanie. Wielka rozkosz dla prawdziwego *flâneur*'a i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem [...]. Obserwator – to książę, który wszędzie zachowuje *incognito*. [...] Człowiek zakochany w życiu wchodzi w tłum niby do olbrzymiego zbiornika elektryczności. Można by go też porównać do lustra, równie ogromnego jak ten tłum; do kalejdoskopu obdarzonego świadomością, przy każdym poruszeniu odsłaniającego wielorakie kształty życia i zmienny wdzięk wszystkich jego elementów. Jest to ja wiecznie niesyte wszelkiego nie-ja [...]<sup>19</sup>.

Doświadczenie miasta pokazane jest w poezji Baudelaire'a jako rodzaj szoku, ponieważ nie daje się uchwycić i zamknąć we wcześniej znane ramy. Składa się na nie chaos, pośpiech, anonimowość. Jak zauważa Peter Brooks, szok ten ma często podtekst erotyczny, a „naturą miejskiego erosa jest momentalność, ulotność”<sup>20</sup>. Kolejną istotną cechą doświadczenia miasta w poezji Baudelaire'a jest ambiwalencja. Reinhard H. Thum wyróżnia kilka jej poziomów<sup>21</sup>. Miasto staje się jednocześnie przestrzenią, która przyciąga i odpycha. Ten rodzaj sprzeczności jest odzwierciedlony m.in. na poziomie języka w postaci licznych oksymoronów<sup>22</sup>. Polaryzacja dotyczy również relacji, w jakiej znajduje się treść jego poezji w stosunku do formy,

---

jamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a; Paryż – stolica XIX wieku*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975. O dyskursie krytycznoliterackim Benjamin zob.: H. Paetzold, *Poetyka przechadzki. Flâneur Benjamin i potem*, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, pod red. J. S. Wojciechowskiego, A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1998.

<sup>19</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego. III: Artysta, światowiec, człowiek z tłumem, dziecko*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład J. Guze, Gdańsk 2000, s. 317.

<sup>20</sup> P. Brooks, dz. cyt., s. 134.

<sup>21</sup> R. H. Thum, dz. cyt., s. 20.

<sup>22</sup> Pisze o tym również H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przełożyła i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 70.

którą jej nadaje. Wielokrotnie i z niezwykłym pietyzmem poprawianemu układowi wierszy towarzyszy wpisane w nie przekonanie o okropności miejskiej egzystencji i konsekwentne epatowanie w nich brzydotą<sup>23</sup>.

Dwoistą strukturę dostrzec można nawet w jego stosunku do kategorii estetycznych. W pracach Constantina Guysa, przedstawiających nocne paryskie życie z dominującą postacią prostytutki i aktorki, dostrzega próbę uchwycenia piękna nowoczesności. Jest to kategoria złożona, składa się bowiem na nią piękno naturalne i sztuczne, ale także wszelkiego rodzaju osobliwości mogące fizycznie wyrazić się w brzydocie. Ta ostatnia kryje w sobie olbrzymi potencjał emocjonalny i estetyczny, który ujawnia się w kontakcie z odbiorcą. Baudelaire estetyzuje brzydotę, dostrzega w niej wartość artystyczną i włącza ją do środków wyrazu sztuki czystej. Stanowi ona w jego odczuciu swoisty rodzaj piękna w okropności, piękna zła<sup>24</sup>. Przyznając się do czerpania perwersyjnej przyjemności z obcowania z brzydotą, staje się Baudelaire prekursorem dekadentyzmu. Upodobanie do niej jest zresztą w mniemaniu poety cechą egalitarną, charakteryzującą cały rodzaj ludzki. W *Wyborze krzepiących sentencji o miłości* stwierdza, że „dla pewnych co ciekawszych i pozbawionych złudzeń dusz rozkosz brzydoty wypływa z jeszcze bardziej tajemniczego uczucia, jakim jest pragnienie niewiadomego i rozmiłowanie w ohydny”<sup>25</sup>. Przewrotnie, to, co uznajemy za niskie, bezwartościowe, jałowe czy brzydkie, może okazać się w niektórych sytuacjach rodzajem przyprawy, która nada smak całości. Aby zobrazować swoją myśl, sięga Baudelaire po przykład bezmyślności, głupoty, która w przypadku części kobiet nadaje ich oczom niezwykle wyraz

---

<sup>23</sup> R. H. Thum, dz. cyt., s. 20.

<sup>24</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*. XII: *Kobiety ze świata i półświatka*, w: tegoż, *Rozmaitości...*, dz. cyt., s. 344.

<sup>25</sup> Ch. Baudelaire, *Wybór krzepiących sentencji o miłości*. Cytat za: U. Eco, *Historia brzydoty*, Poznań 2007, s. 352.

„bezbarwnej przejrzystości czerniejących stawów, oleistego spokoju tropikalnych mórz”<sup>26</sup>.

Podobny rodzaj ambiwalencji dotyka Baudelaire’a nie tylko jako znawcy sztuki, ale i człowieka. Jak dowodzi Thum, z jednej strony jest on przepełniony empatią i miłością w stosunku do biednych i wykluczonych mieszkańców miasta, z drugiej strony doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że brudne i niewykształcone masy nigdy nie przeczytają jego prac. Poczucie izolacji jest tym większe, że pogardza on także burżuazją.

Autora *Kwiatów zła* wyróżnia od innych romantyków to, że odpersonifikował poezję, czyli – jak stwierdza Hugo Friedrich – oddzielił słowo liryczne od osoby empirycznej i „wrażliwość serca” zastąpił „wrażliwością wyobraźni”<sup>27</sup>. W efekcie, poezja Baudelaire’a nie realizuje już estetyki romantycznej, którą charakteryzowało nakładanie na miasto rozległej siatki religijnych i społecznych znaczeń nacechowanych emocjonalnie. Odcina się ona także od rozwijającego się równolegle nurtu realistycznego i przynależnej do niego poezji opisowej, która często była obciążona *explicite* wyłożoną aksjologią.

Baudelaire był również świadom tego, co z dzisiejszej perspektywy wydaje się oczywiste, że uprawianie nowoczesnej liryki w drugiej połowie XIX wieku było możliwe pod warunkiem, że poeta z miastem się związał, m.in. jako z tematem swojej poezji. Jak zauważa Reinhard H. Thum:

Nie jest nadużyciem twierdzenie, że próba przyswojenia miejskiego i przemysłowego krajobrazu jest jedną z bardziej dalekosiężnych innowacji w poezji lirycznej ostatnich 150 lat. To wprowadzenie miejskiego krajobrazu stanowiło przełom zaznaczający przejście od romantycznej postawy do zasadniczo nowoczesnego obrazu świata<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> H. Friedrich, dz. cyt., s. 59.

<sup>28</sup> R. H. Thum, dz. cyt., s. 10.



Nowoczesność i miasto są uznawane w odniesieniu do tego okresu za pojęcia synonimiczne. Łączył je także Baudelaire w szkicu *O bohaterstwie życia nowoczesnego* zamykającym *Salon 1846*. Za bohaterów swoich czasów uważał przestępców, utrzymanki oraz „tysiące istnień niepewnych, krążących w podziemiach wielkiego miasta”<sup>29</sup>, dla których właściwym strojem był czarny frak i surdut, i to ich, wzorem Balzaca, powoływał na literackie karty. Miasto było dla niego tematem, za pomocą którego mógł oddać nowe piękno i bohaterstwo współczesnego życia. Co więcej, dostrzegł również przełom społeczny, którego, według niego, artyści nie powinni dłużej ignorować – wzrastającą rolę mieszczaństwa. *Salon 1846* otwiera szkic o znamionym tytule *Do mieszczan*. Baudelaire, według Claude’a Pichois, daje w nim wyraz przekonaniu, że artyści i mieszczaństwo, mimo że pozostają względem siebie w opozycji czy wręcz wrogim stosunku, są od siebie zależni<sup>30</sup>.

Ścieżkami, które wyznaczył Baudelaire, podążą w następnych dziesięcioleciach kolejni francuscy poeci awangardowi. Miasto swój portret zyska w nielicznych, aczkolwiek znaczących utworach Paula Verlaine’a. Są one rozrzucone po wielu tomikach. Pierwsze odnajdziemy w debiutanckim zbiorze poety z 1866 roku zatytułowanym *Wiersze spod znaku Saturna*. Należy do nich zainspirowany urbanistycznym cyklem Baudelaire’a wiersz *Szkic paryski*, w którym nowoczesny pejzaż miejski zostaje zabawnie zderzony z kulturą starożytnej Grecji<sup>31</sup>. Nastrojony humorystycznie na antymieszczańską nutę jest również *Pan Prudhomme*. Za najstarszy wiersz z tego tomu uważa się *Nokturn paryski*, który Verlaine napisał prawdopodobnie na początku lat 60.<sup>32</sup> Wyróżnia go wielość inspiracji, a przez to róż-

---

<sup>29</sup> Ch. Baudelaire, *O bohaterstwie życia nowoczesnego*, w: tegoż, *Rozmaitości...*, dz. cyt., s. 147.

<sup>30</sup> Patrz: Ch. Baudelaire, *Do mieszczan*, w: tegoż, *Rozmaitości...*, dz. cyt., s. 73–75, 453.

<sup>31</sup> P. Verlaine, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Kraków 1980, s. 8, przypisy nienumerowane ze strony 8.

<sup>32</sup> Tamże, przypisy ze strony 27.

norodność estetyk. Przywołaniu najważniejszych rzek świata patronuje epicki rozmach, realistyczny detal miesza się tu z fantastycznością wywołaną przez noc i wspomaganą przez zniekształconą melodię katarynki. Paryż jawi się w nim raz jako morderczyni, raz jako „świata królowa”. Wybór Saturna na patrona debiutanckiego tomu ma charakter znamieny. Jest on bowiem symbolem manieryzmu w sztuce, znakiem kulturowego kryzysu, który oddają takie antyklasyczne środki wyrazu, jak silna ekspresja, paradoks, kontrast, deformacja<sup>33</sup>.

Wyjazd z Rimbaud do Brukseli i Londynu zaowocuje kolejnymi miejskimi wierszami. Zamknął je Verlaine w dwóch cyklach z tomu *Pieśni bez słów* (1874): *Krajobrazach belgijskich* i *Akwarelach*. Odnajdziemy w nich zapowiedź tego, z czego poeta w późniejszym wierszu *Sztuka poetycka* uczyni swoje *credo* estetyczne. Do jednych z istotniejszych cech tych wierszy należy impresjonistyczna ulotność, sposób percepcji, spychający na bok zarówno to, co widziane, jak i tego, który widzi. W *Krajobrazach belgijskich* miasto jest oglądane z okien pędzącego pociągu lub kręcącej się karuzeli. Zmieniające się szybko obrazy są wolne od retoryczności i puent także dzięki krótkim 4-zgłoskowym wersom w *Walcourt* i *Charleroi* bądź stałemu wewnętrznemu rytmowi w *Brukseli*. Rytm odgrywa istotną rolę w nadawaniu wierszom odpowiedniej melodyki. Muzyczność, tak wynoszona w *Sztuce poetyckiej*, jest dosłownie obecna w *Streets I* z racji przywołanego tańca „giga”. Kwintesencją impresyjności i muzyczności w wierszach miejskich Verlaine’a jest *Kalejdoskop* z tomu *Ongiś i niedawno* (1884). Większość omawianych tutaj wierszy oddaje brzydotę miejskich krajobrazów, która jest kon-

---

<sup>33</sup> Zobacz na ten temat: G. R. Hocke, *W znaku Saturna*, w: tegoż, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, Gdańsk 2003, s. 7–92. Hocke, upatrując przejawów manieryzmu w sztuce XIX stulecia, często powołuje się również na Baudelaire’a. Przywołuje m.in. jedną z jego estetycznych dewiz: „Co nie jest lekko zniekształcone, wygląda obojętnie; stąd wynika, że nieregularność to znaczy zaskoczenie, niespodzianka – zadziwienie stanowią istotny składnik i charakterystyczną cechę piękna”. Tamże, s. 24.

sekwencją ich wielkomiejskiego i industrialnego charakteru. Obok nieodłącznych kotów i ulicznego rozpasania tworzy ona charakterystyczny dla autora *Sonetu kulejącego* portret miasta.

Ważniejszą rolę, według badaczy, odgrywa miasto w równolegle rozwijającej się poezji Rimbauda<sup>34</sup>. We wczesnych wierszach z początku lat 70. miasto pojawia się jako tło przede wszystkim dwóch dramatów: społecznego i politycznego. W takich wierszach jak *Gwiazdka sierot*, *Zbłąkane* mamy do czynienia z krytyką społeczną o zacięciu socjalnym, która w wierszu *Przy muzyce* staje się także antymieszkańska<sup>35</sup>. Rimbaud pisze również wiersze inspirowane wydarzeniami Komuny Paryskiej, jak *Paryska piosenka wojenna* i *Paryż się budzi*. Szczególnie w tym ostatnim odnajdziemy charakterystyczny dla Rimbauda turpizm i drastyczność obrazowania.

W sposób najbardziej istotny, według Reinharda H. Thuma, miasto zostało zaprezentowane w późnych pracach tego poety: w *Sezonie w piekle* (1973) i w *Iluminacjach* (1874). W tych poematach prozą nie odnajdziemy już śladów inspiracji poezją Hugo, Baudelaire'a czy Coppée, widocznych tak wyraźnie jeszcze kilka lat wcześniej. Rimbaud – jak zapowiada w liście z 15 maja 1871 roku – wciela w swoją poezję nowe idee i formy<sup>36</sup>. Wiersze tracą rymy i tradycyjny układ wersyfikacyjny, a przedstawione w nich miasto nie ma już realnych kształtów. *Miasto* i *Miasta* z tomu *Iluminacje* są, według Hugona Friedricha, krajobrazami fantastycznymi, o nadnaturalnych wymiarach, poza czasem i znanym nam porządkiem przestrzennym. Stworzony przez poetę chaos obrazów „staje się niejasnym pojęciowo, lecz zmysłowo wyczuwalnym, widowym znakiem materialnych i duchowych pierwiastków wielkomiejskiej nowoczesności, znakiem jej koszmarów, które są też jej przeklinającą mocą”<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Patrz: H. Friedrich, dz. cyt., s. 97–98; R. H. Thum, dz. cyt., s. 91–216.

<sup>35</sup> R. H. Thum, dz. cyt., s. 92–93.

<sup>36</sup> A. Międzyrzejcki, *Posłowie*, do: A. Rimbaud, *Sezon w piekle; Iluminacje*, Kraków 1980, s. 226–231.

<sup>37</sup> H. Friedrich, dz. cyt., s. 97–98.

Najpopularniejszym poetą francuskim piszącym o mieście nie był jednak żaden z trzech przywołanych wcześniej artystów. Paryżanie nie cenili Baudelaire'a, choć znali go z procesów sądowych związanych z publikacją *Kwiatów zła*. Verlaine zyskał ograniczoną popularność wśród elit artystycznych zaledwie na kilka lat przed śmiercią, a Rimbaud nie doczekał się ani sławy, ani uznania za życia. Ci niezwykle utalentowani poeci wzbudzali więcej kontrowersji niż sympatii wśród mieszkańców Paryża i publiczności europejskiej. Paryż w drugiej połowie XIX wieku miał innego, cieszącego się powszechnym uznaniem barda. Był nim dzisiaj zapomniany François Coppée. Szybko zyskał on uznanie jako poeta i dramaturg oddany stołecznemu miastu. W kilka lat po debiucie książkowym na przełomie lat 60. i 70. jego sława przekroczyła granice Francji<sup>38</sup>. Poeta ten był paryżaninem z urodzenia. W swojej poezji opisywał miasto doskonale sobie znane i co ważniejsze – ukochane. Osobisty stosunek do miasta, ukształtowany na podstawie pozytywnych doświadczeń z dzieciństwa, a nie zapożyczony z lektur – według badaczki jego twórczości Ginette Kremer – był przyczyną oryginalnego tonu jego poezji, w którym odnajdziemy miłość do rodzimego miasta i dumę z jego dziedzictwa<sup>39</sup>. Sentymalny ton, prosta forma i codzienne, zwykle scenki z życia miejskiego sprawiły, że z jego obrazkami chętnie utożsamiali się mieszkańcy Paryża, często odnajdując w nich swój własny portret lub najbliższego otoczenia (ulic, skwerów, dzielnic). Szczególnym upodobaniem darzył Coppée przedmieścia, będące dla niego substytutem sielskiego lewobrzeżnego Paryża z jego młodości, które często przeciwstawia nieprzyjemnemu i ruchliwemu centrum<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Wpływ na to miała także jego twórczość dramatyczna. W obrazku dramatycznym z 1869 r. zatytułowanym *Le Passant* w roli poety wystąpiła Sarah Bernhardt. Przedstawienie to stało się kluczowe dla zawodowej pozycji obojga: autora sztuki i aktorki. Patrz: G. Kremer, dz. cyt., s. 12, przypis 29.

<sup>39</sup> Tamże, s. 2.

<sup>40</sup> Tamże, s. 18–19.

Wiersze Coppée wpisują się również w intensywnie rozwijającą się w drugiej połowie XIX wieku literaturę zaangażowaną społecznie. Jego liryczne dokonania w tym względzie, zdaniem Kremer, „można opisać jako poezję społecznego realizmu, biorącą za swoją treść mieszkańców Paryża, szczególnie tych należących do niższych i nieszczęśliwych grup”<sup>41</sup>. W tomiku *Maluczcy* wydanym w 1872 roku (powstał przed wojną francusko-pruską) nie interesują go znane paryskie zabytki ani polityczne wydarzenia. W cyklu pt. *Bulwary i wnętrza* z przełomu lat 60. i 70. poeta obserwuje mieszkańców swojego miasta, spacerując po stołecznych ulicach<sup>42</sup>. Coppée czyni bohaterami swoich wierszy rzemieślników i robotników paryskich, wdowy, sieroty, prostytutki, pijaków. Portretując ich, miesza w sposób osobliwy grozę z uczuciowością, np. w poetyckim obrazku *Ojciec* z tomu *Wiersze nowe* (1869) tytułowy bohater przechodzi moralną przemianę, gdy zostaje ojcem – przestaje pić i znęcać się nad swoją kochanką<sup>43</sup>. Mimo że w jego poezji razi dzisiaj uczuciowość i moralizatorstwo, uznaje się go za artystę, który poszerzył granice poetyczności. Obecne w jego wierszach nowe tematy są w dużym stopniu zbliżone do tych, które znamy z powieściowego kanonu<sup>44</sup>. W przeciwieństwie do Baudelaire’a jego twórczość nie budziła kontrowersji, gdyż nowy temat był rozwijany zgodnie z obowiązującą moralnością i w ramach prostej, realistycznej estetyki, z którą francuska publiczność była już w pewnym stopniu oswojona.

Z nurtem społecznym liryki francuskiej podejmującej temat miasta zbieżna, co jednak nie oznacza, że wtórna, wydaje się być poezja rosyjska. Wśród jego propagatorów za najwybitniejszego należy uznać Nikołaja Niekrasowa – poetę i jednocześnie redaktora

---

<sup>41</sup> Tamże, s. 24.

<sup>42</sup> Tamże, s. 25.

<sup>43</sup> Tamże, s. 39.

<sup>44</sup> Kremer zaznacza, że te granice kilka/kilkanaście lat wcześniej przekroczył Baudelaire i mniej znany, określany mianem drugorzędny, poeta Eugène Manuel. Patrz: G. Kremer, dz. cyt., s. 36.

„Sowremiennika”, gazety, której założycielem był Puszkina. Ideową konstrukcję czasopisma stanowiły założenia szkoły naturalnej, na które składało się przekonanie o konieczności zaangażowania literatury w problemy społeczne, wprowadzenia na jej karty grup społecznych do tej pory z niej wykluczonych – chłopów i miejskiego proletariatu. W połowie XIX wieku to właśnie nazwisko Niekrasowa będzie błyszczeć najmocniej wśród poetów podejmujących temat miejski. Jest on autorem zarówno poematów, w których ostrze satyry zostało wymierzone przeciwko urzędniczej kaście i zaprzędanym złotu bogaczom (*Współcześni*), jak i wierszy zaludnionych nie przez bywalców salonu, lecz ludzi ulicy – dorożkarzy (*Dorożkarz*), miejskich nędzarzy czy prostytutki ([*Gdy jadę w nocy przez ciemne zaułki...*])<sup>45</sup>. To właśnie obecność w twórczości Niekrasowa tych bohaterów nowych czasów uznaje się za jedną z większych wartości jego poezji. Obniżeniu rangi tematu do spraw przyziemnych, codziennych towarzyszyła także zmiana języka poetyckiego – jego prozaizacja. Reakcje na „niskie” pod względem semantycznym i formalnym cechy poezji Niekrasowa (pojawia się i ulicznica, i język ulicy) były równie krytyczne, jak reakcje na nurt naturalistyczny w całej Europie<sup>46</sup>.

Warto zaznaczyć, że nie wszystkie literatury narodowe w równym stopniu otworzyły się w drugiej połowie XIX wieku na temat miejski. Wszędzie jednak towarzyszy mu znaczące artystyczne ożywienie. Ciągle zapatrzona w wieś pozostaje poezja angielska. Mimo iż od lat 40. XIX stulecia angielscy pisarze mówią o erze wielkich miast, to zdaniem Raymonda Williama, badacza literackiej dychotomii miasta i wsi, życie w mieście było zdecydowanie doświadczeniem mniejszości z nich. Tłumaczy to poniekąd dominację wiejskiego i małomiasteczkowego krajobrazu w sztuce, w tym także w literaturze. Miasto nie jest przedmiotem zainteresowania poetów

---

<sup>45</sup> J. Orłowski, *Wstęp*, do: M. Niekrasow, *Wybór poezji*, BN S. II, nr 190, Kraków 1977, s. XIII.

<sup>46</sup> Tamże, s. XCIV.

należących do kolejnych generacji. Artyści, w tym i poeci, skupieni wokół grupy prerafaelitów programowo odwracali się od współczesnej cywilizacji na rzecz kultu piękna, subiektywizmu i idealizacji przeszłości, szczególnie wieków średnich. Jeśli poezja miejska wychodzi spod ich pióra, to ewokuje sensory podobne do tych, jakie odnajdziemy w wierszach *Letnia noc* i *Wschodni Londyn* Matthew Arnolda. Potwierdzają one negatywny stosunek prerafaelitów do miasta, pokazują je bowiem jako przestrzeń odrażającą, prowadzącą do alienacji, zniewolenia bądź szaleństwa<sup>47</sup>. Z interesującym rozwinięciem tematu miejskiego, także ze względu na odmiennosc od ujęć prerafaelitów, mamy do czynienia w poemacie *The City of Dreadful Night* (1874) Jamesa Thomsona, będącym zresztą jedynym, jaki wyszedł spod jego pióra. Zwraca on uwagę badaczy tym, że miasto przedstawione jest w nim jako figura samotności i melancholii, miejsce niebędące ani rajem, ani piekłem, krainą na krawędzi tych dwóch światów – Limbo<sup>48</sup>. Dzięki takiemu ujęciu tematu, w którym miasto jest bardziej projekcją umysłu niż realnie istniejącą przestrzenią, utwór ten łączy estetykę romantyczną z konstytuującą się na początku wieku XX estetyką modernistyczną, której przykładem jest *Ziemia jałowa* Thomasa S. Eliota<sup>49</sup>.

Moda na miasto dociera również na peryferie. Ciekawym i dobrane, jak się wydaje, ilustrującym to zjawisko przykładem jest Estonia, oddalona od cywilizacyjnych centrów, ze słabo postępującym procesem urbanizacji. Örne Kepp, autorka artykułu o estońskiej

---

<sup>47</sup> Patrz: M. Gassenmeier, J. M. Gurr, *The Experience of the City in British Romantic Poetry*, w: *Romantic Poetry*, ed. A. Esterhammer, Amsterdam – Philadelphia 2002, s. 328; R. Williams, *The Country and the City*, New York 1973, s. 217; *English Poetry of the Nineteenth Century*, ed., introduction, commentary and notes by W. Krajewska, Warszawa 1984, s. 200–201.

<sup>48</sup> B. Pike, dz. cyt., s. 86–88.

<sup>49</sup> Tamże. Patrz również: V. Tinkler-Villani, „Ruins of an Unremembered Past”: Poetic Strategies in James Thomson’s „The City of Dreadful Night”, w: *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, ed. V. Tinkler-Villani, Amsterdam – New York 2005, s. 125–134.

poezji miejskiej w latach 1860–1940<sup>50</sup>, nie ma cienia wątpliwości, że dominującym tematem w poezji estońskiej omawianego okresu była i jest wieś. Na tle tej liryki na prawach wyjątku prezentuje się cykl *Miasta* Ado Reinvalda z 1877 roku przedstawiający stolice europejskie. Wydaje się, że był on w dużym stopniu odpowiedzią na społeczne zapotrzebowanie, autor bowiem nigdy nie odwiedził opisanych przez siebie miast, a wiedzę na ich temat zaczerpnął z atlasów i przewodników<sup>51</sup>.

Polska poezja miejska w tym samym okresie nie rozwija się równie bujnie jak francuska, daleko jej jednak do ignorowania problematyki urbanistycznej w takim stopniu, jak czyni to poezja amerykańska, angielska czy estońska. Na przełom lat 60. i 70. XIX wieku przypada bowiem intensywny rozwój obrazka poetyckiego ukazującego miejską rzeczywistość. W 1869 roku Aleksander Michaux drukuje cykl ośmiu wierszy zatytułowany *Fotografie brukowe*. Rok później Antoni Kolankowski ogłasza tryptyk poetycki *Melodie brukowe*. W 1873 roku powstaje kilka znaczących wierszy urbanistycznych Władysława Ordon, jak *Wigilia samotnych* czy *Suknia balowa*. W połowie dekady Wiktor Gomulicki pisze dyptyk *Z dziejów dnia*, będący jednym z pierwszych literackich nawiązań do dorobku lirycznego Charles'a Baudelaire'a. Wymienione wiersze należą do najbardziej spektakularnych, ale nie jedynych przykładów powstającej wówczas poezji urbanistycznej. Radykalny wzrost popularności tematu miejskiego w poezji polskiej drugiej połowy wieku XIX potwierdza również statystyka. Nie mówimy tu o pojedynczych wierszach, lecz o setkach wierszy. Na podstawie przeprowadzonych kwerend określiam ich liczbę na blisko dwieście. Badania cząstkowe nad translatoryką tego okresu

---

<sup>50</sup> Ö. Kepp, *A Chance of Estonian Urban Poetry? A Glance at Estonian Urban Poetry between 1860–1940* [on-line], w: KOHT ja PAIK/ PLACE and LOCATION. *Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*, eds. V. Sarapik, K. Tüür, Tallinn 2003, s. 361. Dostępny na: [http://eki.ee/km/place/pl03/Place3\\_Kepp.pdf](http://eki.ee/km/place/pl03/Place3_Kepp.pdf) [dostęp: 20.09.2007].

<sup>51</sup> Tamże, s. 364.



dokumentują z kolei liczne przekłady liryki urbanistycznej na język polski (Coppée, Baudelaire, Niekrasow). Znaczące są też zmiany w zakresie leksyki. Do poezji pozytywistycznej, jak zauważa Maria Renata Mayenowa, wkracza słownictwo dotąd nieobecne, a związane z cywilizacją wielkomiejską<sup>52</sup>.

Punktem zwrotnym w historii rozwoju polskiej liryki urbanistycznej okazał się przełom lat 60. i 70. XIX wieku. Na scenie literackiej pojawili się wówczas poeci należący do pokolenia Szkoły Głównej, a więc urodzeni pod koniec lat 30. i w latach 40. Jedną z bardziej dystynktywnych cech uprawianej przez nich poezji, przynajmniej w tym wczesnym okresie, okazał się właśnie temat miejski. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że jego podjęcie należy uznać w odniesieniu do tych dwudziestokilkuletnich poetów za cechę dystynktywną zarówno w ujęciu generacyjnym, jak i artystycznym. Pojawia się on bowiem nie tylko w lirykach Wiktora Gomulickiego, uznawanego do dzisiaj za pierwszego polskiego poetę miejskiego, ale nawet w tak sentymentalnej twórczości, jaką uprawiała Aleksandra Korpaczewska (pseudonim Lesława)<sup>53</sup>, urodzona w 1849 roku, a więc zaledwie rok później niż Gomulicki. To w tym pokoleniu poetów zaczyna przeważać pogląd, że drogą do zrozumienia współczesnego świata nie jest kontemplacja natury, lecz obserwacje poczynione na miejskim bruku.

Zdecydowanie mniejszą rolę w tym przełomie odegrało drugie pokolenie pozytywistów. Jego przedstawiciele nie wpłynęli w sposób istotny ani na kształt, ani rozwój tego nurtu w poezji polskiej. Wybitnym krytykom z tej generacji (Witkiewicz, Sygietyński) walczącym na łamach „Wędrowca” (1884–1887) o nowoczesny kształt rodzimej sztuki, na który składał się także temat miasta, kroku do-

---

<sup>52</sup> M. R. Mayenowa, *Język liryki pozytywistycznej. Próba pokazania problematyki*, w: *Studia historycznoliterackie*, pod red. J. Kotta, t. 2, cz. I: *Pozytywizm*, pod red. H. Markiewicza, M. Janion i in., Wrocław 1950, s. 511.

<sup>53</sup> L. Korpaczewska, *Poezje. Oderwane nuty*, Warszawa 1872. Sceneria miejska pojawia się w tym tomiku w wierszu *Na rozdrożu* (s. 123).

trzymywali tylko nieliczni spośród pierwszego pokolenia poetów zainteresowanych urbanizmem. Najjaśniejszym światłem świeciła wówczas gwiazda Wiktora Gomulickiego. Wspomagali go Maria Konopnicka oraz Włodzimierz Stebelski, którego od samobójczej śmierci dzieliło niestety już tylko kilka lat. Pozostali, jak to ujął Piotr Chmielowski, dołączyli do dość licznego w tej epoce grona literatów zmarnowanych lub przedwcześnie zmarłych<sup>54</sup>, naznaczonych przez choroby umysłowe, alkoholizm, depresję i gruźlicę.

Udziałem poetów doby postycziowej staje się rewolucja tematyczna, którą sprowadzić można nie tyle do odsunięcia tzw. tematów „wysokich” (związanych z duchem, transcendencją, metafizyką), ile znaczącego wprowadzenia tematów „niskich”. Wśród tych drugich pojawiło się miasto nie jak dotychczas przede wszystkim w kontekście historyczno-heroicznym, lecz w kostiumie współczesnym, faworyzującym codzienność. Ten przewrót w obrębie tematu i estetyki historycy literatury polskiej wywodzący się z różnych obozów i należący do różnych generacji zauważyli i ocenili pozytywnie. Mało tego – uczynili wręcz znakiem rozpoznawczym poezji rodzimej po roku 1863.

W zakończeniu wydanej w 1895 roku monografii *Współcześni poeci polscy* Piotr Chmielowski podkreśla dwa osiągnięcia poezji po roku 1863: kunsztowność formy przejawiającą się w poszukiwaniu nowych układów stroficznych i rymów oraz rozszerzenie tematów lirycznych. Według niego poeci dostarczyli publiczności „wszystkiego pod dostatkiem, w lepszym i gorszym gatunku”<sup>55</sup>, m.in. wierszy o miejskich zaułkach i piwiarniach, „najzwyczajniejszych scenach życia powszedniego” i obrazach wykutych „w gwarze zabiegów ekonomicznych i walk społecznych”<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> P. Chmielowski, *Przedwcześnie zmarli lub zmarnowani*, w: tegoż, *Współcześni poeci polscy*, Petersburg 1895, s. 344–357.

<sup>55</sup> P. Chmielowski, *Współcześni poeci...*, dz. cyt., s. 493.

<sup>56</sup> Tamże, s. 492.

W syntezie zatytułowanej *Nasza współczesna poezya* Tadeusz Pini uznaje za wartych odnotowania jedynie trzech poetów postyczniowych. Obok Asnyka i Konopnickiej należy do nich także Wiktor Gomulicki. Opisuje ich poprzez najbardziej charakterystyczne w ich twórczości tematy: Asnyka jako poetę patriotycznego, Konopnicką jako piewczynię ludu, a Gomulickiego jako autora obrazków miejskich. Poezja urbanistyczna tego ostatniego zyskuje aprobatę badacza ze względu na duży talent poety przejawiający się w kunsztowności formy i wstrzemięźliwości emocjonalnej<sup>57</sup>.

Jako skurczenie duszy określa zmiany zaszłe w literaturze polskiej po powstaniu styczniowym Wilhelm Feldman. Potępiając odejście od narodowo-romantycznych ideałów i „zniknięcie Boga”, krytycznie opisuje zastąpienie płaszcza Konrada strojem mieszczańskim, kortem fabrycznym i płótnem zgrzebnym. Feldman dostrzega zmiany światopoglądowe i tematyczne w liryce pozytywistycznej, wskazuje popularność twórców miejskich, jak Gomulicki, nie jest jednak w stanie, głównie z powodów ideowych, ich zaakceptować<sup>58</sup>.

Osiągnięciem liryki w tym okresie było z kolei według Bronisława Chlebowskiego m.in. wprowadzenie „nowych stosunków życiowych, czynników pojęciowych i tonów uczuciowych, odpowiadających rozszerzaniu się i przekształcaniu umysłowości i rozwojowi wrażliwości artystycznej ogółu”<sup>59</sup>. Wiązało się to z przetwarzaniem dawnej szlacheckiej i rycersko-ziemiańskiej Polski „we wszechstanowe społeczeństwo, w którym kierownictwo życia duchowego i pracy społecznej przesuwać się będzie coraz silniej w stronę rosnącego w zamożność i oświatę mieszczaństwa i dochodzącego powoli do świadomości swoich praw i zadań narodo-

---

<sup>57</sup> T. Pini, *Nasza współczesna poezya*, t. 1, Lwów 1902, s. 59–82.

<sup>58</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. 1, Kraków 1985, s. 99–104.

<sup>59</sup> B. Chlebowski, *Literatura polska 1795–1905 jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*, z rękopisu wydał i przedmową poprzedził M. Kridl, Lwów – Warszawa – Kraków 1923, s. 413.

wych ludu”<sup>60</sup>. Z całego zastępu młodych poetów z zaboru rosyjskiego pozbawionego według niego „bogatszej kultury umysłowej i artystycznej” wyróżnia Chlebowski Wiktora Gomulickiego. Uznanie w jego oczach zyskują liryczne obrazki Warszawy, szczególnie *El mole rachmim...*<sup>61</sup>

Antoni Potocki ocenia poezję lat 70. generalnie jako jałową. Źródłem tego dopatruje się w obecnym także na Zachodzie niedostatecznym kulcie sztuki i płytkim zrozumieniu znaczenia formy<sup>62</sup>. Uważa, iż do głosu w Warszawie dochodzi inteligencja wywodząca się ze szlachty i spolonizowanego mieszczaństwa<sup>63</sup>. Za jej przedstawiciela uznaje Wiktora Gomulickiego. Podobnie jak inni badacze literatury tego okresu, szczególnie ceni jego poezję miejską. W zainteresowaniu Warszawą autora *Na Kanonii* widzi podobieństwo z poetami francuskimi i ich umiłowaniem Paryża<sup>64</sup>.

Aleksander Brückner w tym, jak sam stwierdza, niełaskawym dla poezji dwudziestolecia ceni również pierwszego urbanistę w polskiej poezji, czyli Wiktora Gomulickiego. Według niego „«przeniósł sielsko-szlachecką dotąd poezję polską w nowożytnie ognisko życia i flamandzkim swoim pędzlem nadał jej charakter miejsko-mieszczański»; poeta to Warszawy, nawet w nowelach [...] i w romansie historycznym”<sup>65</sup>. Na jego korzyść przemawia fakt, że nie jest w tych warszawskich obrazach ani tendencyjny, ani pesymistyczny.

Na koniec warto przywołać opinię jednego z najbardziej zagorzałych współczesnych obrońców poezji postyczeniowej – Jana Tomkowskiego. We wstępie do wyboru wierszy zatytułowanego

---

<sup>60</sup> Tamże, s. 446.

<sup>61</sup> Tamże, s. 424–425.

<sup>62</sup> A. Potocki, *Polska literatura współczesna, część I: Kult zbiorowości 1860–1890*, Warszawa 1911, s. 201.

<sup>63</sup> Tamże, s. 213.

<sup>64</sup> Tamże, s. 301–302.

<sup>65</sup> A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, t. 2, Kraków 1908, s. 335.

*Samobójcy i marzyciele* przypomina za Tuwimem i pozostałymi badaczami, że „poezja tamtych lat wprowadza nowe lub rzadko dotąd w literaturze polskiej wykorzystywane tematy. Pokazuje przytułki, szpitale, szynki”<sup>66</sup> – a więc miasto w całej jego socjologii. Czyni z niego wielki temat twórczości co najmniej kilku poetów: Gomulickiego, Mirona i Stebelskiego, którzy budują nowoczesne, miejskie mitologie, wykorzystując do tego tak ważną dla rozwoju sztuki XIX-wiecznej estetykę brzydoty.

---

<sup>66</sup> J. Tomkowski, *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 18.

## Rozdział II

# Nie tylko moda. Poezja urbanistyczna z perspektywy socjokulturowej

Miejskość stanowi jedną z ważniejszych cech literatury pozytywizmu. Dzieje się tak m.in. dlatego, że w drugiej połowie XIX wieku miasto po raz pierwszy w historii literatury polskiej zostało uznane przez pisarzy i krytyków literackich za interesujący temat artystycznych eksploracji. Najbardziej znamienne wydaje się jednak zaakceptowanie miasta przez dużą część środowiska literackiego jako tematu spełniającego wymogi poetyczności. Rozwój na niespotykaną dotąd skalę liryki urbanistycznej oraz wysoka jakość artystyczna przynajmniej niektórych spośród przynależnych do tej grupy tematycznej wierszy pozwala mówić o przełomie w tej dziedzinie. Ogromny wpływ miały na niego, jak się wydaje, socjokulturowe uwarunkowania.

### Urbanizacja i industrializacja

Aby jakieś zjawisko mogło stać się popularnym przedmiotem artystycznego przedstawienia, musi być najpierw powszechnie doświadczane. Stąd też podstawowy wpływ na pojawienie się miasta jako tematu w sztuce ma oczywiście rozwój ośrodków miejskich, szczególnie tych największych. Na tę widoczną w historii powieści zależność wskazuje Anna Martuszevska, posługując się przykładem Balzaca i Dickensa<sup>1</sup>. Dostrzeżemy ją również w historii poezji polskiej doby postycziowej.

---

<sup>1</sup> A. Martuszevska, *Poetyka przestrzeni miasta w powieści klasycznego realizmu*,

Brak dużych, nowoczesnych metropolii na ziemiach polskich w pierwszej połowie XIX wieku stanowi jeden z powodów nikłej obecności problematyki urbanistycznej w literaturze romantycznej. Proces urbanizacji połączony z industrializacją przypada bowiem w Polsce na drugą połowę stulecia. Następuje wówczas masowy odpływ ludności ze wsi do miast, rzemiosło jest zastępowane przez przemysł oraz wykształcają się typowe dla środowiska miejskiego grupy społeczne, jak burżuazja, proletariat i inteligencja<sup>2</sup>. W realiach polskich pierwszej połowy XIX wieku kolekcjonowanie wrażeń z wielkomiejskiej ulicy było niemożliwe, konieczny okazał się wyjazd za granicę. Obecność tematu miejskiego w twórczości literackiej była pochodną doświadczeń biograficznych artystów. Widać to wyraźnie, gdy pod tym kątem przeanalizujemy krajową i emigracyjną poezję romantyczną. W dużej mierze to właśnie emigrantom, takim jak Adam Mickiewicz czy Cyprian Kamil Norwid, bądź literatom dotkniętym obsesją podróży, jak Zygmunt Krasiński bądź Juliusz Słowacki, zawdzięczamy obecność w spuściźnie romantycznej wątków miejskich. W sposób interesujący pokazuje to przypadek autora *Kordiana*. Jego osobiste paryskie doświadczenia wykształciły w nim wrażliwość artystyczną na to, co miejskie. Zdaniem Aliny Kowalczykowej:

Warszawy nie ma – i być nie mogło – w pisanych w Warszawie utworach Słowackiego. Poezję oddzielał od otaczającego świata, a nadto, póki w stolicy mieszkał, pejzaż miasta był czymś codziennym, nie przyciągał uwagi. Dopiero w Paryżu zainteresuje go miasto jako twór osobny i dziwny; najpierw napisze wspaniałą wiersz o Paryżu (1832), a dopiero w 1844 r. w *Uspokojeniu* niemniej wspaniale ukazał Warszawę<sup>3</sup>.

---

w: *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX, Materiały sesji naukowej [Gdańsk 15–16 lutego 1993 r.]*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993, s. 79. Powołując się na Martuszeuską, pisze o tym również T. Sobieraj, *Wizje wielkiego miasta*, w: tegoż, *Fabuly i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004, s. 223.

<sup>2</sup> B. Kopczyńska-Jaworska, *Miasto i miejskość w systemie wartości Polaków*, w: *Miasto i kultura doby przemysłowej*, t. 3: *Wartości*, pod red. H. Imbs, Wrocław 1993, s. 100–101.

<sup>3</sup> A. Kowalczykowa, *Warszawa*, w: tejże, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 89.

Procesy modernizacyjne, na które składają się przede wszystkim urbanizacja i industrializacja, wkroczyły na ziemie polskie dopiero w latach 70. XIX wieku<sup>4</sup>. Świadczą o tym dane demograficzne. Warszawę w 1800 roku zamieszkiwało około 77 tys. osób. Liczba ludności w ciągu pół wieku zwiększyła się ponad trzykrotnie, osiągając w 1865 roku blisko 244 tys. ludności, by pod koniec wieku przekroczyć pół miliona<sup>5</sup>. Tak duży przyrost ludności wiązał się przede wszystkim z rozwojem gospodarczym stolicy Królestwa Polskiego, na który wpływał w sposób istotny rozwój sieci kolejowych łączących Warszawę z zagłębiami górniczymi oraz Litwą, Białorusią i Ukrainą. Innym, równie ważnym czynnikiem stymulującym migrację ludności wiejskiej do miast były reformy wprowadzane w Królestwie Polskim, m.in. rolna z 1864 roku, oraz prowadzona przez Rosję protekcyjna polityka celna. W latach 1873–1913 lawinowo wzrosła liczba osób pracujących w Warszawie (z blisko 9 tys. do około 42 tys.), a wartość produkcji zwiększyła się siedmiokrotnie<sup>6</sup>.

W drugiej połowie XIX wieku rozwijają się i powstają ośrodki o wybitnie przemysłowym charakterze, jak Katowice w zaborze pruskim (w 1865 roku nadano im prawa miejskie, a liczba ludności wzrosła z 294 mieszkańców w 1783 roku do 3780 w 1861 roku)<sup>7</sup> czy Łódź w zaborze rosyjskim, gdzie nastąpiła koncentracja przemysłu włókienniczego<sup>8</sup>. W przypadku większości miast zaboru rosyjskiego rozwój następował jednak nie w wyniku industrializacji, lecz rozbudowy administracji carskiej. To z kolei generowało większy popyt na usługi, związane m.in. z handlem czy życiem kultural-

---

<sup>4</sup> E. Kaczyńska, *Pejzaż miejski z zaściankiem w tle*, Warszawa 1999, s. 9.

<sup>5</sup> B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto w historii*, w: tychże, *Miasto i przestrzeń w perspektywie historycznej*, Warszawa 2006, s. 99–101. Podawane przez autorów dane są szacunkowe, gdyż jedyny spis ludności w zaborze rosyjskim przeprowadzono w 1897 roku. Tamże, s. 98.

<sup>6</sup> Tamże, s. 100.

<sup>7</sup> Tamże, s. 103–104.

<sup>8</sup> Tamże, s. 105–106.



nym. Wzmocnieniu ośrodków miejskich sprzyjała również reforma carska z 1866 roku, na mocy której zniesiono zależność feudalne między właścicielem miasta a jego mieszkańcami. Mimo to jedynie w odniesieniu do dwóch miast z terenów Królestwa Polskiego możemy pod koniec XIX wieku mówić o wielkokapitalistycznym rozwoju – w stosunku do Warszawy i Łodzi. Na ich tle znacznie wolniej rozwijają się także duże ośrodki miejskie w Galicji, jak Lwów czy Kraków<sup>9</sup>.

W tym miejscu warto odnotować istotną zbieżność: gwałtowne przemiany urbanizacyjne rozpoczęły się na rodzimym gruncie w tym samym czasie, w którym na niespotykaną dotąd skalę na karty poezji polskiej wkroczyło miasto.

## Rozwój inteligencji

Wraz z zachodzącymi zmianami gospodarczymi, wynikającymi przede wszystkim z rozwoju przemysłu i gospodarki rolnej, przeobrażeniom ulega również społeczeństwo. Elżbieta Kaczyńska uważa, że nie należy lekceważyć tezy wypowiedzianej na początku wieku XIX przez konserwatywną szlachtę, iż na ziemiach polskich nie ma stanu trzeciego<sup>10</sup>. W drugiej połowie XIX wieku jego obecność jest nadal problematyczna. Wyodrębniająca się wtedy grupa społeczna, mieszkająca w mieście i zajmująca się wykonywaniem wolnych zawodów, nie była *de facto* stanem trzecim w rozumieniu zachodnim. Wymyka się ona charakterystyce klasowej, tworzyły ją bowiem przede wszystkim osoby pochodzenia szlacheckiego i w mniejszym stopniu przedstawiciele pozostałych grup

---

<sup>9</sup> O urbanizacji na terenie Królestwa Polskiego w XIX wieku pisze również K. Du-mała, *Przemiany przestrzenne miast i rozwój osiedli przemysłowych w Królestwie Polskim w latach 1831–1869*, Wrocław 1974; *Wielkomięjski rozwój Warszawy do 1918 r.*, pod red. I. Pietrzak-Pawłowskiej, Warszawa 1973, s. 10–13.

<sup>10</sup> E. Kaczyńska, *Peryferie modernizacji: miasta polskie*, w: tejsze, dz. cyt., s. 88–89.

społecznych<sup>11</sup>. Brak klucza klasowego spowodował, że nie przyjęły się utrwalone w społeczeństwach zachodnioeuropejskich nazwy, jak francuska *bourgeoisie*, niemiecka *Bürgertum*, angielska *Gentleman* lub *Middle Class*<sup>12</sup>. Według badaczy, bardziej zasadna jest w stosunku do niej nazwa inteligencja zawodowa, gdyż oddaje ona właściwe dla Europy Wschodniej zmiany społeczne nie zawsze pokrywające się z podziałami klasowymi<sup>13</sup>.

Inteligencję zawodową drugiej połowy XIX wieku uznaje się za jedną z najbardziej opiniotwórczych grup społecznych na ziemiach polskich<sup>14</sup>. Mimo swego dominującego szlacheckiego rodowodu została ona uznana za rozsądnik nowoczesnych idei, dla których miasto było najważniejszą przestrzenią. Wypowiedzi jej przedstawicieli pojawiające się przede wszystkim na łamach postępowej prasy dotyczyły w dużej mierze problematyki społecznej, w tym konieczności przekształcenia nie tylko modelu życia społecznego, lecz także modelu kultury. Równoległe do toczącego się w przestrzeni publicznej dyskursu następował wielopłaszczyznowy rozwój społeczno-gospodarczy, którego rezultatem było m.in. radykalne zwiększenie się liczby mieszkańców miast, wzmocnienie charakterystycznych dla nich grup społecznych, jak mieszczaństwo, inteligencja i proletariatus. W miastach pojawiały się zarodki instytucji kulturotwórczych, które wraz z nowymi perspektywami zawodowymi przyciągały do nich twórcze jednostki.

Trzon inteligencji zawodowej w okresie postyczeniowym stanowili literaci. Wyniki badań prozopograficznych pokazują, że ich pochodzenie społeczne nie różniło się zasadniczo od tego, jakie

---

<sup>11</sup> Ustalenia badaczy w tej kwestii referuje m.in. E. Kaczyńska, dz. cyt., s. 174–211; B. Koczyńska-Jaworska, dz. cyt., s. 101.

<sup>12</sup> E. Kaczyńska, dz. cyt., s. 176–177.

<sup>13</sup> Patrz: J. Żurawicka, *Inteligencja warszawska końca XIX wieku*, Warszawa 1978; R. Czepulis-Rastenis, *Ludzie nauki i talentu. Studia o świadomości społecznej inteligencji polskiej w zaborze rosyjskim*, Warszawa 1988.

<sup>14</sup> Opinie te omawia B. Koczyńska-Jaworska, dz. cyt., s. 101.

charakteryzowało ówczesną inteligencję w ogóle. Andrzej Z. Makowiecki ustalił, że blisko połowa literatów doby postycziowej wywodziła się ze środowisk inteligencko-mieszczańskich (43 spośród całej grupy liczącej 91 osób). Jako znamienny należy odnotować fakt, że liczba ta przewyższa, co prawda w stopniu bardzo niewielkim, liczbę pisarzy o korzeniach ziemiańskich (41). Udział ziemianstwa wśród ludzi pióra zmniejszy się jeszcze bardziej w Młodej Polsce (stosunek 48 do 78 na ogólną liczbę 136)<sup>15</sup>. Dane te różnią się zasadniczo od tych, które dotyczą pochodzenia społecznego pisarzy romantycznych<sup>16</sup>. Przytłaczająca większość z nich wywodzi się ze szlachty i wieś obiera zarówno na miejsce twórczej pracy, jak również za jej temat. Taki stan rzeczy utrzymywała poniekąd sytuacja polityczna, szczególnie po powstaniu listopadowym, kiedy to ważne ośrodki życia literackiego, jak Warszawa czy Wilno, w wyniku represji utraciły swoją kulturotwórczą pozycję.

Te dość ogólne ustalenia prozopograficzne potwierdzają dość oczywistą intuicję dotyczącą zależności rozwoju motywów urbanistycznych w literaturze od pochodzenia społecznego pisarzy i obowiązującej geografii literackiej. Skłaniają także do postawienia kolejnego pytania, a mianowicie: z jakiej grupy społecznej wywodzili się poeci pozytywistyczni, w których twórczości miasto staje się znaczącym przedmiotem opisu? Skupmy się na najważniejszych, czyli Aleksandrze Michaux, Wiktorze Gomulickim, Władysławie Szancerze i Włodzimierzu Stebelskim<sup>17</sup>. Wszyscy urodzili się

<sup>15</sup> A. Z. Makowiecki, *Status pisarza w epoce pozytywizmu i Młodej Polski*, w: *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku*, cz. 2, pod red. S. Frybesa, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987, s. 43–54.

<sup>16</sup> J. Kamionkova, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w.*, Warszawa 1970, s. 11–137; I. Fik, *Rodowód społeczny literatury*, Kraków 1946, s. 33; A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1987, s. 7–15.

<sup>17</sup> Informacje biograficzne za: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV: *Literatura polska okresu realizmu i naturalizmu*, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabickiego, Warszawa 1965, t. 1: *Władysław Ordon*, oprac. T. Tyszkiewicz, s. 255–266; *Miron*, oprac. J. Komar, s. 267–280; *Wiktor Gomulicki*, oprac. Z. Libera, s. 281–308; *Włodzimierz Stebelski*, oprac. R. Taborski, s. 441–452.

w mieście, jednak znaczące tradycje mieszczańskie (w tym wypadku restauratorskie i piwowarskie) ma rodzina tylko jednego – Aleksandra Michaux. O inteligentkich tradycjach możemy mówić w przypadku Wiktora Gomulickiego, którego ojciec był geometrą w Pułtusk. Trzech spośród wymienionych poetów wywodzi się z mniejszości narodowych. Aleksander Michaux miał przodków pochodzących z dzisiejszej Belgii, Włodzimierz Stebelski był spolonizowanym Ukraińcem, a Władysław Ordon urodził się w biednej żydowskiej rodzinie w Płocku. Warto zwrócić uwagę na to, że z wyjątkiem Michaux, pozostali trzej przybyli do Warszawy z mniejszych miejscowości. Mieli jednak czas, by oswoić się z miastem podczas studiów uniwersyteckich na wydziale prawnym Szkoły Głównej, tak jak Ordon i Gomulicki, bądź też odbytych we Lwowie i w Wiedniu, jak w przypadku Stebelskiego. Być może brak szlacheckich korzeni w biografii trzech spośród nich oraz zasiadanie w mieście przynajmniej od jednego pokolenia ziemiańskiej rodziny Gomulickiego sprawił, że nie przejawiali oni antymiejskiej fobii oraz bez uprzedzeń podejmowali miejski temat, każdy na swój własny sposób. Oczywiście czterech poetów to za mało, by mówić o strukturze, także etnicznej, życia społecznego czy literackiego. W przypadku literatów czyniących z miasta sztandarowy temat własnej twórczości symptomatyczny wydaje się jednak nieco inny obraz prozopograficzny od tego, jaki otrzymamy, analizując pochodzenie i miejsce zamieszkania całej, przywołanej przez Makowieckiego, grupy zawodowej literatów doby pozytywizmu.

Inteligencję twórczą doby postyczeniowej, a więc przede wszystkim pisarzy, posądzano, nie bez przyczyny zresztą, o promieszczańskie sympatie. Moderniści uczynili z niej flagowy zarzut w stosunku do generacji poprzedniej. Oskarżenie to wybrzmiało po raz pierwszy szczególnie dobitnie podczas przełomu antypozytywistycznego. Dyskusję, którą wówczas na łamach prasy toczyły dwa wrogie obozy, zreferował Roman Zimand w książce „*Dekadentyzm*” warszawski. Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że krytyka cywilizacji mieszczańskiej zajmowała wśród niej czo-

łową pozycję. Argumenty, którymi posługiwali się moderniści, nie różniły się zbyt, zdaniem badacza, od tych używanych przez Mickiewicza, Rzewuskiego czy Norwida. Dzieliła ich jednak geografia i biografia. Fobii antymieszczańskiej i antykapitalistycznej romantycy nabawili się przede wszystkim w Europie Zachodniej i – jak Norwid – w Ameryce, moderniści natomiast swoje sądy budowali na podstawie doświadczeń zdobytych głównie na gruncie krajowym. Romantycy mogli więc wierzyć, że Polskę uda się ustrzec przed błędami cywilizacyjnymi popełnianymi przez mieszczański Zachód, moderniści tymczasem konstatowali fakt, że te cywilizacyjne zmiany już się w Polsce dokonały przede wszystkim za sprawą, czy raczej przyzwoleniem pozytywistów<sup>18</sup>.

O modernizacyjnym charakterze zmian postulowanych przez generację pozytywistów przekonani byli także autorzy syntez o literaturze drugiej połowy XIX wieku. Najbardziej interesująco brzmi wśród nich głos Antoniego Potockiego, który uważał, że stanowiła ona jedną z nielicznych formacji intelektualnych, która podjęła trud przekształcania szlacheckiej w nowożytnie społeczeństwo<sup>19</sup>. Podobną opinię o przetwarzaniu się dawnej szlacheckiej Polski we wszechstanowe społeczeństwo odnajdziemy u Bronisława Chlebowskiego<sup>20</sup>.

## Profesjonalizacja prasy

Wydaje się, że istotny wpływ na podjęcie miejskiej problematyki przez poetów doby postyczniowej miała dokonująca się wówczas profesjonalizacja prasy i łączenie pracy literackiej z dzienni-

---

<sup>18</sup> R. Zimand, „Dekadentyzm” warszawski, Warszawa 1964, s. 37–52.

<sup>19</sup> A. Potocki, *Polska literatura współczesna, część 1: Kult zbiorowości 1860–1890*, Warszawa 1911, s. 90.

<sup>20</sup> B. Chlebowski, *Literatura polska 1795–1905 jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*, z rękopisu wydał i przedmową poprzedził M. Kridl, Lwów – Warszawa – Kraków 1923, s. 446.

karską. Janina Żurawicka, analizując to zjawisko na gruncie warszawskim, stwierdza, że w latach 50. zawodowi dziennikarze byli ewenementem, a w latach 60. ciągle jeszcze dziennikarstwo łączono z wykonywaniem innej pracy.

W świetle ustaleń Żurawickiej wyjątkowo kształtuje się kariera zawodowa Władysława Syrokomli, z której wynika ścisły związek między uprawianiem dziennikarstwa a obecnością obrazu miasta w poezji polskiej lat 50. XIX wieku. Na charakter twórczości Syrokomli w jakimś stopniu wpłynąć mogła współpraca z „Kurierem Wileńskim”. To wokół jego osoby zebrało się grono poetów (Wincenty Korotyński, Antoni Kolankowski) podążających tymi ścieżkami tematycznymi, które wcześniej on sam wyznaczył w obrazkach społecznych. Środowiskiem literackim wyróżniającym się na tle innych zainteresowaniem problematyką miejską było również grono poetów współpracujących z lwowskim „Dziennikiem Literackim”, jak Mieczysław Romanowski, Adam Pajgert, Kornel Ujejski czy związany z nimi w mniejszym stopniu Cyprian Kamil Norwid. Elementem spajającym ich twórczość okazało się miasto przedstawione jako ikona współczesności oraz moralny i egzystencjalny antywzorzec<sup>21</sup>.

O profesjonalizacji zawodu dziennikarza i oddzieleniu go, przynajmniej w niektórych przypadkach, od zawodu pisarza możemy mówić dopiero na przełomie lat 70. i 80. Była ona wynikiem rosnącej popularności prasy jako środka informacji, zdobywania przez gazety samodzielności finansowej i odchodzenia od mecenatu jako sposobu finansowania tytułów prasowych<sup>22</sup>. Ostatecznie w tym czasie pojawiła się na warszawskim rynku pracy dość znacząca grupa utrzymująca się w części lub w całości z wykonywania pracy dziennikarskiej.

---

<sup>21</sup> J. Maciejewski, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971, s. 139.

<sup>22</sup> J. Żurawicka, dz. cyt., s. 28–30.

Zawód ten był dość popularny wśród pisarzy drugiej połowy XIX wieku. Z ustaleń Makowieckiego wynika, że jedna czwarta z nich utrzymywała się właśnie z pracy pióra, w tym i z dziennikarstwa. Równie wielu czerpało środki materialne z majątków ziemskich. Nieco mniej spośród nich było nauczycielami. Mało przejrzystą grupę stanowią ci literaci, których badacz umieścił pod kategorią „różne zawody, a także sytuacja materialna bliska nędzy”. Profesjonalizacja dziennikarstwa na ziemiach polskich łączyła się zatem w XIX wieku z profesjonalizacją zawodu literata, stanowiąc trudny do oddzielenia konglomerat<sup>23</sup>.

Poetów pozytywistycznych skupionych wokół miejskiego tematu łączył wykonywany zawód. Wszyscy czterej, a więc Michaux, Gomulicki, Stebelski i Szancer byli związani zawodowo z prasą. W odniesieniu do nich można również postawić tezę, że nie tylko podjęcie pracy dziennikarskiej skutkowało utrwalaniem miejskich impresji w twórczości lirycznej. Ważny był także wybór gazety. Znamienne jest to, że poeci piszący wiersze poświęcone miejskiej problematyce w większym lub mniejszym stopniu ocierali się o redakcje gazet codziennych, a najważniejsi przez długie lata byli z nimi zawodowo związani.

Ważną rolę w tym względzie odegrał „Kurier Warszawski”, na którego łamach propagowaniem poezji miejskiej zajmowało się kilka pokoleń redaktorów. Do najstarszego należał Wacław Szymanowski. Objął on redakcję „Kuriera” w 1868 roku i prowadził aż do swojej śmierci w 1886 roku<sup>24</sup>. Pod koniec lat 60. Szymanowski miał już ugruntowaną pozycję autora przede wszystkim prozatorskich obrazków przedstawiających życie stolicy. Drukował je zresztą z powodzeniem w formie felietonów w „Dzienniku Warszaw-

---

<sup>23</sup> A. Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 43–54.

<sup>24</sup> J. W. Gomulicki, *O autorze „Literatów warszawskich”*, w: W. Szymanowski, A. Niewiarowski, *Wspomnienia o Cyganerii warszawskiej*, zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1964, s. 65–66.

skim”<sup>25</sup>. Na łamach „Kurierera” ogłosił m.in. cykl *Z teki warszawiaka*<sup>26</sup>. W ówczesnym jego dorobku znalazło się również kilka obrazków poetyckich ilustrujących charakterystyczne dla miasta zagadnienia społeczne. Był także kronikarzem literackiego życia stolicy, rozpowszechniał pogląd, iż Warszawa, szczególnie w ostatnich dekadach, przyczyniła się znacząco do rozwinięcia piśmiennictwa polskiego<sup>27</sup>. Po objęciu przez niego redakcji „Kuriera Warszawskiego” na łamach gazety zaczęto popularyzować wiedzę o historii Warszawy, publikując następujące cykle: *Typy warszawskie z ubiegłych lat*, *Obrazki miejskie*, *Kamienice na Rynku Staromiejskim*, *Stara Warszawa*, *Ogrody publiczne Warszawy*<sup>28</sup>.

Z „Kurierem” związany był inny, ważny dla poezji miejskiej twórca – Aleksander Michaux. W 1868 roku stał się członkiem redakcji i współwłaścicielem gazety<sup>29</sup>. Młodszy od Szymanowskiego o blisko 20 lat, jako dziennikarz kontynuował jego zainteresowania. Pierwsze szlify dziennikarskie zdobywał w „Przeglądzie Tygodniowym”, gdzie pisywał felietony *Listy z ulicy X*<sup>30</sup> poświęcone wielkomiejskiej kulturze. W „Kurierze” był, podobnie jak jego mentor, autorem od wszystkiego – recenzji teatralnych i literackich, krótkich form prozatorskich i przede wszystkim wierszy. Pisał m.in. o formach pomocy dobroczynnej<sup>31</sup>, omnibusach<sup>32</sup>,

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 58.

<sup>26</sup> W. Szymanowski, *Z teki warszawiaka*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 301b, 302b, 308b, 311, 312, 316b, s. 1–3.

<sup>27</sup> W. Szymanowski, *Literaci warszawscy*, w: W. Szymanowski, A. Niewiarowski, dz. cyt., s. 68.

<sup>28</sup> Z. Anculewicz, *Świat i ziemia polskie w oczach redaktorów i współpracowników „Kuriera Warszawskiego” w latach 1865–1915*, Warszawa 2002, s. 899.

<sup>29</sup> Z. Anculewicz, dz. cyt., s. 52–55.

<sup>30</sup> A. Michaux, *Listy z ulicy X*, „Przegląd Tygodniowy” 1866 (nr 6, s. 43; nr 7, s. 51; nr 8, s. 57; nr 9, s. 68; nr 11, s. 84–85; nr 18, s. 140; nr 22, s. 172–173); 1867 (nr 3, s. 19).

<sup>31</sup> „Kurier Warszawski” 1869, nr 29, s. 2.

<sup>32</sup> „Kurier Warszawski” 1868, nr 31, s. 2.



karnawale i Popielcu<sup>33</sup>, kredytach<sup>34</sup>. Znaczący wkład jako redaktor włożył Miron w unowocześnienie działu poświęconego kulturze. Przede wszystkim znacząco rozbudował dział literacki. Umieszczał w nim od czasu do czasu recenzje nowości wydawniczych<sup>35</sup>, drukował własne wiersze i obrazki prozą poświęcone problematyce miejskiej. Wśród tych ostatnich odnajdziemy *Obrazki miejskie* prezentujące tak charakterystyczne dla literatury miejskiej tego okresu przestrzenie i tematy, jak umierająca na poddaszu samotna kobieta<sup>36</sup>, bezrobocie wśród kobiet<sup>37</sup>. Na łamach „Kuriera Warszawskiego” opublikował m.in. miejski cykl liryczny zatytułowany *Fotografie brukowe*<sup>38</sup>. Zawartość pisma odzwierciedlała także inne jego zainteresowania, szczególnie te dotyczące teatru i sztuk plastycznych. Dział teatralny i artystyczny, który dotychczas ograniczał się do zapowiedzi, wzbogacił się o recenzje teatralne<sup>39</sup>, relacje z wystaw prac malarskich<sup>40</sup>, benefisów aktorskich<sup>41</sup> i inicjatyw środowisk twórczych<sup>42</sup>, prezentacje biografii najwybitniejszych malarzy i artystów scen warszawskich<sup>43</sup>. Należy podkreślić, że miejsce po-

---

<sup>33</sup> „Kurier Warszawski” 1868, nr 46, s. 2.

<sup>34</sup> „Kurier Warszawski” 1869, nr 51, s. 2.

<sup>35</sup> M.in. „Kurier Warszawski” 1868, nr 106 (recenzja tomiku poezji Jaroszyńskiego *Miłość i Szal*), s. 2; „Kurier Warszawski” 1869, nr 157, s. 2–3 (recenzja powieści W. Morzkowskiej *Mąż Leonory*).

<sup>36</sup> *Obrazki miejskie*. I: *Sierota po sierocie*, „Kurier Warszawski” 1868, nr 31, s. 6.

<sup>37</sup> *Obrazek miejski*. III: *Dla chleba*, „Kurier Warszawski” 1868, nr 46, s. 7.

<sup>38</sup> „Kurier Warszawski” 1869 r.: *Dorożkarz* I – nr 7, s. 10; *Muzykus* II – nr 15, s. 7; *Kominiarczyk* III – nr 27, s. 7; *Obląkany* IV – nr 30, s. 7; *Grabarz* V – nr 46, s. 8; *Śmieciarka* VII – nr 59, s. 6; *Szwaczka* IX – nr 66, s. 8; *Druciarczyk* IX – nr 75, s. 7. Tylko *Śmieciarka* oznaczona została kryptonimem X, pozostałe wiersze z tego cyklu nie były sygnowane żadnym podpisem.

<sup>39</sup> M.in. „Kurier Warszawski” 1868, nr 184, s. 2–3; nr 197, s. 4; nr 206, s. 3; nr 230, s. 2.

<sup>40</sup> M.in. „Kurier Warszawski” 1868, nr 180, s. 1; nr 184, s. 2–3; nr 193, s. 2; nr 205, s. 2–3; nr 235, s. 2.

<sup>41</sup> M.in. „Kurier Warszawski” 1868, nr 228, s. 1–3.

<sup>42</sup> M.in. „Kurier Warszawski” 1868, nr 214, s. 2–3; nr 237, s. 2.

<sup>43</sup> M.in. „Kurier Warszawski” 1869, nr 62, s. 4.

święcone operze, teatrowi i sztukom plastycznym wypełniał Miron przede wszystkim własnymi artykułami. Ten stan trwał do końca 1871 roku. W następnym latach zaangażowanie dziennikarskie Mirona słabnie, co odbija się negatywnie na dziale kulturalnym gazety – ilość artykułów dotyczących bieżących wydarzeń kulturalnych wyraźnie się zmniejsza. Ostatecznie w 1874 roku odsprzedaje on swoje udziały w dzienniku. Efekty współpracy Mirona z „Kurierem Warszawskim” współcześnie ocenili bardzo wysoko. We wspomnieniach zachowała się relacja o tym, jak:

cała Warszawa z biciem serca czekała codziennie na ukazanie się nowego „Kurierka”, dorwawszy się do mokrego jeszcze numeru, szukała w nim przede wszystkim artykułów podznaczonych literą m lub x. Przyrównywał ktoś w owym czasie „Kuriera” do placka, w którym artykuły Mirona odgrywały rolę – rodzyneków<sup>44</sup>.

Kolejnym ważnym poetą miasta i twórcą cyklów urbanistycznych związanym z „Kurierem Warszawskim” był Wiktor Gomulicki. Przewodnikiem po świecie literackim i dziennikarskim dla urodzonego w 1848 roku poety stał się Aleksander Michaux<sup>45</sup>. Do pierwszych kontaktów między poetami doszło jeszcze w redakcji „Przeglądu Tygodniowego”. Zacieśnienie relacji nastąpiło podczas wspólnej pracy na początku lat 70. w „Kurierze Warszawskim”<sup>46</sup>, gdzie Gomulicki objął posadę sekretarza redakcji. Pisywał na jego łamach przez blisko 40 lat felietony w dużej mierze poświęcone sprawom warszawskim – życiu kulturalnemu, historii miasta (*Z tygodnia, Pozbierane, Listy o wszystkim, Z dziejów starej Warszawy, Z przeszłości ulic i uliczek warszawskich*<sup>47</sup>), zamieszczał też listy z po-

---

<sup>44</sup> W. Gomulicki, *Miron (Aleksander Michaux)*, „Sfinks” 1914, lipiec, s. 127.

<sup>45</sup> O dużym wpływie, jaki Miron wywierał na swoich współczesnych, świadczy wiersz Pawła Koźmickiego (1860–1896) zatytułowany *Mironowi*, napisany po śmierci poety w 1895 r. i opublikowany w tomie *Poezje* (Warszawa 1896).

<sup>46</sup> Patrz hasło: *Wiktor Gomulicki*, w: *Bibliografia literatury...*, dz. cyt., t. 14, s. 92.

<sup>47</sup> Z. Anculewicz, dz. cyt., s. 69, 167, 198, 900.

dróży, np. do Wenecji<sup>48</sup>. O swoim mentorze – Mironie, pisał następująco:

Miałem lat dziewiętnaście i należałem do pokolenia, które poetów nazywało wieszczami. Już od lat kilku poezje Mirona upajały mię jak haszysz i kto wie nawet, czy nie pod ich wpływem ośmieliłem się rymować. Umiałem na pamięć prawie wszystko, co napisał [...]<sup>49</sup>.

Inspirację tę możemy wskazać także w przebiegu pracy zawodowej. Młody redaktor dał się poznać warszawskiej publiczności jako autor obrazków z życia miejskiego, m.in. dotyczących mody<sup>50</sup>, komunikacji<sup>51</sup>, handlu<sup>52</sup>. Opublikował w 1883 roku w „Kurierze Warszawskim”, wzorem Mirona, cykl liryków miejskich zatytułowany *Obrazki naprędcy*<sup>53</sup>.

Gomulicki był związany również z inną gazetą, mającą ogromne zasługi w propagowaniu miejskich tematów w literaturze – z „Kurierem Codziennym”. Jego znaczenie wzrosło po śmierci Szymanowskiego, kiedy to redakcję prowadzonego przez niego „Kuriera Warszawskiego” opuściło na rzecz konkurencyjnego „Kuriera” liczne grono redaktorów, na czele z Bolesławem Prusem. Z „Kurierem Codziennym” współpracował też Włodzimierz Stebelski, autor miejskich w temacie i humorystycznych w tonie wierszy i felietonów. Co ciekawe, Stebelski w swoim zawodowym życiu – dość nieustabilizowanym ze względu na temperament i uzależnie-

---

<sup>48</sup> W. Gomulicki, *Listy z Wenecji*, „Kurier Warszawski” 1888, nr 285, s. 1–4; nr 292, s. 1–2.

<sup>49</sup> W. Gomulicki, *Miron (Notatka pośmiertna)*, w: tegoż, *Warszawa wczorajsza*, tekst zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1961, s. 355.

<sup>50</sup> W. Gomulicki, *Szaleństwa mody*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 49, s. 415–416; 1869, nr 1, s. 4–5.

<sup>51</sup> W. Gomulicki, *Drobne nieprzyjemności życia warszawskiego. II. Dorożka*, „Kurier Warszawski” 1887, nr 156, s. 2–3.

<sup>52</sup> W. Gomulicki, *Targ na Pradze*, „Kurier Warszawski” 1879, nr 51, s. 1–2.

<sup>53</sup> W. Gomulicki, *Rysunki naprędcy*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 171; 174b; 176b; 181a; 182b; 184; 186a; 190b; 193b; 209.

nie od alkoholu – nawiązał bliską współpracę z Wiktorem Gomulickim podczas reaktywacji kupionego przez tego ostatniego „Tygodnika Powszechnego”<sup>54</sup>. Zanim to jednak nastąpiło, dał się poznać jako utalentowany poeta i dziennikarz na łamach galicyjskiej prasy („Szczutek”, „Dziennik Polski”, „Gazeta Narodowa”), zyskując miano najlepszego dziennikarskiego pióra we Lwowie zaraz po Janie Lamie. Po przeniesieniu się do Warszawy w 1887 roku związał się jako dziennikarz z „Kurierem Codziennym”. W przypadku Stebelskiego praca dziennikarska wiązała się z pisaniem felietonów, reportaży oraz recenzji książek i przedstawień teatralnych, prowadzeniem stałych rubryk: literackich, a nawet politycznych (po śmierci Władysława Sabowskiego redaguje ją w „Kurierze Codziennym”).

Stebelski współpracował także z innymi stołecznymi czasopismami, m.in. z „Wędrowcem”, który miał istotne znaczenie dla popularyzacji motywu miejskiego w literaturze i sztuce w latach 80. To w gronie jego redaktorów narodził się, niestety nigdy nieukończony, projekt plastycznej dokumentalizacji Warszawy. Redaktor artystyczny „Wędrowca” Stanisław Witkiewicz wspólnie z Aleksandrem Gierymskim, Józefem Pankiewiczem i Władysławem Podkowińskim przystąpił do realizacji zamysłu literackiego i plastycznego zilustrowania codziennego życia stolicy<sup>55</sup>. Miała to być książka o Warszawie:

żywej, obecnej, tak jak ona w starych murach drga nowym życiem, jak ogarnia sąsiednie pola swymi ohydnyimi kamienicami; jak cierpi i jak się cieszy, z całą szczytnością i całym plugastwem, jakie w niej istnieje; od poddaszy do piwnic, od pałaców do dziur w wiślanych brzegach,

---

<sup>54</sup> R. Taborski, *Włodzimierz Stebelski*, w: *Obraz literatury...*, dz. cyt., s. 445.

<sup>55</sup> Autorstwo tego projektu nie jest jednoznaczne. Ludwik B. Grzeniewski uważa, że Witkiewicz przypisał sobie w tym zakresie inicjatywę niesłusznie. Zdaniem badacza przesłanki wskazują na to, że była to idea Gierymskiego. L. B. Grzeniewski, *Słowo o Aleksandrze Gierymskim*, w: tegoż, *Warszawa Aleksandra Gierymskiego*, Warszawa 1973, s. 7–10.

w których gnije zdziczała, zjadana przez wszy i choroby ludność. Słowem, dania całkowitego obrazu tej rzeczy dziwnej i potwornej, jaką jest wielkie miasto [...]. Pokazanie ludzi żywych wszelkiego rodzaju, od bogaczy, którym się z przejedzenia strawa wraca na brzegi ust, do nędzarzy, którzy wyszukują resztki nieogryzionej kości po śmietnikach; od sióstr miłosierdzia z duszą prostą, [...] do biednych kobiet, sponiewieranych w błocie ulicznym [...]<sup>56</sup>.

Biografie XIX-wiecznych literatów pokazują, że związek między zawodowo uprawianym dziennikarstwem a rozwijaniem tematu miejskiego nie był fenomenem wyłącznie polskim. Zależność tę w znacznie większej skali możemy zaobserwować w Europie i Ameryce Północnej nawet kilka dekad wcześniej niż na rodzimym gruncie. Dziennikarzami byli tacy tytani literatury urbanistycznej, jak: Honoré de Balzac, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Fiodor Dostojewski<sup>57</sup>. Podobny twórczy charakter jak warszawskie kurierki miało w Rosji czasopismo „Sowremiennik”, mające wśród grona swoich współpracowników autora *Zbrodni i kary* i poetę-dziennikarza Nikołaja Niekrasowa odpowiadającego w dużym stopniu za „miejską” linię, także artystyczną, pisma. Wśród wielkich XIX-wiecznych poetów miasta trudniących się dziennikarstwem odnajdziemy też Walta Whitmana, którego całe zawodowe życie było związane z nowojorskimi gazetami<sup>58</sup>. Ze złożonym wpływem prasy na twórczość liryczną mamy do czynienia również w przypadku Charles’a Baudelaire’a. Oprócz tego, że ogłaszał on swoje szkice z zakresu krytyki sztuki na łamach paryskich gazet, fascynował się także treścią tych, w których sam niczego nie publikował,

---

<sup>56</sup> S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903, s. 111.

<sup>57</sup> B. Pike, *The city as image*, w: tegoż, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press 1981, s. 10.

<sup>58</sup> E. Folsom, K. M. Price, *Walt Whitman* [on-line]. Dostępny na: <http://www.whitmanarchive.org/biography/walt-whitman/index.html#journalist> [dostęp: 15.08.2008].

czyli brukowcami. Lektura tych swoistych „kronik nienawiści, grzechu i zbrodni” była dla niego perwersyjną przyjemnością, na którą sobie często pozwalał<sup>59</sup>.

## Metoda twórcza – wyjście w plener

Burton Pike, komentując zależność między pracą dziennikarską a podejmowaniem wątków miejskich w twórczości literackiej, podkreśla, że zawodowe uprawianie żurnalistyki wymuszało lepsze poznanie miasta<sup>60</sup>. Wiązało się bowiem z koniecznością codziennego wręcz przemierzania ulic i pozwalało z racji wykonywanych obowiązków na zdobycie dość szczegółowej wiedzy dotyczącej miejskiego życia. Z perspektywy historycznoliterackiej miało to kolosalne znaczenie, gdyż oznaczało odrzucenie kulturowych klisz budujących do tej pory obraz miasta w literaturze. Literaci-dziennikarze zobaczyli miasto jako takie, patrzyli na nie w sposób świeży i nieskrępowany. Te uboczne skutki uprawiania zawodu dziennikarza były zbieżne z przeformułowaniem metody pracy twórczej artystów, którzy poruszali się w połowie stulecia w obrębie estetyki realistycznej. Idealny jej wzorzec stanowią przygotowania, poprzedzające pisanie powieści, czynione przez Gustave’a Flauberta. Tak opisuje je Antoni Sygietyński:

Flaubert nie zabiera się do dzieła inaczej jak z notatkami, których dokładność sam mógł sprawdzić. [...] skazuje się na uczęszczanie do bibliotek przez całe tygodnie, dopóki nie znajdzie potrzebnych objaśnień. Do napisania dziesięciu np. stronic – epizodu tylko, w którym chce przedstawić osobistości zajmujące się rolnictwem, nie cofa się przed czytaniem dwudziestu, trzydziestu tomów traktujących o tym przedmiocie i w dodatku jeszcze udaje się do ludzi kompetentnych,

---

<sup>59</sup> Patrz przypisy do: Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład J. Guze, Gdańsk 2000, s. 480.

<sup>60</sup> B. Pike, dz. cyt., s. 10.

posuwając sumiennie aż do chodzenia po roli, byle tylko przystąpić do epizodu z całą znajomością sprawy. Jeżeli ma opisywać, musi być na miejscu, żyć tam<sup>61</sup>.

Na przełomie lat 60. i 70. XIX wieku szczególnie dobitnie artykułowali konieczność zmiany metody twórczej polscy publicyści związani z postępową warszawską prasą. Domagali się od pisarzy rozległej wiedzy popartej obserwacją, czyli, mówiąc w skrócie, zalecali wycieczki poprzedzone czasochłonną kwerendą<sup>62</sup>. Biorąc pod uwagę uprzywilejowany przedmiot opisu, jakim w programowej publicystyce było nowoczesne życie we wszelkich jego przejawach, oznaczać to mogło również spacerowanie po miejskim bruku. Wydaje się, że rację miał Pol, gdy pisał na marginesie rozważań o sztukach plastycznych, że trudno jest pokochać coś, czego się nie zna<sup>63</sup>. Podobne stwierdzenia padały z ust Aleksandra Gierymskiego, który uważał, że trzeba fizycznie i mentalnie wniknąć w przestrzeń, by dobrze oddać ją w obrazie<sup>64</sup>. Wyjście w miasto pisarzy i artystów plastyków, wynikające z przyjęcia nowej metody pracy twórczej, okazało się działaniem zapładniającym ich wyobraźnię i otwierającym na tematy dotąd przez większość pomijane.

W jakimś stopniu poznawaniu miejskiej przestrzeni sprzyjała modna wśród niektórych literatów poza artystyczna. Wiązała się ona z prowadzeniem trybu życia charakterystycznego dla paryskiej bohemy. Oznaczała więc życie na opak w stosunku do modelu wyznaczanego przez przeciętnego zjadacza chleba, czyli prowadzenie nocnego trybu życia sprowadzającego się głównie do pieszych

---

<sup>61</sup> A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, s. 464–465.

<sup>62</sup> J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje...*, dz. cyt., s. XXVII.

<sup>63</sup> E. Micke-Broniarek, *Tendencje realistyczne w malarstwie pejzażowym i rodzajowym około połowy XIX wieku*, w: *też*, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2007, s. 14.

<sup>64</sup> S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 169.

wędrówek po ciemnych ulicach miasta i nocnych posiedzeń w kawiarniach. Upodobanie do takiego stylu życia za młodu przejawiał Wiktor Gomulicki. Według redakcyjnego kolegi, „był zapalonym wielbicielem kobiet i życie prowadził dziwaczne. Zwykle w dzień spisał, a dopiero w nocy wychodził na miasto”<sup>65</sup>.

Zachętę do szukania inspiracji podczas przechadzek po miejskich ulicach odnajdziemy w literaturze polskiej już w latach 40. Ich odzwierciedleniem są przede wszystkim popularne wówczas obrazki i szkice fizjologiczne, w których, jak pisze Józef Bachórz, miasto stało się przestrzenią:

po raz pierwszy na taką skalę objętą penetracjami [...] ze swoją skomplikowaną mapą różnorodnych rzemiosł, z zakamarkami pełnymi oryginalnych figur, ze światem i półświatkiem przestępczym etc. Szkice fizjologiczne były w tym względzie częścią składową obszerniejszego ruchu literackiego (obejmującego m.in. i powieści tajemnic), powołującego do życia nowoczesne mity wielkich metropolii<sup>66</sup>.

Szczególnie gorliwymi, a przy tym barwnymi popularyzatorami miejskiej problematyki byli przedstawiciele Cyganerii Warszawskiej. Zgodnie ze świadectwem Wacława Szymanowskiego, Roman Zmorski miał w taki oto sposób określić źródło inspiracji „cyganów”:

A chcesz tego życia, to go szukaj między nami, to jest między ludźmi, co mają serce i oczy, co czują i widzą. [...] Szukaj go w kawiarni i szynku, na Starym Mieście i na Rybakach, pomiędzy kapotami i czapkami, w błocie ulicznym i dymie od bkonu, przy wódce, ponczu i bawarze; to prawdziwe życie, to pole dla literata<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Patrz: [Walery Przyborowski?] [Julian Kaliszewski?], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczyznej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*, przygotowała do druku i posłowiem opatrzyła D. Świerczyńska, Warszawa 1998, s. 76–79.

<sup>66</sup> J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972, s. 197.

<sup>67</sup> W. Szymanowski, *Literaci warszawscy*, w: W. Szymanowski, A. Niewiarowski, dz. cyt., s. 103.



Jeden z „cyganów”, Józef Bogdan Dziekoński, nosił się nawet z zamiarem napisania powieści o warszawskim podziemnym życiu wzorowanej na *Tajemnicach Paryża* i w tym celu włóczył się dniami i nocami po stołecznych ulicach<sup>68</sup>. Zainteresowanie miejskim życiem znalazło odzwierciedlenie w twórczości prozatorskiej „cyganów”, przede wszystkim w prozatorskim dorobku Wolskiego. Niewielki z kolei plon miejskich peregrynacji odnajdziemy w liryce bywalców zakładu Miriamki. Ziarno jednak zostało zasiane wśród osób niezaliczanych do ścisłego grona „cyganów”, lecz pozostających pod ich wpływem i mających z nimi zażyłe stosunki, jak Cyprian Kamil Norwid czy Waław Szymanowski.

Zalecenie obserwacji otaczającej rzeczywistości, branie wzoru z natury – jakkolwiek niewinnie by to wyglądało – miało również brzemienne skutki w malarstwie polskim tego okresu. Analogicznie jak w literaturze, wyjście w plener było jednym z czynników wpływających na odkrycie przez rodzimych artystów plastyków miejskiego krajobrazu. Pierwszym pedagogiem w historii polskiego szkolnictwa artystycznego, który wprowadził plenerowe lekcje, był Jan Feliks Piwarski, kierujący w latach 40. XIX wieku Katedrą Malarstwa Krajobrazowego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Warto dodać, że wówczas podstawą kształcenia była nauka kopiowania litografii i rysunków. Obowiązywała ona także w kolejnej dekadzie, gdy następcą Piwarskiego został inny popularyzator rysowania z natury, Chrystian Breslauer. Dzięki plenerowym warsztatom rozwinęło się wśród niektórych uczniów zamiłowanie do nowych tematów. Część z nich, jak Franciszek Kostrzewski, Henryk Pillati i Wojciech Gerson<sup>69</sup>, zainteresowała się również miastem, stając się tym samym prekursorami scen rodza-

---

<sup>68</sup> J. W. Gomulicki, *Genealogia Cyganerii warszawskiej*, w: W. Szymanowski, A. Nie-wiarowski, dz. cyt., s. 27–28.

<sup>69</sup> Zawodowe losy tych malarzy potwierdzają aksjomat łączący zainteresowanie miastem z pracą dziennikarską. Byli oni przez długi czas związani z czasopismami warszawskimi. Kostrzewski współpracował z „Tygodnikiem Ilustrowanym” i „Kłosami”. Ich stałym ilustratorem był również Pillati, ozdabiając szpalty także „Wę-

jowo-obyczajowych z miejskiego życia w polskim malarstwie<sup>70</sup>. Pod koniec lat 40. tworzyli oni nieformalną grupę zwaną Malarią, wzorowaną na Cyganerii warszawskiej. Do „cyganów” upodabniał ich styl życia, przejawiający się w upodobaniu do nocnych miejskich eskapad<sup>71</sup>. Po raz pierwszy po tematykę miejską sięgnęli na początku lat 50., podczas realizacji zamówienia na cykl obrazów mających stanowić ozdobę wnętrza statków pasażerskich pływających po Wiśle. Weszły w jego skład m.in. *Plac Żelaznej Bramy Pillatiego*, *Cyrk na Saskiej Kępie* pędzla Kostrzewskiego i obraz Gersona *Widok Płocka*<sup>72</sup>. O ich nowatorskim charakterze przesądza, jak zauważa Ewa Micke-Broniarek, „szkicowość form budowanych zamasytymi pociągnięciami pędzla, wynikająca z dążenia do uchwycenia ulicznego ruchu i zgiełku” oraz pokazanie scenek z codziennego życia, jak na przykład kłótni przekupek wygrażających sobie pięściami<sup>73</sup>. W oswojaniu estetyki realizmu obserwacja i malowanie z natury stanowiły miłowy krok. Były bowiem realizacją kryteriów prawdziwości i referencjalności leżących u podstaw tego stylu.

Znaczenie plenerowych studiów dla stylu i artystycznej wartości prac malarskich możemy zaobserwować w twórczości Aleksandra Gierymskiego. Szczególnie interesujące pod tym względem są prace z lat 1881–1884 przedstawiające postacie i scenki ze Starego Miasta, Powiśla i Solca. Do obrazu *Żydówka z cytrynami* malarz „wykonał z natury dziesiątki szkiców ołówkowych,

---

drowca”, „Biesiady Literackiej” oraz „Wolnych Żartów”. Z kolei Gerson pracę pedagogiczną dzielił od czasu do czasu ze współpracą artystyczną z „Przyjacielem Dzieci”, „Wieńcem” i „Kłosami” oraz licznymi zleceniami na ilustracje książek. Patrz: I. Jakimowicz, *Franciszek Kostrzewski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 14, z. 3, Wrocław 1969, s. 360–362; W. Rukóżyto, *Henryk Pillati*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 26, z. 2, Wrocław 1981, s. 285–287; E. Łepkowski, *Wojciech Gerson*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, z. 5, Kraków 1958, s. 400–401.

<sup>70</sup> Zagadnienie to referuję za E. Micke-Broniarek, dz. cyt., s. 17–18.

<sup>71</sup> J. W. Gomulicki, *Genealogia Cyganerii warszawskiej*, w: W. Szymanowski, A. Niewiarowski, dz. cyt., s. 35–36.

<sup>72</sup> E. Micke-Broniarek, dz. cyt., s. 21.

<sup>73</sup> Tamże.

rozmaicie kadrowane studia olejne postaci, powtórzył także kilkakrotnie ostateczną wersję kompozycji”. Rezultatem tej żmudnej pracy był portret starej, ubogiej kobiety utrzymany w stylistyce naturalistycznej, z charakterystycznym dla niej szczegółem i estetyką brzydoty oraz podkreśleniem kondycji ekonomicznej i przynależności społecznej<sup>74</sup>. Stanisław Witkiewicz, biografista Gierymskiego, podkreślał, że malarz wsi właściwie nie znał i nie lubił, był za to prawdziwym człowiekiem miasta „z powodu zżycia się z miastem od urodzenia, z wychowania, z upodobań i stosunków. «Moja ojczyzna – mawiał – Szpital Ujazdowski»”<sup>75</sup>. W innym miejscu zaś dodawał: „kultura właśnie taka, wielkiego, najbardziej wyrafinowanego miasta, była to właśnie sfera, w której on żyć potrzebował, którą jedynie jako najwłaściwsze dla siebie otoczenie uważał”<sup>76</sup>.

## Zainteresowania krajoznawcze

Uprawianie dziennikarstwa i przeformułowanie metody twórczej nie było jedyną drogą, jaką artyści dochodzili do realistycznego obrazu miasta. Prowadziła ona także poprzez krajoznawcze zainteresowania. Zostały one rozbudzone już przez romantyków i były rozwijane również po 1864 roku. Osobą, która w sposób szczególnie łączyła pasję literacką z geograficzną i etnograficzną, był Wincenty Pol, poeta i jednocześnie profesor geografii na Uniwersytecie Jagiellońskim, „geograf krajowy” i autor wielu rozpraw naukowych poświęconych krajoznawstwu oraz artykułów popularyzatorskich, jak *Obrazy z życia i natury* publikowane w latach 1866–1868 na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”. Krajoznawcza pasja Pola miała,

---

<sup>74</sup> Tamże, s. 277.

<sup>75</sup> S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 66.

<sup>76</sup> Tamże, s. 121.

zdaniem Małgorzaty Łoboz, charakter wybitnie humanistyczny. Postrzegana za Humboldem jako nauka interdyscyplinarna pozwalała uwzględniać nie tylko aspekt geograficzny i przyrodniczy, ale także obyczajowy i kulturowy<sup>77</sup>.

Taką humanistyczną geografią pasjonował się też inny poeta związany z Wilnem – Władysław Syrokomla. Był on zamiłowanym badaczem języka i kultury mieszkańców kresowych miasteczek, czyli Białorusinów, Litwinów i Żydów<sup>78</sup>. Część tej wiedzy odnajdziemy w melodyce języka, antropologicznych i kulturowych ryśach tytułowego *Tandeciarza i Księgarza ulicznego*. Istotna i warta podkreślenia w tym miejscu wydaje się obecna, tak w twórczości lirycznej, jak w prozatorskiej i publicystycznej autora *Wycieczek po Litwie*, predylekcja do opisywania tego, co pozostaje poza wielką historią, a co z pozoru wydaje się jałowe i niczym nieurzekające<sup>79</sup>. Pozwala ona umieścić poetę wśród tych, którzy swoim piśmiennictwem torowali drogę wywrotowej w pierwszej połowie XIX wieku, zarówno od strony społecznej, jak i estetycznej, problematyce ludowej, a od połowy stulecia toczyli batalię nie tylko o obecność w literaturze realistycznych obrazów wsi, ale także, o czym świadczą wiersze wileńskie, tych przedstawiających miejską codzienność.

Za wynik pasji krajoznawczej należy uznać również publicystyczne i literackie obrazy miast w twórczości Wiktora Gomulickiego. Jej namacalnym efektem, oprócz obfitej twórczości lirycznej, jest kilkadziesiąt publicystycznych szkiców poświęconych Warsza-

---

<sup>77</sup> M. Łoboz, „Geograf zabija powoli poetę...” – Wincentego Pola „Obrazy z życia i natury” (1869–1870), w: *Podróż i literatura 1864–1914*, pod red. E. Ilnatowicz, Warszawa 2008, s. 118–119.

<sup>78</sup> K. Ćwirka, *Spuścizna etnograficzna Władysława Syrokomli*, w: *Syrokomli w 150. rocznicę urodzin. Materiały z sesji popularno-naukowej*, pod red. M. Ingłota, Inowrocław – Toruń 1973, s. 93.

<sup>79</sup> E. Kiślak, *Poeta pogranicznych prowincji. O Władysławie Syrokomli*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. I, z. 1, s. 62.

wie dawnej i współczesnej<sup>80</sup>. Warto w tym miejscu za Andrzejem Stoffem przywołać jeszcze inne miasto, a mianowicie Gdańsk i refleksje tego badacza dotyczące *Pieśni o Gdańsku* jako przykładu piśmiennictwa popularyzującego krajoznawstwo. Zdaniem Stoffa uprawianie krajoznawstwa w XIX wieku utożsamiać należy z postawą patriotyczną. Jest to przekonanie tym bardziej zasadne, że potwierdzone w źródłach. W wypowiedzi wiceprezesa Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego z 1907 roku przeczytać możemy, że zdobywanie wiedzy na temat „kraju ojczystego” było przez „czujne oko administracyjno-policyjne” źle widziane w zaborze rosyjskim, doszukiwano się bowiem w tak ukierunkowanych działaniach podłoża politycznego<sup>81</sup>. Jak wynika ze sprawozdania Aleksandra Janowskiego dotyczącego dziesięcioletniej działalności Towarzystwa (z 1916 roku), kilkusobowe wyprawy krajoznawcze wydawały się przedstawicielom aparatu bezpieczeństwa podejrzane, natomiast zbiorowe wycieczki naukowe bezwzględnie zakazane<sup>82</sup>. Wydaje się, że charakterystycznym rysem literackiej odmiany polskiego krajoznawstwa była w drugiej połowie XIX wieku nobilitacja miasta. Świadczy o tym nie tylko fakt dość częstego popularyzowania przez literatów za pomocą wiersza kultury i historii polskich miast, przede wszystkim stołecznych, a w mniejszym stopniu także prowincjonalnych, ale również ogromna popularność takich przedstawień wśród czytelników, o czym świadczy casus Deotymy, Gomulickiego i Oppmana<sup>83</sup>. Istotnych powodów nobilitacji miasta w ramach poetyckiej twórczości o charakterze krajoznawczym upatrywać można w roli, jaką spełniały w publicznej edukacji, były bo-

---

<sup>80</sup> Patrz: W. Gomulicki, *Opowiadania o Starej Warszawie*, Warszawa 1908; tegoż, *Warszawa wczorajsza*, tekst zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1961.

<sup>81</sup> A. Stoff, *Literacki obraz miasta jako fakt świadomości kulturowej i historycznej*. „Pieśń o Gdańsku” Wiktora Gomulickiego, w: *Wiktor Gomulicki znany i nieznan*, pod red. B. Burdziej, A. Stoffa, Toruń 2012, s. 113.

<sup>82</sup> Tamże.

<sup>83</sup> O popularności wierszy Artura Oppmana w latach 80. XIX wieku pisał m.in. T. Budrewicz w artykule *Rok 1885 w poezji naszej*, w: *Wokół drugiego pokolenia pozytywistów polskich*, pod red. A. Mazur, Opole 2004.

wiem jedną z niewielu możliwych lekcji na temat geografii i historii narodu, częścią patriotycznego wychowania, którego, w wyniku zaburzonego przez niewolę rozwoju życia zbiorowego, nie można było pielęgnować w szkole i przestrzeni publicznej.

## Moda – inspiracje i naśladownictwo

Popularność motywów miejskich wśród poetów polskich drugiej połowy XIX wieku była inspirowana trendami obecnymi w literaturze i kulturze euroamerykańskiej. Przypomnijmy tylko kilka dat i nazwisk szczegółowo omawianych w poprzednim rozdziale. W 1861 roku Baudelaire publikuje drugie wydanie *Kwiatów zła*, w którym znalazł się najsłynniejszy cykl urbanistyczny w historii literatury, przynajmniej XIX wieku. Kilka lat później, w 1867 roku, za oceanem Whitman drukuje kolejne wydanie *Żdźbła trawy*, najbardziej spośród wszystkich wersji nasycone wierszami miejskimi. Na przełomie lat 60. i 70. na francuskiej scenie literackiej pojawiają się nazwiska poetów, w których twórczości problematyka miejska należy do uprzywilejowanych, m.in. François Coppée, Paula Verlaine i Artura Rimbaud. W tym samym czasie w Rosji rozwija się dojrzała poetycka twórczość Niekrasowa. Ciągłe tworzący tytani romantycznej literatury urbanistycznej, jak Hugo, który w 1865 roku wydaje tomik poezji *Piosnki ulic i lasów*. Rok później przebywający w Paryżu Norwid zamyka pracę nad *Vade-mecum*. Równoległe do literatury wątki urbanistyczne rozwijane są w malarstwie<sup>84</sup>.

Wzrost rangi tematu miejskiego w połowie XIX stulecia nie jest – jak widać – wyłącznie cechą charakteryzującą poezję francuską. Następuje on w mniejszym lub większym stopniu w całej Europie i w Stanach Zjednoczonych, chociaż należy zaznaczyć, że to na francuskim gruncie liryka urbanistyczna rozwija się wów-

---

<sup>84</sup> Patrz: L. Nochlin, *Realizm*, Warszawa 1974.

czas najdynamiczniej. Stamtąd również główną inspirację czerpać będą polscy poeci. W dorobku translatorskim Aleksandra Michaux i Wiktora Gomulickiego przekłady z literatury francuskiej zdecydowanie przeważają nad innymi. Decyzje, jakie podejmowali jako tłumacze liryki, pokazują dobitnie ich urbanistyczne zainteresowania. To bowiem Aleksander Michaux jako pierwszy przełożył wiersze francuskich parnasistów<sup>85</sup>, wśród których najliczniej reprezentowane są miejskie obrazki François Coppée. Miron nie był w tym wyborze odosobniony. Francuski autor sentymentalnych i dydaktycznych w duchu wierszy był nie tylko ulubieńcem swoich rodaków, lecz także polskich tłumaczy z drugiej połowy XIX wieku. Świadczy o tym chociażby czołowe miejsce, jakie zajmuje Coppée w *Antologii poezji francuskiej XIX wieku* wydanej w 1898 roku. Popularność tego autora potwierdza również wysoka pozycja w zestawieniu pozytywistycznych tłumaczeń parnasistów. Aneta Mazur dokumentuje jedenaście autorskich przekładów<sup>86</sup> jego wierszy, co czyni z tego piewcy paryskiego krajobrazu jednego z najchętniej tłumaczonych poetów Parnasu w dobie postyczeniowej.

Pokolenie Szkoły Głównej wydało z siebie także pierwszego tłumacza wierszy Charles'a Baudelaire'a. Jest nim Wiktor Gomulicki. Już w 1876 roku drukuje on w numerze 209 „Kuriera Codziennego” tłumaczenie wiersza *Gra* paryskiego poety. Znajomość twórczości Baudelaire'a można datować jednak wcześniej. Liryczny dyptyk Gomulickiego *Z dziejów dnia: Świt, Zmrok* napisany prawdopodobnie przed 1875 rokiem jest w sposób widoczny inspirowany *Brzaskiem porannym* i *Zmierzchem wieczornym* autora *Obrazków paryskich*<sup>87</sup>. Joanna Zajkowska, monografistka poetyckiej twórczości Gomulickiego, podkreśla, że poeta

---

<sup>85</sup> A. Mazur, *Przekłady*, w: tejsze, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i XX wieku*, Opole 1993, s. 51–52.

<sup>86</sup> Aneta Mazur nie uwzględniła tłumaczeń anonimowych, co z pewnością powiększyłoby jeszcze tę listę. Patrz: A. Mazur, dz. cyt., s. 52.

<sup>87</sup> Patrz: J. W. Gomulicki, w: *Objaśnienia*, w: W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny. Poezje warszawskie 1872–1918*, Warszawa 1980, s. 157.

niemal u zarania swojej kariery artystycznej – sięgnął do wierszy Baudelaire'a o tematyce miejskiej, do tego właśnie paryskiego cyklu. Sugeruje to wyraźnie, gdzie szukał inspiracji i w czym ta inspiracja miała mu pomóc: w opisanu przestrzeni wielkiego miasta. [...] pod wpływem autora *Paryskiego splinu* Gomulicki umocnił się w przekonaniu o poetyckich walorach miasta i poetyckości miejskiej tematyki<sup>88</sup>.

W dyptyku *Z dziejów dnia* Gomulicki zataił jednak nieobyczajność tematu i drastyczność formy obecną w oryginale. Nie wiadomo, czy to złagodzenie wyrazu było wyborem dobrowolnym, czy przymusowym. O cenzuralnych problemach, na jakie mógł się narazić Gomulicki, pozostając wierny oryginałowi, świadczą losy późniejszych tłumaczeń Baudelaire'a. W wydaniu, które do druku przygotowali Zofia Trzeszczkowska i Antoni Lange (Warszawa 1894), znalazło się jedynie 41 proc. wierszy umieszczonych w edycji francuskiej z 1861 roku. Z ustaleń Jerzego Świącha wynika, że pozostałe odrzuciła cenzura. Znamienny jest fakt, że jej ofiarą padł także cykl *Obrazki paryskie*<sup>89</sup>.

Hegemonię francuskiej liryki urbanistycznej w zakresie tłumaczeń przełamywała twórczość rosyjskiego poety Nikołaja Niekrasowa. Historię tłumaczeń jego wierszy, zapoczątkowaną przez Syrokomlę w latach 50. XIX wieku, tworzyli również poeci doby pozytywizmu<sup>90</sup>. Relatywnie dużo przekładów wierszy Niekrasowa ukazało się w okresie nasilenia kampanii „starej i młodej prasy” na przełomie lat 60. i 70. Wśród popularyzatorów twórczości autora *Kolei żelaznej* odnajdziemy nazwiska tych poetów, dla których temat miejski był szczególnie bliski, a więc Aleksandra Michaux, Władysława Szancera, Wiktora Gomulickiego i Wincentego Korotyńskiego.

---

<sup>88</sup> J. Zajkowska, *Gomulicki – „poeta życia nowoczesnego” (temat miasta)*, w: tejże, *Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Warszawa 2010, s. 54–55.

<sup>89</sup> J. Świąch, *Z problematyki tłumaczeń parnasistów i Baudelaire'a w Polsce*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, seria druga, Wrocław 1970, s. 219.

<sup>90</sup> Patrz: J. Orłowski, *Niekrasow w Polsce (lata 1856–1914)*, Wrocław 1972, s. 19–83.



Recepcji wśród polskich XIX-wiecznych czytelników z pewnością bardziej sprzyjała poprawność obyczajowa i formalna wierszy Coppée i Niekrasowa niż aura skandalu estetycznego i obyczajowego towarzysząca poezji Baudelaire'a. Zapewne z tych samych powodów faworyzowano w dobie postyczniowej twórczość innych francuskich poetów „miejskich”, jak Pierre-Jean de Béranger, Victor Hugo, Eduardo Pailleron. Bez względu na rozmiar, jaki przybrała recepcja twórczości każdego z nich, możemy stwierdzić istotny dla tych rozważań fakt: wielkie otwarcie na temat miejski w poezji, które nastąpiło w latach 60. XIX stulecia w Europie i Stanach Zjednoczonych, stało się także udziałem poetów polskich, m.in. dzięki translatoryce.

## Idealny odbiorca

Dwudziestolecie popowstaniowe to czas w literaturze przedmiotu określany terminem „noc postyczniowa”. Degradacja życia społecznego, jaka wówczas nastąpiła, w dużym stopniu dotyczyła również kultury. Poetów urodzonych w latach 40. XIX wieku dotknął szczególnie stan anomii, w jakim znalazło się społeczeństwo polskie po 1864 roku – był to bowiem czas ich debiutu literackiego. Wchodzili oni na rynek literacki w momencie, kiedy polska kultura, zwłaszcza w zaborze rosyjskim, była w okresie zapaści. Władze zaborcze nie tylko ją prześladowały i deformowały, ograniczały również przestrzeń wymiany dóbr kultury, utrudniając dostęp do szkolnictwa średniego czy wyższego szczebla, reglamentując i penalizując część działań kulturalnych, jak chociażby założenie pisma czy biblioteki publicznej<sup>91</sup>.

Możliwości popularyzowania literatury wśród polskiej publiczności były niewielkie. Na nikły obieg literatury w omawianym

<sup>91</sup> Patrz: M. Płachecki, *Makrospołeczna sytuacja komunikowania w dobie niewoli. Królestwo Polskie 1864–1885*, w: tegoż, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Warszawa 2009, s. 125–166.

okresie wpływ miał także niski poziom scholaryzacji społeczeństwa polskiego w zaborze rosyjskim. Jego wynikiem był analfabetyzm sięgający w Królestwie pod koniec wieku 70 proc.

O czytelnictwie książek w jakimś stopniu możemy wyrobić sobie zdanie na podstawie danych dotyczących sieci ich sprzedaży. W 1872 roku w Królestwie Polskim liczyła ona sobie jedynie 53 punkty księgarskie na prowincji i 70 w Warszawie. Blisko połowa z nich była *de facto* sklepami wielobranżowymi. Dla porównania w roku 1900 ich liczba zwiększyła się do niespełna 250 na prowincji, a w stolicy do 72<sup>92</sup>. W odniesieniu do danych z przełomu wieków jesteśmy w stanie ustalić, że około 70 proc. księgarni prowincjonalnych nastawionych było na zaspokajanie potrzeb klienta polskiego. Pozostałe sprzedawały wydawnictwa głównie w języku hebrajskim bądź rosyjskim. Nieco ponad połowa z tych 70 proc. zajmowała się sprzedażą wydawnictw bardziej zróżnicowanych niż podręczniki i książki religijne<sup>93</sup>. Janusz Kostecki obliczył, że w latach 70. XIX wieku na warszawskim rynku księgarskim pojawiło się 8455 tytułów wydawnictw w języku polskim, z czego literatura piękna razem z książkami dla dzieci i ludu stanowiła 25 proc.<sup>94</sup> Książki sprzedawały się latami. Przecen dokonywano zazwyczaj po upływie dziesięciu lat. Bestsellerów, jak *Trylogia* Sienkiewicza, zdaniem Kosteckiego, było niewiele. Obniżano ceny prac tak popularnych autorów, jak Józef Ignacy Kraszewski, *Deotyma*, *Eliza Orzeszkowa* czy *Maria Konopnicka*<sup>95</sup>. Poezja, jak można przypuszczać na podstawie upodobań klientów wypożyczalni prywatnych, cieszyła się znacznie mniejszą popularnością niż proza<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> J. Kostecki, *Sprzedaż i rozdaństwo książek w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Studia o książce*, t. 9, Wrocław 1979, s. 69.

<sup>93</sup> Tamże, s. 77.

<sup>94</sup> Tamże, s. 79.

<sup>95</sup> Tamże, s. 86.

<sup>96</sup> Na początku lat 90. XIX wieku zainteresowanie poezją i dramatem klientów jednej z warszawskich czytelni kształtowało się na poziomie 2,17 proc. Patrz J. Ko-

Analiza rynku książki w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX wieku nie nastraja optymistycznie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że nie tylko poezja, lecz również ambitna proza z trudem torowała sobie na nim drogę do i tak wąskiego w związku z polityką oświatową zaborcy grona czytelników. Wydaje się, że istotne medium popularyzujące poezję, w tym także tę o problematyce miejskiej, stanowiła prasa. Wróćmy znowu do statystyk. Nakłady polskojęzycznych czasopism warszawskich zanotowały w 1870 i 1875 roku odpowiednio: 35 800 i 95 000, były również zdecydowanie niższe niż piętnaście lat później, w roku 1890 (221 400)<sup>97</sup>. Nikły stan czytelnictwa prasy wynikający z tych danych staje się jeszcze bardziej opłakany, gdy uzupełnimy je o informacje o poczytności pojedynczych tytułów prasowych, szczególnie poza Warszawą, płynące z prywatnych źródeł. Ignacy Janicki w listach adresowanych do Józefa Ignacego Kraszewskiego podaje, że „Kronikę Rodzinną” w Galicji prenumerowało dwadzieścia osób, natomiast w Poznańskim tylko pięć. „Przegląd Tygodniowy”, na którego łamach publikowali wiersze Aleksander Michaux czy Władysław Szancer, w guberni suwalskiej miał jedynie trzech prenumeratorów<sup>98</sup>. Nieporównywalnie większe nakłady i liczbę prenumeratorów także na prowincji miały tzw. kurierki<sup>99</sup>.

---

stecki, *Wybory lekturowe abonentów warszawskich wypożyczalni prywatnych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod red. T. Bujnickiego, J. Maciejewskiego, Wrocław 1986, s. 192. Dane te omawia również T. Budrewicz w artykule *Rok 1885...*, dz. cyt., s. 115.

<sup>97</sup> J. Kostecki, *Czytelnictwo czasopism w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, pod red. E. Jankowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, Wrocław 1984, s. 306.

<sup>98</sup> Zawarte w tej korespondencji dane przywołuje Tadeusz Budrewicz w artykule *Po pierwsze – nie gorzej. Etyczny kontekst realizmu w krytyce konserwatywnej*, w: *Realności, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, pod red. E. Paczoskiej, B. Szleszyńskiego, D. M. Osińskiego, Warszawa 2013, s. 49.

<sup>99</sup> J. Kostecki, *Czytelnictwo czasopism...*, dz. cyt., s. 335.

W świetle tych danych interesująco prezentują się ustalenia Tadeusza Budrewicza dotyczące obecności poezji na łamach prasy w 1885 roku. Badacz wskazuje na duży stopień upoetycznienia stołecznych dzienników: „Okazuje się, że najbardziej kompetentni redaktorzy pracowali w «Kurierze Warszawskim», a nie w tygodnikach literackich. Oni umieli wypatrzeć i docenić nowy talent, a przy tym podtrzymywać dobre kontakty z pokoleniem odchodzącym na poetycką emeryturę”<sup>100</sup>. Opinię tę podziela monografista pisma Zbigniew Anculewicz:

Wacław Szymanowski w okresie swoich rządów w redakcji nadał piśmu wyraźny charakter społeczno-kulturalny. W popularyzacji życia kulturalnego widział ważny element kształtowania postaw narodowych, patriotycznych i obywatelskich. Uwierzył w przesłanie polskich pozytywistów, iż potrzebą chwili jest rozszerzenie rzeczywistego zakresu społecznego uczestnictwa w kulturze. Temu celowi miała służyć szeroko rozwinięta akcja popularyzacyjna wszelkich dziedzin twórczości artystycznej również na łamach prasy. [...] Problematyka kulturalna obejmowała w latach 1877–1907 przeszło 12,36% wszystkich materiałów zamieszczonych w piśmie<sup>101</sup>.

Podobnie jak w przypadku „Kuriera Warszawskiego” liryka często gościła także na łamach „Kuriera Codziennego” i to nie tylko w latach 80., gdy współpracę z nim podjął zarówno Wiktor Gomulicki, jak i Włodzimierz Stebelski. Debiutujący na rynku prasowym „Kurier Codzienny” najczęściej publikował wiersze również debiutanta z tą tylko różnicą, że na niwie poetyckiej. Chodzi mianowicie o Władysława Szancera posługującego się pseudonimem Ordon, który od października 1867 roku do maja 1868 ogłosił tam szesnaście wierszy oryginalnych<sup>102</sup> i cztery tłumaczone<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> T. Budrewicz, *Rok 1885...*, dz. cyt., s. 127–128.

<sup>101</sup> Z. Anculewicz, dz. cyt., s. 784.

<sup>102</sup> „Kurier Codzienny” 1867, nr 219, s. 5; nr 222, s. 4; nr 225, s. 4; nr 231, s. 1; nr 234, s. 5; nr 243, s. 4; nr 251, s. 4; nr 259, s. 4; nr 264, s. 4; nr 269, s. 5; nr 274, s. 4; 1868, nr 4, s. 4; nr 19, s. 4; nr 37, s. 4; nr 49, s. 4; nr 96, s. 1.

<sup>103</sup> „Kurier Codzienny” 1867, nr 240, s. 5; nr 246, s. 5; nr 252, s. 4; 1868, nr 44, s. 4.

Warto podkreślić, że szczególną rolę na łamach kurierków odgrywała poezja prezentująca różne aspekty wielkomiejskiego życia podejmowana przez zatrudnionych bądź współpracujących z nimi poetów. Wydaje się więc, że szczególnie na przełomie lat 60. i 70. XIX wieku, doszło do ciekawego konsensusu, w ramach którego poeci odkrywający w swojej sztuce miejską codzienność, z całą jej społeczną, topograficzną i aksjologiczną różnorodnością, mogli spotkać się z czytelnikiem, dla którego ten temat był szczególnie bliski. W drugiej połowie XIX wieku krąg czytelników „Kuriera Warszawskiego” oprócz arystokracji, zamożnego ziemiaństwa i rosyjskich urzędników tworzyli bowiem przedstawiciele

inteligencji (profesorowie wyższych uczelni i szkół średnich, literaci, dziennikarze, adwokaci, lekarze, aptekarze, architekci, aktorzy, gwernerzy i nauczyciele); mieszczaństwa (właściciele sklepów, handlów, składów win, materiałów piśmiennych, księgarze), urzędnicy. Gazeta sporym zainteresowaniem cieszyła się również wśród żołnierzy i oficerów wojska i policji, emerytów, uczniów i studentów, służby domowej, robotników, rzemieślników, a nawet i przekupek, handlarzy ze straganów i bazarów<sup>104</sup>.

Wydaje się więc, że „moralność i mentalność mieszczańską wraz z jej systemem wartości”<sup>105</sup>, stanowiące światopoglądowe credo „Kuriera”, propagowano m.in. także poprzez poezję.

---

<sup>104</sup> Z. Anculewicz, dz. cyt., s. 208.

<sup>105</sup> Tamże, s. 784.

## Rozdział III

# Opozycja wieś – miasto, czyli tam i z powrotem

Opozycja wieś – miasto narodziła się w świecie starożytnym. Z tego powodu, zdaniem badacza kultury wiktoriańskiej Raymonda Williamsa, w piśmiennictwie większości obszarów językowych, także angielskim, w poszukiwaniu jej źródeł moglibyśmy cofać się niemal bez końca. Powołujący się na Williamsa Jerzy Jedlicki pisze:

Po prostu *old England* umierała zawsze, zawsze ta sama, łagodna, niewinna, pastoralna wieś wokół cichego *country town* lub *cathedral city*, i zawsze nowa „stara Anglia” nie była już tym samym co dawna „stara Anglia”<sup>1</sup>.

Leszek Kołakowski ten stan nazywa „nerwicą wygnańców z raju”, uznając ją za stały element ludzkiego myślenia. Z filozoficznym spokojem zapytuje:

Czy jesteśmy skazani na to, by bez końca powtarzać wszystkie żalodne frazesy na temat „atomizacji”, samotności w tłumie, mechanizacji życia, rozpadu więzi rodzinnych, plemiennych i narodowych, „depersonalizacji”, „reifikacji” i zniszczonej *Gemeinschaft*?<sup>2</sup>

Ciągła żywotność tej opozycji wynika z jej uniwersalności, łatwości, z jaką dopasowuje się do nowych bohaterów i epok. Jej aktualność

---

<sup>1</sup> J. Jedlicki, *Proces przeciwko miastu*, w: tegoż, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, s. 91.

<sup>2</sup> L. Kołakowski, *Wieś utracona*, w: tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1984, s. 26.

wydaje się potwierdzać poglądy tradycjonalistów, że czas mija bezpowrotnie, lecz podstawowe wartości i ludzkie potrzeby pozostają te same. Opozycja wsi i miasta odpowiada na takie właśnie zapotrzebowanie, jest figurą wspólną dla różnych narodów i czasów. Uprawnia to, zdaniem Elżbiety Rybickiej, do mówienia o niej w kategoriach mitycznych i archetypicznych<sup>3</sup>.

Przeciwstawianie wsi miastu, mimo swojej ponadczasowości, jest uznawane przez wielu badaczy za swoistego rodzaju *signum temporis* wieku XVIII i XIX<sup>4</sup>. Wydaje się, że tego typu konstatacje wyrastają, tak jak u Zygmunta Szweykowskiego, z przekonania, że stulecia te są okresem zmagania się na niespotykaną dotąd skalę dwóch różnych kultur: kultury wsi i kultury miasta<sup>5</sup>. Owo przeobrażanie się społeczeństw i wytwarzanych przez nią artefaktów znajdzie wyraźny, choć zróżnicowany także pod względem skali, wyraz w twórczości pisarzy europejskich drugiej połowy XIX wieku. Przykłady obecności tego motywu odnajdziemy choćby w twórczości Charles'a Baudelaire'a, dla którego miasto stanowiło centralny punkt artystycznego odniesienia. Detronizacja perspektywy rustykalnej nawet w literaturze francuskiej nie oznaczała bowiem jej eliminacji. Znamienne są w tym kontekście wnioski, które stawia Reinhard H. Thum<sup>6</sup>. Badacz twórczości Baudelaire'a stwierdza mianowicie, że miasto w jego poezji ciągle rywalizuje z krajobrazem naturalnym. Uczynienie z przestrzeni miejskiej tematu równorzędnego z przestrzenią wsi i przyrodą uznaje on za ogromne osiągnięcie tego

---

<sup>3</sup> E. Rybicka, *Problematyka urbanistyczna w literaturze polskiej XVIII i XIX wieku (wybrane zagadnienia)*, w: tejsze, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 41–47.

<sup>4</sup> Opozycję wieś – miasto w literaturze młodopolskiej opisuje Józef Nowakowski w szkicu *Problemy młodopolskiego antyurbanizmu*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Filologia Polska” 1990, z. 19/71.

<sup>5</sup> Patrz: Z. Szweykowski, *Fredro – wróg miasta*, w: *Nie tylko o Prusie. Szkice*, Poznań 1967, s. 7.

<sup>6</sup> R. H. Thum, *The City. Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren*, Peter Lang Publishing, Inc., New York 1994, s. 3–4.

poety. Nowatorstwo poetyckie na gruncie francuskim w połowie wieku polegało więc, podkreślmy to dobitnie, na równouprawnieniu tych dwóch obszarów tematycznych w poezji, na dostrzeżeniu w mieście materiału na dobry wiersz. Dodajmy, że poezja francuska nie była pod tym względem pustynią i o mieście w mowie wiązanej pisano na długo przed Baudelaire'em. On i jemu podobni, jak np. Rimbaud, byli jednak tą kroplą, która nie dość, że przeważała szalę, to miała jeszcze ten niespotykany wcześniej smak.

W polskiej poezji taka zmiana proporcji jakościowych i frekwencyjnych nastąpiła przynajmniej dekadę później i nie miała charakteru powszechnego. Złożoność problemu potwierdza już wstępne rozeznanie w tematycznych predylekcjach poetów doby postycziowej. Odnajdziemy wśród nich takich jak Adam Asnyk, którego miasto jako przedmiot artystycznych działań nigdy szczególnie nie pociągało, i takich jak Aleksander Michaux czy Włodzimierz Stebelski, którzy z problematyki urbanistycznej uczynili znak firmowy swojej lirycznej twórczości. Gdzieś w połowie drogi zatrzymała się Maria Konopnicka, u której wątki miejskie znajdziemy rozproszone po licznych tomach jej wierszy. Urbanistą w wielkim stylu, lecz przy tym malarzem obrazków sentymentalnych, osadzonych w przestrzeni rustykalnej był Wiktor Gomułki. Poetyckie wybory tych poetów wypływają przede wszystkim z powodów jednostkowych, związanych z biografią i rodzajem twórczego temperamentu. Opozycja wieś – miasto może służyć ich dookreśleniu, także dlatego, że stanowi, dzięki swojej popularności, doskonałą płaszczyznę porównawczą. Pozwala również wnikać w tak delikatną materię, jak mentalne zakorzenienie poszczególnych poetów w bieżącą kulturę. W dychotomii tej utrwala się bowiem to, co Hipolit Taine nazwał momentem historycznym. Historia toposu wieś – miasto, umożliwiając wyznaczenie poszczególnych etapów rozwoju poezji urbanistycznej w ogóle, stanowi więc interesujące narzędzie do ujęć diachronicznych.



## Romantyczne postscriptum

Stopniowo zmniejszającą się rangę opozycji wsi i miasta w poezji pozytywistycznej zobaczymy wyraźnie na tle poezji romantycznej. W pierwszej połowie XIX wieku w literaturze polskiej rozegrała się bowiem walka o hegemonię między kulturą wiejską a rosnącą w siłę kulturą mieszczańską. Była to jednocześnie walka o tożsamość narodową, której ostoję tradycyjnie widziano we wsi. Dla wydobycia cech arcywłoskich kontrastowano ją z obcym kulturowo miastem<sup>7</sup>. Charakterystyczne dla piśmiennictwa romantycznego zestawianie przestrzeni wsi i miasta stanowiło więc w istocie pretekst do snucia rozważań znacznie szerszych i zarysowywania sytuacji konfliktu nie tyle przestrzennego, co etnicznego (miasto jako przestrzeń zamieszkiwana przez Niemców, Żydów i Rosjan; wieś przez Polaków), moralnego (miasto jako przestrzeń, w której odrzuca się nakazy dekalogu; wieś z tradycyjnymi normami moralnymi), społecznego (mieszczaństwo i plebs w mieście; szlachta i chłopci na wsi), czy wreszcie kulturowego (miejski nowoczesny styl życia; wiejski tradycyjny styl życia). Miasto w ramach tej opozycji stało się przestrzenią nacechowaną zdecydowanie negatywnie i obcą pod każdym względem społeczeństwu polskiemu. Odzwierciedlenie takich poglądów odnajdziemy zarówno w pracach publicystycznych, jak i literackich romantyków polskich, np. u Kazimierza Brodzińskiego, Stefana Witwickiego, Maurycego Mochackiego, Aleksandra Fredry czy Adama Mickiewicza<sup>8</sup>.

W przypadku tego ostatniego opozycja wieś – miasto służy także za narzędzie wartościowania sztuki. Autor *Świtezii* pod koniec życia daje otwarcie wyraz swojej awersji do współczesnej kultury

---

<sup>7</sup> E. Kaczyńska, *Pejzaż miejski z zaściankiem w tle*, Warszawa 1999, s. 28. Szerzej o opozycji wieś – miasto piszą: W. J. Burszta, *Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997; E. Rybicka, dz. cyt., s. 41–48.

<sup>8</sup> Zagadnienie to omówiono m.in. w pracach: J. Jedlicki, dz. cyt., s. 83–90; E. Rybicka, dz. cyt., s. 48–52; Z. Szweykowski, dz. cyt., s. 7–21.

Zachodu i miast, w których była ona wytwarzana. W wykładach paryskich odnajdziemy m.in. krytykę trywialnej i wyrażającej negatywne uczucia miejskiej poezji plebejskiej. Za duńskim publicystą Ferdinandem d'Ecksteinem przeciwstawia ją słowiańskiej poezji ludowej wyrastającej z kultury wiejskiej, folkloru<sup>9</sup>: „Jak wytłumaczyć ową cechę szlachetności w poezji na wskroś ludowej? – pyta Mickiewicz – Nie znajdziesz tam ani jednego wyrażenia prostackiego. [...] Prostactwo rodzi się w miastach, [...] lud rolniczy wszędzie wyraża się szlachetnie”<sup>10</sup>.

Niechęc do miasta dodatkowo pogłębia ponaddwudziestoletni pobyt w Paryżu, o którym poeta w *Epilogu* do *Pana Tadeusza* pisał:

O tym-że dumać na paryskim bruku,  
Przynosząc z miasta uszy pełne stuku,  
Przekleństw i kłamstwa, niewczesnych zamiarów,  
Za późnych żalów, potępieńskich swarów!<sup>11</sup>

Ostatnie pokolenie romantyków polskich do przedstawień opozycji wsi i miasta wnosi bardzo interesujące przewartościowania. Artystom należącym do tej generacji w coraz większym stopniu towarzyszy przekonanie o tym, że nie mogą ani w sensie egzystencjalnym, ani artystycznym uciec od miasta. Stan ten znakomicie ilustruje twórczość Cypriana Kamila Norwida. Doświadczenie miasta staje się w jego biografii tak samo naturalne, jak doświadczenie wsi. Oczywiście tego konsekwencją będzie włączenie przez artystę obu tych przestrzeni do poetyckiego kanonu. Współobecność ta nie ma jednak statusu neutralnego. Elżbieta Rybicka, omawiając *Wspomnienie wioski*, zauważa, że Norwidowi towarzyszy świadomość kulturowego rozdarcia. Miasto bowiem jest przestrzenią, której nie

---

<sup>9</sup> J. Krasucki, *Obraz Zachodu w twórczości romantyków polskich*, Poznań 2004, s. 43–44.

<sup>10</sup> A. Mickiewicz, *Wykład XX*, w: tegoż, *Dziela*, t. VIII: *Literatura słowiańska. Kurs pieruszy*, Warszawa 1997, s. 265.

<sup>11</sup> A. Mickiewicz, *Epilog*, w: tegoż, *Dziela*, t. IV: *Pan Tadeusz*, Warszawa 1995, s. 383.

akceptuje, natomiast powrót na wieś jest już niemożliwy. W przywołanym wierszu poeta, według badaczki, zderza ze sobą mit antyurbanistyczny z wiejskim, by pokazać nową sytuację egzystencjalną i kulturową: bycie pomiędzy, bycie nieumiejscowionym<sup>12</sup>. Norwid wypracował tego rodzaju metaświadomość na materiale własnej biografii. Poeta najpierw osierocony przez matkę Ludwikę Zdzieborowską, a później wychowującą go wraz z rodzeństwem prababkę Hilarię Sobieską, w 1830 roku przenosi się do Warszawy i tym samym rozpoczyna nowy okres swojego życia. W sensie geograficznym wyznaczać go będą takie punkty na mapie świata, jak Warszawa, Berlin, Paryż, Rzym, Londyn i Nowy Jork<sup>13</sup>.

Nostalgię za utraconą wsią, przestrzenią dzieciństwa odnajdziemy w wierszu *Pożegnanie*:

Wieś i niebo – dwa pojęcia,  
Które ranny brzask umiła,  
Były dla mnie, dla dziecięcia,  
Jak dwa skrzydła dla motyla.  
Wsią i niebem żyłem cały<sup>14</sup>.

*Wspomnienie wioski* i *Pożegnanie* są wczesnymi utworami. Należą do okresu warszawskiego poety, w którym przywołuje jeszcze klasyczną dla całego XIX wieku opozycję wieś – miasto. Wymienione wiersze są zarówno literackim, jak i biograficznym pożegnaniem ze wsią, do której poeta już nigdy nie powróci. Stanie się bowiem mieszkańcem miasta i poetą nowoczesnej cywilizacji. Elegijny smutek za światem rustykalnym w kolejnych etapach twórczości zastąpiony zostanie inną postawą – krytyczną i kosmopolityczną, i inną

---

<sup>12</sup> E. Rybicka, dz. cyt., s. 60–62.

<sup>13</sup> O warszawskich losach Norwida pisze m.in. Wiesław Rzońca w studium *Norwid i romantyczna Warszawa*, w: tegoż, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005, s. 19–37.

<sup>14</sup> C. K. Norwid, *Pożegnanie*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, cz. 1, Warszawa 1971, s. 51–52.

perspektywą – przechodnia i obserwatora miejskich zjawisk. Mimo nieustającego sceptycznego stosunku do nowoczesnej cywilizacji, a więc i do zjawisk społeczno-kulturalnych rodzących się w mieście, Norwid nie ma złudzeń, że może jako artysta pozostać poza tym światem.

W twórczości znacznie słabszych od Norwida poetów órów-wieczna odnajdziemy ślady mentalnego rozdarcia pomiędzy przestrzenią wsi i miasta. Ciekawie prezentuje się pod tym względem opublikowany w 1852 roku cykl poetycki pt. *Kilka sonetów warszawskich*<sup>15</sup> autorstwa związanego z Białostoczczyzną poety Aleksandra Sławenko-Sławińskiego. Cztery wiersze tworzące ten minicykl pozwalają zaprezentować stopień zależności problematyki urbanistycznej od języka liryki wypracowanego na potrzeby tematu rustykalnego. Charakterystyczne dla cyklu Sławińskiego jest marginalizowanie przestrzeni *stricte* miejskich, na rzecz tych, które możemy uznać za hybrydyczne, jak ogrody i parki miejskie. Poeta, pisząc o Warszawie, przedstawia czytelnikowi uroki *Łazienek Królewskich w wieczór* i *Widok z Nowej Drogi na Wisłę*, atrakcje *Szwajcarskiej Doliny* oraz wrażenia z niespodziewanego spotkania w zdrojowisku mieszczącym się, jak można przypuszczać, w Ogrodzie Saskim („*To ona*”. *Ranek u wód mineralnych*). Przedmiotem jego zachwytu jest więc natura wkomponowana w miasto, a nie jego architektura. W *Łazienkach Królewskich* sielskie enklawy usytuowane w mieście są uosobieniem zmysłowości, swobody i wewnętrznego spokoju w przeciwieństwie do zbyt tłumnego i gwarne-go centrum:

Samotny, oddalony od rodzinnej strony,  
Tęskniąc wśród wrzawy miasta, pośród roztargnienia,  
Z jakim-że uniesieniem witam drzew tych cienia  
I siadam przed *kaskadą* w dumach pogrążony!

(*Poezje* 1852, t. 2, s. 105)

---

<sup>15</sup> A. Sławenko-Sławiński, *Kilka sonetów warszawskich*, w: *Poezje przez A.S.S.*, t. 2, Warszawa 1852, s. 105–108.

W wierszach Sławińskiego miejskość jest kategorią dość niejasną. Jedynym jej namacalnym przejawem jest tłum i wrzawa. Tylko w *Widoku...* mamy do czynienia ze znakowo przywołanymi najważniejszymi budynkami Starego Miasta. Architektoniczne znamiona miejskości interesują poetę w minimalnym stopniu. Cechy, które implikuje przestrzeń miejska w *Kilku sonetach warszawskich*, przynależą zatem przede wszystkim do sfery zachowań i relacji międzyludzkich. Spośród nich wybiera Sławiński jeden aspekt, w jego odczuciu najbardziej dystynktywny, a mianowicie miłosno-erotyczny. Miejskiej obyczajowości nie charakteryzuje jednak poprzez przywołanie dyżurnego, przynajmniej dla ówczesnej prozy, przestrzennego kontrastu budowanego na aksjologicznym fundamencie. Nie pokazuje nam więc miasta jako przestrzeni zepsucia i wsi jako sfery prostoty i zdrowia moralnego. W wierszach Sławińskiego, co warto podkreślić, tego rodzaju waloryzacja w ogóle się nie pojawia.

Sielskie enklawy uprzywilejowane w topografii miasta nie są jedynym przykładem kulturowego pęknięcia w poezji Sławińskiego. Natura jest podstawowym komponentem języka figuratywnego w wierszu *Widok z Nowej drogi na Wisłę*. Poeta odmalowuje w nim dość odważnie swobodę obyczajową warszawianek. Erotyczne imaginarium Sławińskiego dalekie jest jednak od miejskich asocjacji, bliżej jest mu do tradycji sentymentalnej. Alegorię warszawianki staje się w wierszu spersonifikowana Wisła przedstawiona jako zmysłowa kochanka króla nocy – księżycy:

Najpiękniejsza z wód polskich Wisła-krasawica –  
Kiedy z Nowego-zjazdu spójrzysz do jej stoków,  
Jak młoda warszawianka od ciekawych wzroków  
Dno zasłania mgłą modrą, nurt falą pochwyca.

Ale gdy noc zapadnie, wtenczas wód krynica  
Otwiera pierś lubieżną, a z jasnych obłoków  
Schodzi srebrny król nocy do modrych potoków  
I w drżącej wód głębinie jasne muska lica [...].

(*Poezje* 1852, t. 2, s. 106)

Podstawowym doświadczeniem utrwalonym w prezentowanym cyklu są dość odważne spostrzeżenia obyczajowe i przeżycia natury erotycznej. Samo połączenie erotyki z miastem wydaje się nie być zamysłem oryginalnym w poezji polskiej tego okresu, nietypowe jednak jest odrzucenie negatywnej oceny ze stanowiska moralnego, jakie zazwyczaj towarzyszyło temu duetowi. Zakorzenie języka i wrażliwości poety w kulturze rustykalnej sprawia, że odważnie prezentowanej erotyce nie towarzyszy równie intensywne i nowoczesne doświadczenie miejskości. Sławiński zauważył miasto jako takie, ale poetyczną wartość dostrzegał przede wszystkim w odnajdywanych tam rustykalnych enklawach. Charakterystyczna dla jego cyklu jest również językowa nieadekwatność. Nowy temat liryczny poeta opisywał za pomocą rekwizytów pożyczonych z innego spektaklu. Ta minimalna obecność tkanki miejskiej w mieście i niewykształcenie oryginalnego języka opisu urbanistycznych doświadczeń wydaje się ilustracją szoku semiotycznego, który staje się przeżyciem typowym dla kilku pokoleń poetów XIX-wiecznych. Peter Brooks uważa, że jest on prawdopodobnie pierwszym tego typu językowym kryzysem w historii literatury. Artyści pióra, często urodzeni na prowincji, odkrywają, że nowoczesne miasto jest przestrzenią osobną, niepodobną do niczego, z czym wcześniej mieli do czynienia. Konieczne więc staje się jej rozpoznanie i nazwanie. Zanim wykształci się oryginalny język przystający do urbanistycznych doświadczeń, poeci korzystają z dobrze sobie znanych narzędzi wykształconych wcześniej na gruncie kultury i literatury rustykalnej<sup>16</sup>. Szok, o którym pisał Brooks w odniesieniu do pisarzy zachodnioeuropejskich, staje się również udziałem Sławińskiego, lecz przebiega dużo słabiej. Powód owego „rozmycia” kategorii miejskości wydaje się dość prozaiczny: w ówczesnej Warszawie proces modernizacji i industrializacji miał stać się faktem dopiero dwie dekady później.

---

<sup>16</sup> P. Brooks, *Unreal city: Paris and London in Balzac, Zola, and Gissing*, w: tegoż, *Realist Vision*, New Haven – London 2005, s. 132–133.

Cechy wskazane w cyklu Sławińskiego można potraktować jako swoistego rodzaju papierek lakmusowy sygnalizujący początkowe stadium rozwoju liryki urbanistycznej. Charakterystyczne jest dla niego wyszukiwanie w przestrzeni miejskiej miejsc o znamionach rustykalnych, sielskich, np.: parków, ogrodów, nabrzeża, domków z ogródkiem. Z dużą wrażliwością na walory przyrodnicze miasta wiąże się uzależnienie języka opisu od poezji krajobrazowej. Sławiński pozostaje wierny temu kanonowi poetyczności, który zawiera się w klasycznej definicji piękna. Odpowiada mu więc bardziej naturalny plener niż zatłoczona ulica czy zróżnicowana społecznie kamienica. Wartość estetyczną i symboliczną mają dla niego jedynie budynki należące do sfery sacrum, jak kościoły, bądź naznaczone wielką narodową historią – Zamek Królewski. Nie jest to już jednak poezja, która nakłada na miasto kulturowe klisze. Zamiast nich pojawia się wyeksponowany podmiot liryczny z całą siatką obyczajowych wrażeń. Są one jednak z miastem bardzo słabo związane, budują jedynie mało istotne i dość ogólnie zarysowane tło.

## Nawrócenia na arkadię

W polskiej poezji drugiej połowy XIX wieku opozycja wieś – miasto jest konsekwentnie marginalizowana, choć ciągle obecna. Najmocniej i jednocześnie najciekawiej ujawnia się w twórczości Wiktora Gomulickiego. Nazywany pierwszym polskim poetą-urbanistą jest jednocześnie artystą, w którego twórczości lirycznej natura to stały i pozytywny punkt odniesienia<sup>17</sup>. Opozycję wieś – miasto poeta zarysowuje na dwóch poziomach: kulturowym i semiotycznym. Dzięki temu możemy śledzić jego zmagania związane z wykształcaniem wrażliwości na to, co miejskie, przy równoległym

---

<sup>17</sup> Patrz: J. Zajkowska, *Twórczość Wiktora Gomulickiego...*, dz. cyt., s. 60.

poszukiwaniu języka i formy, które owo doświadczenie byłyby w stanie udźwignąć. Kontrastowanie przestrzeni wsi z przestrzenią miasta staje się również dość czytelnym znakiem kulturowego konfliktu, którego poeta jest świadom i który zasila swoimi biograficznymi doświadczeniami. Na jego przestrzeń życiową składają się bowiem sielskie tereny Mazowsza i żywioł stołecznego miasta<sup>18</sup>.

W twórczości Gomulickiego odnajdziemy przejawy syndromu, który Barbara Bobrowska nazywa „nawróceniem na idyllę”<sup>19</sup>. Polega on m.in. na eksponowaniu w miejskiej przestrzeni przyrody i reliktyw tradycyjnej wspólnoty. Szczególnie wielu takich sielskich detali doszukamy się w wierszach z cyklu prasowego *Rysunki naprędce* opublikowanych następnie w tomie *Poezje z 1887 roku*. Barbara Bobrowska, podążając za okiem poety, zbiera ich dość pokaźną kolekcję<sup>20</sup>. Tworzą ją: sady, przydomowe ogródki, pokryte bluszczem altany, wciskające się między mury rośliny i wreszcie ptaki, całe stada gołębi i wróble. Aby oswoić miasto, Gomulicki sięga po najpopularniejszą od lat 40. XIX wieku w literaturze polskiej strategię literacką, obecną także w cyklu Sławińskiego, a mianowicie uwypukla w miejskim krajobrazie to, co przynależy do kultury rustykalnej. Wzorem literatury międzypowstaniowej poeta „wyszukuje” w mieście typową dla wsi architekturę, czyli dworki szlacheckie i domki, oraz półwiejskie przestrzenie, jak przedmieścia, parki i nadwiślańskie ustronia<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Z. Libera, Wiktor Gomulicki, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicza, Z. Żabickiego, t. 1, Warszawa 1965, s. 281.

<sup>19</sup> B. Bobrowska, Wiktor Gomulicki – poeta utraconej arkadii, czyli o postyczynowych „nawróceniach na idyllę”, w: Wiktor Gomulicki. *Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 1999, s. 49.

<sup>20</sup> Tamże, s. 58–59.

<sup>21</sup> Piszą o tym: J. Bachórz, *Oswajanie miasta*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, z. 6, s. 69; S. Burkot, *Miasto w powieści przedpozytywistycznej*, w: *Miasto i mieszczaństwo w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, pod red. E. Ichnatowicz, Warszawa 2000, s. 69.



W tym samym cyklu odnajdziemy w wierszu *Wspomnienie* inny przykład dystansowania się wobec przestrzeni miasta. Oglądamy w nim Paryż z cmentarza Père-Lachaise, jednego z najpopularniejszych w literaturze pierwszej połowy XIX wieku paryskich miejsc widokowych. Zbieżności z romantykami bynajmniej na tym się nie kończą. Gomulicki wybiera nie tylko modne miejsce, ale, co równie istotne, peryferyjnie usytuowane w stosunku do centrum miasta. Jest w tym podobny do Słowackiego, który upodobał sobie w stolicy Francji tereny zielone przypominające wieś, jak Lasek Buloński, sanktuaria sztuki, jak Luwr, i miejsca, z których Paryż można było oglądać w ciszy, jak cmentarz Père-Lachaise<sup>22</sup>.

W twórczości Gomulickiego tęsknota za kulturą tradycyjną przejawiać się będzie także w jego upodobaniu do warszawskiego Starego Miasta. Staje się ono scenerią rodem z sielanki. Jest to przestrzeń, w której człowiek żyje z naturą w niezakłóconej symbiozie. Uosabia ją przyjazna, wręcz serdeczna koegzystencja ludzi z ptakami (*Z dziejów dnia*, I: *Świt – Poezje* 1887; *Kos – Nowe pieśni* 1896; *Gołębie na Kanonii – Pod znakiem Syreny* 1942). Najstarsza dzielnica Warszawy staje się również w twórczości Gomulickiego dyżurnym tłem motywów pastoralnych. To tam rozgrywają się uroczyste sceny miłosne i rodzajowe, upływa wesoła młodość (*Na Kanonii – Poezje* 1887; *Róża – Nowe pieśni* 1896).

Ostatecznie Stare Miasto ma w poezji tego autora status miejsca sielankowego, w którym hołduje się tradycyjnym wartościom. Szczęście nie jest jednak dane raz na zawsze. W tym obrazie idylli pojawiają się wyraźne skazy. Przywołane radosne chwile spędzone *Na Kanonii* są już tylko wspomnieniem:

Mój kwiecień, głazem przyciśnięty,  
Śpi już w mogile –

---

<sup>22</sup> M. Siwiec, *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 112–114.

Dzisiaj go wspomnień urok święty  
Wskrzесиł na chwilę<sup>23</sup>.

(*Pod znakiem Syreny* 1942, s. 36)

W każdej chwili ptaki mogą przestać śpiewać:

Gdy zamilknie śpiewak kiedy,  
Boże broń,  
Szewców porwie otchłań biedy  
Wódki toń...  
Sknera prześni dobę całą,  
Panna weźmie ślub z kabałą –  
Nawet dziecię osowiałą  
Zwiesi skroń.

(*Kos*, w: *Nowe Pieśni* 1896, s. 153–154)

W *Ogródku na przedmieściu* sielski nastrój burzy widok fabryki i odgłos wyrzucającej parę lokomotywy:

Tak gdy w czyścicu zabłąkana dusza  
Zbyt oddali się od miejsca kary –  
Wrzask ją czartów do powrotu zmusza!

(*Poezje* 1887, s. 127)

Pod ciężarem wzroku kamieniarza w wierszu *Głodnego nakarmić* idylliczny krajobraz parku Łazienkowskiego obraca się w ruinę:

Mgła padła szara na błyszczącą trawę,  
Staw zda się brudnym nalany ołowiem,  
Tryton nie wodę wyrzuca lecz lawę.

---

<sup>23</sup> Dwie ostatnie zwrotki wiersza, w tym także tę przeze mnie cytowaną, Gomulicki usunął w wydaniu książkowym (*Poezje* 1882). Były one drukowane w pierwodruku i przedrukach gazetowych z 1872 roku. Cytowany fragment pochodzi z wydania: W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny. Poezje warszawskie 1872–1918*, Warszawa 1980, s. 36. Patrz również objaśnienia do tego wydania ze strony 155–157.

Pałac czuć z dala trumną i pustkowień;  
Przelekły łabędź po fali ucieka,  
A słońce bladym wydaje się nowiem...

(*Poezje* 1887, s. 15)

Odmienione bajkowo pod wpływem wiosny i miłości miasto w *Czarach* (*Poezje* 1887) to miłe, ale jednak złudzenie.

Zdaje mi się, że złościć się  
Palą się latarnie,  
Że posągi pośród liści  
Mrugają figlarnie;

Zdaje mi się, że pojazdy  
Do rytmu turkoczą,  
Że nie świece, ale gwiazdy  
W ulicach migoczą.

(*Poezje* 1887, s. 48)

Zakochany młodzieniec uzmysławia to sobie w pełni, podkreślając, że miasto takie jedynie „zdaje się”. Jego towarzysze są bardziej brutalni, nazywając tę wizję majaczeniem pod wpływem wina lub haszyszu.

Podobnie w *Balkonie* oraz w *Nad brzegiem morza i nieskończoności* podmiotowa perspektywa prowadzi do zniekształcenia obrazu miasta. Spełnia ona podobną rolę jak wcześniej kultura, przez którą miasto czytano. Personalna optyka i kulturowa klisza stanowią zasłonę dla miasta empirycznego. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że owa zasłona staje się ważniejsza od samego miasta, którego opis więcej mówi bądź o kulturze, przez którą je interpretowano, bądź o osobie, która je obserwowała. Z tego rodzaju personalną deformacją mamy do czynienia w obu wymienionych wierszach Gomulickiego. Zarówno w *Balkonie*, jak i w *Nad brzegiem morza i nieskończoności* katalizatorem, który tę subiektywizację wywołuje, jest miłość. To pod jej wpływem zwykły balkon warszawski staje się piękniejszy od balkonów Grenady, a miasto portowe przypomina senne marzenie:

W nadmorskiem mieście, kupieckiem, gwarliwym,  
Błądzimy, milcząc, mgłą obłani szarą;  
Gmach każdy sennem zdaje nam się dziwem,  
Każdy przechodzień zdaje nam się marą,  
A tam, gdzie okręt śniegi pian rozgarnia,  
Nie wiemy: księżyc świeci, czy latarnia? [...]

Mgły gęstniejącej biała, mokra fala  
Zatapia domy, gasi księżyc złoty;  
Lecz, im się bardziej świat od nas oddala,  
Tem bliższe siebie są nasze istoty [...].

(*Poezje 1887*, s. 63–64)

Dzięki projekcji emocji „ja” lirycznego na miasto, spełnia ono w tych wierszach funkcję pejzażu emocjonalnego i w jakimś stopniu zostaje zinterioryzowane, połączone z wędrującym po nim podmiotem. Konsekwencją tego będzie stylistyczne wyeksponowanie nastroju budowanego poprzez zacieranie granicy między jawą i snem, impresjonistyczna plastyczność obrazu, wrażeniowość i personifikacja. Przypomnijmy, że w poezji postycziowej nastrojowe wiersze urbanistyczne odnajdziemy w twórczości Norwida, Mirona czy Ordon. Tym, co różni Gomulickiego od nich, jest pozytywna tonacja. Po raz kolejny poeta wpisuje w miejskie scenografie nowych i niezwykłych bohaterów – zakochanych. Miasto widziane ich oczyma staje się przestrzenią przyjazną, wesołą i piękną, zmienioną pod wpływem magii, tak jak portowa ulica, w romantyczny pejzaż, królestwo natury, wartościowane w tym poetyckim widzeniu znacznie wyżej od przestrzeni zurbanizowanej.

Z artystycznej próby pogodzenia miasta z sielanką rodzi się ostatecznie ta sama konstatacja, którą odnajdziemy u wielu artystów drugiej połowy XIX wieku: miasto w tym pojedynku jest bezapelacyjnym zwycięzcą, jego cywilizacyjna hegemonia jest niepodważalna. Świadomość zmian zachodzących w kulturowym pejzażu pozostawia w dojrzałej twórczości Gomulickiego dwojaki ślad. Po pierwsze, sprawia, że opozycja wieś – miasto ulega stopnio-

wemu rozmyciu, po drugie, czyni z niej przede wszystkim kategorię mityczną w sensie kulturowym, nie biograficznym. Dokonując tych przewartościowań w swojej twórczości, nie jest Gomulicki poetą oryginalnym. Doświadczenie to ma bowiem charakter pokoleniowy i jest wspólne dla dużej grupy artystów doby postyczniowej.

W dojrzałej twórczości Gomulickiego opozycja wieś – miasto coraz rzadziej żywi się autobiograficznymi doświadczeniami i zostaje rozpoznana jako kulturowa figura, za pomocą której wyrażana jest odwieczna ludzka tęsknota za utraconym. W *Obrazkach weneckich* poeta stwierdza:

Szatan wszczepił w piersi człowieka jedno uczucie, z którym nigdy on już w tym życiu nie będzie szczęśliwy. Uczuciem tym: wieczyste pożądanie czegoś innego. Człowiekowi nigdy nie wystarcza to, co posiada. W mieście marzy o wsi; na wsi wzdycha do miasta<sup>24</sup>.

Owo „pożądanie czegoś innego” zabawnie ujął w pierwszej części cyklu *Sub tegmina* (*Poezje* 1887), w której podmiot liryczny, młodzieniec znudzony miastem, postanawia żyć jak „człowiek dziki” na łonie natury. W efekcie, „leżąc w drzew cieniu”, marzy o tym, co niedawno porzucił:

Śpiewa mi ptactwo, śpiewają mi zdroje,  
A jam swej duszy dał skrzydła – i roję:  
Książki, obrazy, dzienniki, koncerta!

(*Poezje* 1887, s. 165)

To, co w wierszu Gomulickiego przybiera formę żartu, wydaje się mieć drugie, głębsze dno. Jest nim, jak w przywołanym wyżej fragmencie z *Obrazków weneckich*, rozdarcie, niespełnienie, stawiające pod znakiem zapytania życiową harmonię i szczęście.

Ten sam wątek podejmuje Gomulicki w wierszu *Moja rzeka* z tomu *Nowe pieśni* (1896). Można potraktować go jako ideowy

---

<sup>24</sup> W. Gomulicki, *Giardini pubblici*, „Tygodnik Powszechny” 1889, nr 5, s. 68.

odprysk jednego z ważniejszych tekstów literatury modernistycznej, a mianowicie *Łabędzia* Baudelaire'a. Podmiot liryczny wiersza Gomulickiego staje się tym, który nigdy już straty nie odnajdzie. Tęskni za nadnarwiańskim krajobrazem, przestrzenią dzieciństwa. Jest ona jednak częścią świata utraconego, żyje tylko we wspomnieniu lub marzeniu. Diagnoza ta zbliża Gomulickiego do najwybitniejszych poetów śródwieczia, jak Cyprian Kamil Norwid czy Charles Baudelaire. Zarówno dla Norwida w wierszu *Wspomnienie wioski*, jak i Baudelaire'a w *Krajobrazie*, wieś i natura należy do świata mitycznego. Są oni, podobnie jak Gomulicki, poetami melancholii. Paradoksalnie, stają się nimi dlatego, że są jednocześnie poetami miasta. Współcześni badacze angielscy, Malcolm Chase i Christopher Shaw, zauważają, że nostalgia, którą możemy traktować jako synonim melancholii, jest stanem najdobitniej ujawniającym się w warunkach wielkomiejskich i jako taka jest przymiotem modernizmu. Aby mogła zaistnieć, teraźniejszość musi być postrzegana jako wadliwa, w stanie kryzysu w stosunku do zmityzowanego obrazu przeszłości. Tęsknota karmi się jej wyidealizowanymi resztkami – materialnymi lub egzystencjalnymi artefaktami dawnych czasów<sup>25</sup>. Sielski krajobraz Warszawy i historyczne oblicze miasta, którym fascynuje się Gomulicki, wydają się tego rodzaju pamiątkami. Są śladami świata, który nieuchronnie odchodzi w przeszłość lub już do niej w pełni przynależy.

Nostalgia za utraconym rajem wtopiona w miejską tkankę jest niewątpliwie jednym z ciekawszych rysów literatury XIX-wiecznej. Niezbędne do jej odpowiedniego wybrzmienia jest przywołanie w tym miejscu postawy przeciwnej: fascynacji miastem. Emocjonalna dwoistość – niechęć i miłość do miasta – staje się jednym z istotniejszych elementów składających się na oksymoroniczną figurę nowoczesnego człowieka. Gomulicki daje jej wyraz w piątej części cyklu *Strofy uliczne*:

---

<sup>25</sup> Tezy Chase'a i Shawa referuję za W. J. Bursztą. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 102–103.

O miasto! masz ty upojenia,  
Jakich nie dają wiejskie wczasy –  
Gdy się ulica rozplómienia  
I wśród namiętnych rozmów wrzenia  
Szumią koronki i atłasy...

Słyszysz, jak huczą zmysłów burze?  
Jak kipią dzikie żądz bezprawia?  
Tłum wzgardził ciszą, depce róże,  
Z cegieł świat stworzył – i naturze  
Z pychą swe dzieło przeciwstawia.

[...] Tu ci melodia rozemdlona  
Załaskotała słodko nerwy,  
Tam w nagie chwyta cię ramiona  
Orgia uliczna rozbestwiona –  
A morze ludzkie wre bez przerwy.

I w zmysłach, żądnym świeżej strawy,  
Wstają nieznanne ci pragnienia:  
Pożądasz bogactw i zabawy,  
Miłostek wściekłych, hucznej sławy,  
Snów ze krwi, złota i płomienia...

*(Nowe Pieśni 1896, s. 116–117)*

Fascynacja miastem nie jest w tym przypadku niewinna, lecz mroczna, tajemnicza, perwersyjna i – dodajmy – ukształtowana à la Baudelaire.

## **Antyurbanizm i antysielanka**

W poezji postyczeniowej opozycja wieś – miasto występuje coraz rzadziej w tradycyjnej roli, czyli jako ilustracja antyurbanistycznych poglądów. Poeci korzystają przy tej okazji z mitu wykształconego w pełni, przynajmniej na gruncie powieściowym. W jego ramach dychotomicznie zróżnicowana przestrzeń miała charakter znakowy. Konwencjonalnym opisom przyporządkowywano stały zestaw cech uszeregowanych w kolejnych opozycjach: cnoty i ze-

psucia, naturalności i sztuczności, oraz – co wydaje się wybitnie polskie – wolności i zniewolenia. Charakterystyczną dominantą utworów aktualizujących mit urbanistyczny będzie, zdaniem Elżbiety Rybickiej, również moralistyka i wyrastająca z niej dydaktyka<sup>26</sup>. Za typową realizację takiego poetyckiego moralitetu w poezji pozytywistycznej możemy uznać obrazki Marii Konopnickiej<sup>27</sup>. Należą do nich trzy wiersze z drugiej serii *Poezji* (1883) zatytułowane: *Czy zginie?*, *Dwie wiosny* i *Na dnie przepaści*. Zgodnie z tradycją biblijną poeta przedstawia miasto jako przestrzeń demoralizacji, wsi przypisuje natomiast etyczną wyższość:

O miasto! wielki żądz steku i brudu,  
Co zwodnym blaskiem przywabiasz z daleka,  
Powiedz, co spotka i co tutaj czeka  
To ufne, czyste dziecię twego ludu?

(*Czy zginie?*, w: *Poezje*, t. 2, s. 233)

Gloryfikacja moralnych przymiotów życia wiejskiego nie oznacza jednak w tym wierszu jego totalnej idealizacji. W krajobrazie rustykalnym pojawia się bardzo wyraźna skaza. Jest ona związana z socjalnym rozpoznanem tej przestrzeni jako miejsca, w którym umiera się z głodu. Konopnicka, powielając mit antyurbanistyczny, jednocześnie demitologizuje wieś. Przekonują nas o tym obrazki poświęcone tematyce wiejskiej, jak *Wolny najmity* czy *Z wiejskiej szkółki*<sup>28</sup>.

Obalenie mitu wsi spokojnej, wsi wesołej, dokonujące się w przywołanych wierszach Konopnickiej niejako na marginesie, stanowi główne zagadnienie w wierszach Aleksandra Michauxa

---

<sup>26</sup> E. Rybicka, dz. cyt., s. 43.

<sup>27</sup> Wiersze te omawiam także w rozdziale *W społecznym tyglu*.

<sup>28</sup> O opozycji wieś – miasto i demitologizacji wsi w *Obrazkach* Konopnickiej pisze szerzej B. Bobrowska, *Elementy naturalizmu w „Obrazkach” Marii Konopnickiej*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, pod red. E. Jankowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, t. 3, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, s. 117–133.



(pseud. Miron) i Włodzimierza Stebelskiego. Dla tych dwóch poetów wieś z jej aksjologią i mitami staje się kategorią pustą. Nie odnajdziemy w ich twórczości typowej dla literatury tego okresu pochwały życia wiejskiego, szczególnie dobitnie wygrywanej za pomocą kontrastowego zestawiania jej z przestrzenią miasta. Tradycyjna dla tego okresu opozycja wieś – miasto, zarówno przestrzenna, jak i aksjologiczna, w ich poezji się nie pojawia.

W przypadku Mirona Norwidowskie pożegnanie sielanki (*Wspomnienie wioski*) czy nostalgia Gomulickiego za wsią utraconą jest postawą w tym sensie niemożliwą, gdyż nieposiadającą źródła w doświadczeniu egzystencjalnym. Dla urodzonego w Warszawie i wychowanego w rodzinie mieszczańskiej poety, redaktora stołecznych gazet i tłumacza współczesnej liryki francuskiej, miasto było naturalną przestrzenią życia. Jego udziałem staje się inne przeżycie, któremu wyraz daje w wierszu pt. *W Szwajcarii*<sup>29</sup>:

Och, dziś już niepodobna ta ziemia do raj!  
Znikła Szwajcarii boskość, Szwajcarii kaskady,  
Gaje, skały, obsiedli jak letnie owady,  
Ludzie wielkiego miana i wielkiego kraju. [...]

Szwajcaria równie piękna, lecz tak wymuskana,  
Wymyta, utrefiona, cywilizowana,  
I nie dziw, że pod warstwą różu i bielidła  
Poetom i boginiom i elfom – obrzydła.

(*Poezye* 1884, s. 97)

Mając zapewne w pamięci sielankowy krajobraz szwajcarski z poematu Juliusza Słowackiego, Miron dokonuje gestu demitologizującego. Pokazuje alpejski krajobraz, który w niczym nie przypomina romantycznego raj, jest przestrzenią równie banalną, jak każdy inny deptak Europy czy Ameryki. Łatwiej tam poznać najnowsze nowinki mody i spotkać Murzyna, niż samotnie kontemplować naturę bądź rozgrywać miłosne dramaty. W Szwajcarii Mirona nie

---

<sup>29</sup> Pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1875, nr 189, s. 4, bez podpisu.

odnajdziemy już typowych dla romantyzmu aksjologicznych konotacji, które, co warto w tym miejscu podkreślić, skwapliwie wchłonęła kultura mieszczańska<sup>30</sup>. Alpejskie połoniny, parowy i jeziora w oglądzie poety nie mają nic wspólnego z naturalnością, wolnością i autentycznością. To nic więcej ponad krajobraz konsumpcyjny, towar z napisem „wakacyjna sielanka”.

Poetą mentalnie wrośniętym w cywilizację wielkomiejską jest również Włodzimierz Stebelski. Blisko dziesięć lat młodszy od Miirona, rówieśnik Gomulickiego i Ordon, jest na ich tle artystą szczególnym. W jego twórczości poetyckiej – powstającej głównie w latach 80. XIX wieku – dochodzą bardzo wyraźnie do głosu dekadencjne nastroje. Podmiot liryczny wierszy Stebelskiego to jednostka niespełniona, mimo nieustannej stymulacji. Właściwą dla niego przestrzenią życia są miejsca z szyldem: „sztuczne raje, tanio”, czyli kawiarnie i szynki. W jego spojrzeniu na świat dominuje ironia, towarzyszy jej zawsze negatywna diagnoza rzeczywistości. Demitologizacji jest poddawane zarówno miasto w jego mieszczańskim wydaniu, jak i wieś<sup>31</sup>. Z tą ostatnią rozprawia się Stebelski w wierszu *Jesień*<sup>32</sup>. Po kolei, jeden za drugim, obala w nim mity dotyczące uroków życia na wsi:

Po słowicznych serenadach  
I komicznych oper nutach  
Ziewam na wsi jak idiota  
I w juchtowych chodzę butach.  
Nudna jesteś jak dewotka.  
Ty, jesieni, żółta, błotna,  
Ty i głupi mój ekonom,  
I girlanda róż samotna.

---

<sup>30</sup> Patrz: J. Frykman, O. Löfgren, *Człowiek i przyroda*, w: tychże, *Narodziny człowieka kulturalnego. Kształtowanie się klasy średniej w Szwecji XIX i XX wieku. Studium z antropologii historycznej szwedzkiej klasy średniej*, Kęty 2007, s. 50–93.

<sup>31</sup> Patrz: T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 71–74, 84–87.

<sup>32</sup> Pierwodruk: „Szczytek” 1883, nr 45.

Chciałem w parku zagrać z nudów  
Załzawionym róż bukietom –  
Wiatr pozrywał z arfy struny...  
Dajmy pokój już sonetom!<sup>33</sup>

Wiejska sielanka w ujęciu Stebelskiego to nic innego jak tylko kulturowy projekt, który tworzy zachwycająca przyroda, zdrowie fizyczne i psychiczne, pożyteczna i przyjemna praca oraz uczuciowość. Poeta wszystkie te cechy w sposób zabawny wywraca na nice. Na przekór humorystycznej tonacji, wiersz ten można potraktować jako istotne zamknięcie historii opozycji wieś – miasto w liryce postyczniowej. Interesującym kontrapunktem jest dla niego wczesny, bo pochodzący z początku lat 40., liryk Norwida *Wspomnienie wioski*. Sięgnijmy po cytat:

Nie lubię miasta, nie lubię wrzasków,  
I hucznych zabaw, i świetnych blasków,  
Bo ja chłop jestem – bo moje oczy  
Wielmożna świetność kole i mroczy<sup>34</sup>.

Zestawienie tych wierszy pokazuje, jak ogromną drogę w zakresie rozwoju omawianego motywu przeszła liryka polska w drugiej połowie XIX wieku. Nastąpiła jednocześnie demityzacja przestrzeni wsi i miasta. Ma ona jednak w obu przypadkach zupełnie inny kierunek. Afirmacja krajobrazu rustykalnego zamienia się bowiem w jego krytykę (np. u Konopnickiej czy Stebelskiego), natomiast krytyka krajobrazu urbanistycznego ustępuje miejsca fascynacji. Nawet jeśli uznamy, że to tylko fragment tego, co się stało w tym czasie z tematem rustykalnym i urbanistycznym, zmiany i tak pozostają znaczące. Jesteśmy bowiem świadkami, jak wizerunek miasta-potwora traci swą ostrość dzięki zabiegom oswojania i nawracania na arkadę, a spojrzenie na wieś z dystansu,

---

<sup>33</sup> Cytat za: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 3, s. 113–114.

<sup>34</sup> C. K. Norwid, *Wspomnienie wioski*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 1: *Wiersze...*, dz. cyt., cz. 1, s. 11.

np. z wielkomięjskiego centrum, obnaża jej socjalne i kulturowe wady. Ostatecznie w liryce postyczniowej możemy śledzić różne stadia ewolucji opozycji wieś – miasto: od kulturowego konstruktów znajdującego jeszcze pożywkę w doświadczeniu i przeżyciu, po zupełnie sztuczną formułę, która rozpoznana właśnie jako taka staje się przedmiotem metakulturowej krytyki.

## Rozdział IV

### Mapa poetyckich wędrówek

Poeci doby postyczniowej znacznie chętniej i częściej sięgają po temat miejski niż ich romantyczni poprzednicy. Miasto pojawia się zatem częściej na wykreślonej przez ich wiersze mapie poetyckich podróży. Wzrost popularności tematu miejskiego przynosi plon także w postaci odświeżenia, aktualizacji toposów miast wcześniej przywoływanych już w poezji polskiej. W istotny sposób zmienia się poetycki portret Warszawy. Znacząco przekształca się dotychczasowy kanon przywoływanych miast – na ważności traci Paryż, zyskuje ją natomiast Rzym i Wenecja. W ramach stworzonego wcześniej schematu rozwijają się nadal obrazy Krakowa oraz miast świata antycznego. Istotnym zjawiskiem staje się decentralizacja mapy. Pojawiają się miasta dotąd nieobecne, peryferyjne, jak Kijów<sup>1</sup>, Kielce<sup>2</sup>, Kalisz<sup>3</sup>. Swój debiut na poetyckiej niwie zawdzięczają w pierwszej kolejności sentymentalnym uczuciom swych literacko uzdolnionych obywateli. Niebagatelny wpływ na pojawienie się na mapie miast peryferyjnych ma, jak się wydaje, zainteresowanie etnografią, które sprzyja dowartościowaniu partykularza<sup>4</sup>. Stosunkowo duży zbiór wierszy o miastach europejskich jest

---

<sup>1</sup> J. Sz. Chamiec, *Kijów*, w: tegoż, *Ostatki z chatki*, Warszawa 1933, s. 35 (wydanie pośmiertne); S. Grudziński, *Kijów*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1883, s. 57–58.

<sup>2</sup> M. Konopnicka, *Memu miastu*, w: tejże, *Linie i dźwięki*, Kraków 1897, s. 37.

<sup>3</sup> A. Asnyk, *Rodzinnemu miastu*, w: tegoż, *Poezje*, wstęp Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 2000, s. 203. Wiersz opatrzony datą 15 II 1870.

<sup>4</sup> O decentralizacji mapy i ponowoczesnym regionalizmie we współczesnej literaturze pisze E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M. P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków 2006, s. 480–486.

z kolei pokłosem licznie odbywanych podróży, tych przymusowych, na które wyruszano pod polityczną presją, i tych podejmowanych dobrowolnie, zazwyczaj dla nauki bądź przyjemności (Heidelberg<sup>5</sup>, Awinion<sup>6</sup>).

## Warszawa

W poetyckim albumie twórców pozytywistycznych szczególne miejsce zajmuje Warszawa. Zawdzięcza to przede wszystkim historii, która przez kilkanaście miesięcy roku 1863 i 1864 przetaczała się przez jej ulicę. Powstanie styczniowe i jego warszawski epizod zajmowały uwagę poetów przez wiele lat<sup>7</sup>. Jego echa wybrzmiały dopiero na początku wieku XX. Oczywiście najliczniejszy poetycki plon wydarzenia styczniowe zebrały w trakcie powstania i tuż po nim. Jeszcze w latach 60. utrwalił je w swoich wierszach Cyprian Kamil Norwid i Felicjan Faleński. Przez całą drugą połowę wieku XIX sięgać po tę problematykę lub nawiązywać do niej będą tacy poeci, jak Maria Konopnicka, Teofil Lenartowicz czy Wiktor Gomułcki.

W drugiej połowie XIX wieku Warszawa była największym polskim miastem. W latach 60. dzięki Szkole Głównej zyskała miano najważniejszego ośrodka naukowego spośród wszystkich działających na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej<sup>8</sup>. Przez kilka

---

<sup>5</sup> W. Stebelski, *W niemieckim szynku*, w: *Księga wierszy polskich*, oprac. J. Tuwim, t. 3, Warszawa 1956, s. 110–111.

<sup>6</sup> M. Konopnicka, *U bram Awinionu* oraz cykl dziesięciu wierszy *Urbs Avinionensis* w: tejsze, *Drobiazgi z podróźnej teki*, Warszawa 1903, s. 91–97, 101–138.

<sup>7</sup> Patrz: *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, pod red. J. Z. Jakubowskiego i in., Warszawa 1964.

<sup>8</sup> Przypomnijmy, że w tym samym okresie Uniwersytet Wileński pozostawał zamknięty w wyniku represji po powstaniu listopadowym, na Uniwersytecie Lwowskim zdecydowanie przeważały wykłady w języku niemieckim nad wykładami prowadzonymi po polsku, a Uniwersytet Jagielloński dopiero w latach 80. XIX wieku odbudował swój prestiż po długim okresie germanizacji. Patrz:

dekad była także najważniejszym ośrodkiem życia literackiego. To z nią, ze względu na dynamicznie rozwijający się rynek prasowy i drukarsko-księgarski, duża część poetów związała swoje zawodowe losy. Wart podkreślenia jest fakt, że życiową przystań znaleźli w Warszawie ci spośród nich, w których twórczości lirycznej wątki urbanistyczne zostały najlepiej rozwinięte, jak Aleksander Michaux czy Wiktor Gomulicki.

Pisząc o poetyckich warsawianach powstających w drugiej połowie XIX wieku, należy zacząć od Wiktora Gomulickiego. Mimo że nie urodził się w Warszawie, pokochał ją najpiękniejszą z miłości, jaką poeta może obdarzyć miasto – literacką. Jej owocem jest kilkadziesiąt wierszy poświęconych stolicy, z których większość zebrano w tomiku *Pod znakiem Syreny* (1980)<sup>9</sup>. Ma on charakter retrospektywny, gdyż w przeważającej części składają się na niego utwory wcześniej opublikowane, zarówno w wydaniach osobnych, jak i na łamach czasopism. Najważniejsze z nich wchodzi w skład cyklu *Życie w obrazach (Poezje 1887)*<sup>10</sup>, w którym dominują wiersze o problematyce urbanistycznej<sup>11</sup>.

---

S. Waltoś, *Uniwersytet Jagielloński w Krakowie. Tradycja i współczesność* [on-line]. Dostępny na: <http://www.uj.edu.pl/dispatch.jsp?item=uniwersytet/historia/historia.txt.jsp> [dostęp: 10.09.2008]. O Szkole Głównej i innych warszawskich instytucjach życia literackiego pisze: J. Kulczycka-Saloni, *Instytucje: Szkoła Główna, Uniwersytet Warszawski, Kasa im. Mianowskiego, Kasa Literacka*, w: *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970, s. 42–74.

<sup>9</sup> W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny. Poezje warszawskie 1872–1918*, Warszawa 1980. Kulisy pracy nad tym tomem opisuje we wstępie Juliusz W. Gomulicki.

<sup>10</sup> Po myślniku podaję pierwodruk książkowy wierszy. Dane te uzupełniam o informacje dotyczące pierwodruku gazetowego w przypadku poetów, których twórczość jest nieopracowana lub daty wydań osobnych nie odzwierciedlają chronologii powstawania utworów (Michaux, Szancer, Stebelski).

<sup>11</sup> Stanowią one połowę tego cyklu. Na jego drugą część składają się wiersze z opublikowanego wcześniej na łamach „Kuriera Codziennego” cyklu *Rysunki naprędcy*. Gomulicki nie zdecydował się jednak włączyć ich do tomu *Pod znakiem Syreny*, jak przypuszcza Juliusz W. Gomulicki, ze względu na ich mało warszawski charakter. J. W. Gomulicki, *Wstęp do nowego wydania*, w: W. Gomulicki, dz. cyt., s. 25–26.

W bogatej twórczości poetyckiej Gomulickiego dotyczącej Warszawy odnajdziemy główne strategie poetyckie charakterystyczne dla lirycznych ujęć stolicy z drugiej połowy XIX wieku. Do jednej z nich należy utrwalanie obrazu Starego Miasta jako symbolu walki narodowo-wyzwoleńczej. Przypomnijmy, że w romantycznych poetyckich warsawianach ta najstarsza dzielnica miasta pojawia się okazjonalnie, najczęściej w kontekście historii polskich zrywów powstańczych. Do tych nielicznych utworów zalicza się *Uspokojenie* Słowackiego. Liryka pozytywistyczna zdecydowanie zmienia te proporcje. Na zwiększenie liczby przedstawień Starego Miasta jako tła bieżących wydarzeń politycznych decydujący wpływ miało powstanie styczniowe. Poświadcza to zarówno twórczość Norwida (*Fortepian Szopena – Vade-mecum*), jak i dość późne wiersze Gomulickiego (*Krwawe ślady, Modlitwa Traugutta – Pod znakiem Syreny* 1980).

Rewelatorstwo poetyckich warsawianów z drugiej połowy XIX wieku, które przede wszystkim buduje twórczość Gomulickiego, polega jednak na czymś innym – na zdezonizowaniu polityki na rzecz socjologii miasta. Co ciekawe, zmiana perspektywy nie oznacza w przypadku tego poety zmiany przestrzeni – nadal osadza swoje wiersze w realiach staromiejskich. Wraz z innymi poetami tego okresu Gomulicki swoje zainteresowanie Starym Miastem poszerza o mniej reprezentatywne od placu Zamkowego miejsca. Opisuje mianowicie zaniedbane, położone na uboczu ulice i zaułki. Herosów narodowych zastępują dostrzeżeni w staromiejskiej przestrzeni bohaterowie dnia codziennego. Na warszawską mozaikę rysowaną piórem tego poety składają się w równym stopniu miejsca i ludzie. Stare Miasto konstytuuje się w jego wierszach poprzez kamienice (*Na Kanonii – Poezje* 1882; *Orzeł na ulicy Piwnej – Pod znakiem Syreny* 1980), kościoły (*W katedrze – Nowe pieśni* 1896; *U Świętego Jana – Pod znakiem Syreny* 1980), restauracje (*Pod Papugą – Pod znakiem Syreny* 1980) i przede wszystkim mieszkańców (wiersze z cyklu *Życie w obrazach* zebrane w tomie *Poezji z 1887 roku*). Gomulicki opisuje życie warszawiaków w jego codziennych przejawach. W związku



z tym tworzy głównie intymne portrety, jak starej nauczycielki francuskiego (*Francuzica – Poezje* 1887), dorastającej córki stróża (*Nastka – Poezje* 1887) czy grupki ubogich żydowskich weselników (*El mole rachmim... – Poezje* 1882)<sup>12</sup>.

W warszawskich wierszach Gomulickiego z łatwością dostrzeżemy przewagę współczesności nad ujęciem historycznym. Te dwie perspektywy równoważą się dopiero wtedy, gdy pod uwagę weźmiemy także prozatorski dorobek tego autora (m.in. powieść *Miecz i łokieć* czy szkice *Warszawa wczorajsza*). Ujawnia się wówczas kolejna nowatorska na tle poprzedników cecha jego twórczości. Gomulicki czyni z Warszawy przedmiot antykwarycznych poszukiwań – interesują go pamiątki i historia dawnej Warszawy. Naturalnym polem zainteresowań tego autora stanie się znowu Stare Miasto. Gomulicki nie idzie jednak śladem tych literatów, którzy budują miejskie mity poprzez odtwarzanie przebiegu miejskich fundacji bądź innych równie znaczących wydarzeń. Opowiedane przez siebie historie osadza w równym stopniu w scenerii codziennego życia dawnych warszawiaków, jak i na tle bardziej dramatycznych realiów – potopu szwedzkiego i zarazy. Przykładem takiego ujęcia są poematy starowarszawskie. Autor *W kamienicy „Pod okrętem”* (*Nowe pieśni* 1896) cofa się w nich do okresu świetności miasta, a więc do XVII wieku, kiedy to Zygmunt III Waza obiera Warszawę na stolicę Polski, a miasto gwałtownie zaczyna się rozwijać<sup>13</sup>.

Gomulicki w swojej warszawskiej twórczości lirycznej do pewnego stopnia podążał ścieżkami wyznaczonymi kilka lat wcześniej przez Aleksandra Michaux. Spośród utworów tego autora dotyczących Warszawy wyróżniają się wiersze o problematyce spo-

---

<sup>12</sup> Szerzej na ten temat pisze Joanna Zajkowska. Patrz: J. Zajkowska, *Gomulicki – poeta egzystencji*, w: tejsze, *Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Warszawa 2010, s. 263–326.

<sup>13</sup> Pokłosiem tych zainteresowań są nie tylko utwory wierszowane, ale także dwie powieści *Cudna mieszcza* i *Miecz i łokieć* oraz zbiór *Opowiadań o Starej Warszawie*. Patrz: J. W. Gomulicki, *Objaśnienia* do: W. Gomulicki, dz. cyt., s. 167.

łecznej. Cykl dziewięciu wierszy zatytułowany *Fotografie brukowe*<sup>14</sup> opublikowany w „Kurierze Warszawskim” w 1869 roku otwiera wiersz *Dorożkarz*, który jako jedyny z całego cyklu zawiera topograficzne nazwy związane z Warszawą (Powązki, Wąski Dunaj). W pozostałych ośmiu nie pojawiają się jednak tego typu odniesienia, nie jest także przywoływana nazwa stolicy. Można jednak przyjąć, że miasto wskazane w wierszu otwierającym cykl jest scenerią pozostałych ośmiu obrazków. Miron pokazuje w nich ludzi, dla których ulica staje się główną życiową przestrzenią, a więc żebraków (*Śmieciarka*, *Druciarczyk*), snujących się po ulicy szaleńców (*Obląkany*) i zawodowych pariasów, jak grabarz, szwaczka, dorożkarz, kominiarz czy muzyk przygrywający do tańca kucharkom. W warszawskie realia wyposaża poeta dwa wiersze wydrukowane trzy lata później, ale pod względem formalnym i ideowym nawiązujące do cyklu *Fotografie brukowe*. Mowa o *Biednym stolarzu*<sup>15</sup> i *Śmieciarce (Z legend warszawskich ulic)*<sup>16</sup>. W pierwszym utworze degradacja społeczna i materialna stolarza jest pokazana m.in. poprzez zmianę lokalizacji mieszkania z centralnej na Starym Mieście na peryferyjną. Podobnie w *Śmieciarce*, gdzie przywołana jest fara, czyli kościół pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Warszawie, wskazanie szczegółów topograficznych służy pozytywnemu, wiążącemu się z prestiżem społecznym, wartościowaniu wydarzeń z życia tytułowej postaci. Dziesięć lat po wydrukowaniu przez Mirona obrazków na łamach „Kuriera Warszawskiego” sięgnie po tę formę Maria Konopnicka. Podobnie jak

---

<sup>14</sup> Wiersze ujęte w cykl *Fotografie brukowe* zostały wydrukowane w 1869 r. w następujących numerach „Kuriera Warszawskiego”: *Dorożkarz* I – nr 7, s. 10; *Muzykus* II – nr 15, s. 7; *Kominiarczyk* III – nr 27, s. 7; *Obląkany* IV – nr 30, s. 7; *Grabarz* V – nr 46, s. 8; *Śmieciarka* VII – nr 59, s. 6; *Szwaczka* IX – nr 66, s. 8; *Druciarczyk* IX – nr 75, s. 7.

<sup>15</sup> A. Michaux, *Biedny stolarz*, „Kurier Warszawski” 1872, nr 18, s. 4.

<sup>16</sup> A. Michaux, *Śmieciarka (Z legend warszawskich ulic)*, „Kurier Warszawski” 1872, nr 163, s. 4.

on uczyni z niej oręż agitacji na rzecz pokrzywdzonych i wykluczonych. W jednym z obrazków zatytułowanym *Bez dachu* (*Poezje* 1881) warszawska ulica stanie się scenerią śmierci z zimna chłopca-sieroty.

Warszawa w dwóch wierszach Mirona jest traktowana w sposób metonimiczny, jako uosobienie publiczności literackiej. Poeta czyni z niej stronę w dobrze znanym konflikcie, jaki poeta toczy ze światem. Dzieje się tak w wierszu *Dwa szczęścia* (*Poezje* 1884), w którym zostały zderzone dwie postaci i dwa losy – poety i cyrkowca. Podczas gdy treser psów w Warszawie zażywa dostatku, robi zawrotną karierę, to poeta umiera z głodu. Podobną wymowę ma wiersz pt. *Warszawie* (*Poezje* 1884)<sup>17</sup>, w którym podmiot liryczny – poeta, projektując swoją śmierć, ironicznie odnotowuje zamożność i żywotność miasta. Oba utwory zawierają bolesną konstatację na temat kondycji polskiego artysty, który w polskich realiach zasila szeregi społecznie wykluczonych. Wyrażają też *explicite* krytykę warszawskiej publiczności, która wysokiego standardu życia nie łączy z równie wysokimi potrzebami natury duchowej. Syte i żyjące w dostatku miasto zadowala się kulturą plebejską, pozwalając wybitnym jednostkom ginąć w zapomnieniu i nędzy.

Warszawskie realia w obrazkach Mirona są zarysowane bardzo ogólnie. Upoważnia to do traktowania nakreślonej w nich przestrzeni jako miasta uniwersalnego. Zmiana topografii na właściwą dla innych średnich bądź dużych miast europejskich nie wpłynęła w istotny sposób na semantykę jego utworów. Ważniejsze od konkretnych nazw ulic, dzielnic czy miast wydaje się więc to, w ramach jakiej estetyki się one pojawiają. Chodzi mianowicie o realizm, którego naczelną zasadą była dbałość o szczegół, także topograficzny. Rodowity warszawiak, którym był Miron, w naturalny sposób przywołuje ten, który jest mu najlepiej znany.

---

<sup>17</sup> Pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1874, nr 160, s. 3.

Autor *Fotografii brukowych* nie należy jednak do poetów wierszy jednej stylistyce. Na uwagę zasługują te wiersze warszawskie, w których pojawia się fantastyka i oniryzm. Jest wśród nich najbardziej popularny i najczęściej przedrukowywany wiersz Mirona, czyli *Ballada. Obrazek nieflamandzki* (*Poezye* 1884)<sup>18</sup> oraz mniej znane *W oknie na Kanonii* (*Poezye* 1884)<sup>19</sup> i *Urywek*<sup>20</sup>. Poeta ubiera w nich Warszawę w nocną szatę, czyta sny i tajemne myśli jej mieszkańców, przywołuje mroczne sceny. Akcenty podobnego rodzaju odnajdziemy w *Larwie* Cypriana Kamila Norwida. Do stylistyki tych właśnie wierszy Mirona i Norwida nawiąże po wielu latach Wiktor Gomulicki w swoich warszawskich wierszach, kreśląc niepokojący portret stolicy m.in. w *Na Krzywym Kole*.

Miron jest też poetą, który w sposób oczywisty powieliła konwencje literackie. Dzieje się tak w przypadku wiersza *Wystawcom* (*Poezye* 1884)<sup>21</sup>, utworu okolicznościowego, napisanego na gazetowe zamówienie. Kontynuuje w nim autor tradycje oświeceniowe, wskrzeszone na dużą skalę w drugiej połowie XIX wieku przez rzeszę gazetowych wyrobników.

Wiktor Gomulicki i Aleksander Michaux to z pewnością najważniejsi poeci Warszawy w liryce pozytywistycznej. Obok nich stolicę licznymi wierszami obdarzyli inni ludzie pióra. Utwór zaczynający się od słów „Muzo, zstąp ze mną dzisiaj na bruk miejski...”<sup>22</sup> napisał Władysław Sabowski (pseud. Wołody Skiba), dziennikarz, powieściopisarz (autor m.in. miejskich powieści *Paryża-*

---

<sup>18</sup> Pierwodruk: „Kłosa” 1865, nr 20. Przedruk wiersza znalazł się w najważniejszych antologiach wierszy z epoki, czyli w *Zbiorze poetów polskich XIX w.* opracowanym przez Pawła Hertza, *Księżde wierszy polskich XIX wieku* Juliana Tuwima oraz *Samobójcach i marzycielach* Jana Tomkowskiego.

<sup>19</sup> Pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1874, nr 85, s. 4.

<sup>20</sup> Przedruk w: J. Tomkowski, *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 122.

<sup>21</sup> Pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1874, nr 192, s. 3.

<sup>22</sup> W. Sabowski, *Muzo, zstąp ze mną dzisiaj na bruk miejski*, w: J. W. Gomulicki, *Cztery wieki...*, dz. cyt., s. 154–156.

nin<sup>23</sup> i *Na paryskim bruku*<sup>24</sup>), który na kilka lat przed swoją śmiercią powrócił do rodzimej Warszawy. Autor daje w wierszu wyraz przywiązania do miasta, wskazując na jego niepowtarzalny charakter wynikający z przestrzegania norm moralnych. Tym elementem warszawskiej przestrzeni, który najbardziej ceni poeta, jest jej ruralność. Tworzą ją drewniane dworki, nadwiślański brzeg, niezwykle często pojawiające się na Starym Mieście nazwy ulic pochodzenia ornitologicznego. Sabowski ze swoją skłonnością do nadawania Warszawie charakteru sielskiego, wręcz wiejskiego nie jest odosobniony. Strategia osławiania miasta poprzez wyróżnianie w nim tego, co przynależy do tradycyjnej wspólnoty, jest typowa dla polskiej poezji urbanistycznej doby postyczeniowej. Można nawet powiedzieć, że stanowi jedną z jej bardziej dystynktywnych cech.

Na Warszawę równie sentymentalnie, tyle że z włoskiego *exilium*, spogląda Teofil Lenartowicz. Autor *Złotego kubka* dzielił los podobny do Sabowskiego – musiał opuścić Warszawę z powodów politycznych, jak się ostatecznie okazało, na zawsze. Wzbierająca przez długi okres tęsknota znalazła ujście w wierszu *Matko moja! Matko!*<sup>25</sup> Lenartowicz nie bez powodu nazywany był lirnikiem wioskowym. Poeta nie dość, że opisując Warszawę, skupił się przede wszystkim na krajobrazie nadwiślańskim, to jeszcze przekuł stolicę na ludową macierz, która przygarnia ogromne rzesze maluczkich. Wzorem Słowackiego i jego następców sercem stolicy uczynił Stare Miasto, kojące oczy wspaniałym widokiem na Wisłę, a duszę – rozbrzmiewającą poranną modlitwą.

Serdeczne przywiązanie względem Warszawy budowane było nie tylko na podstawie wątków autobiograficznych. Gorące uczucia

---

<sup>23</sup> W. Sabowski, *Paryżanin*, Warszawa 1888.

<sup>24</sup> W. Sabowski, *Na paryskim bruku*, Warszawa 1886. Pierwsze wydanie ukazało się pod tytułem *Niepodobni* w 1873 r. w Poznaniu.

<sup>25</sup> T. Lenartowicz, *Matko moja! Matko!*, w: J. W. Gomulicki, *Cztery wieki...*, dz. cyt., s. 161–162.

stolica rozpałała w sercach Polaków także z powodów patriotycznych. Ten rodzaj więzi patronować będzie m.in. wierszowi Marii Konopnickiej. Symbolem miasta i jego tragicznej historii stają się w *Warszawie*<sup>26</sup> kamienie i rzeka. Autorka w ciekawy i charakterystyczny dla swojego poetyckiego warsztatu sposób pokazuje zmienność losów Warszawy, sięgając po metaforę orki, siewu i żniw. Ruralność po raz kolejny – tym razem za sprawą leksyki – wkrada się więc w opis największego polskiego miasta.

Problematyka insurekcyjna wpisywana w poetyckie varsaviana czyniła z nich teksty niecenzuralne przynajmniej w zaborze rosyjskim. *Warszawy* Konopnicka nigdy nie opublikowała, pozostałe niepoprawne politycznie wiersze wydawała poza kordonem. Sytuacja ta dotyczyła zresztą wszystkich poetów znajdujących się pod zwierzchnością cara. Skutkowało to, jak w przypadku *El mole rachmim...* Wiktora Gomulickiego, głęboką szyfracją nieprawomyślnych treści. Zanedbane warszawskie podwórko i zwyczajne żydowskie wesele staje się w tym wierszu zasłoną, za którą skrywa się polskie marzenie o niepodległości.

W tych varsavianach, które drukowano poza zaborem rosyjskim bądź pisano do tzw. szuflady, na pierwszym planie pojawia się oskarżenie mieszkańców stolicy o zaprzaństwo narodowe. W okresie żałoby narodowej, obejmującej najbliższe 10 lat po powstaniu styczniowym, wedle niepisanej umowy obowiązywał szczególny kodeks zachowań. Polegał on na kulcie polskości, restrykcyjnym patriotyzmie i obyczajowej powściągliwości. Zachowania niefrasobliwe i hedonistyczne spotykały się z ostracyzmem. Amnezję historyczną zarzuca warszawiakom m.in. Wiktor Gomulicki w *Krwawych śladach* i Maria Konopnicka w *Warszawie zapustnej* (*Ludziom i chwilom* 1905). Pojawiają się także głosy od-

---

<sup>26</sup> M. Konopnicka, *Warszawie*, w: tejsze, *Poezje*, oprac. J. Czubek, t. 8, Warszawa 1925, s. 40–41. Druk z autografu.

mienne, biorące w obronę pocziwą stolicę, jak np. w *Warszawie*<sup>27</sup> Artura Bartelsa.

Warszawa w drugiej połowie wieku XIX spowita żałobnym ki-rem rzadko stawała się tematem wierszowanej satyry. Do nielicznych utworów utrzymanych w tej tonacji można zaliczyć wiersz Mikołaja Biernackiego *Warszawie mojej!*<sup>28</sup> będący humorystyczną parafrazą utworu Lenartowicza (*Matko moja! Matko!*). Wykorzystując konwencję listu, podmiot liryczny zapytuje się o wieści z Warszawy. Przywołuje przy tej okazji wszystkie wady miasta i jego mieszkańców. Mimo że w wierszu Rodocia lista stołecznych grzechów jest długa, to zawiera on w sobie dużą dozę sympatii do miasta. Innym humorystą smagającym ostrzem satyry przywary warszawiaków, a raczej ich żeńską połowę, był Włodzimierz Stebelski. Jest on autorem cyklu wierszy pt. *Warszawianka*<sup>29</sup>, w której sama Warszawa pojawia się jedynie pretekstowo<sup>30</sup>. Tych dwóch autorów wierszy warszawskich o humorystycznym zabarwieniu łączy dystans do miasta, którego źródeł można doszukiwać się w ich biografiach – Stebelski z Warszawą związał się już jako dojrzały mężczyzna, porzucając na jej rzecz rodzimy Lwów; w tym samym zaś czasie Rodoć opuścił ją, przeprowadzając się do Galicji<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> A. Bartels, *Warszawa*, w: J. W. Gomulicki, *Cztery wieki...*, dz. cyt., s. 158–160.

<sup>28</sup> M. Biernacki, *Warszawa moja!*, w: J. W. Gomulicki, *Cztery wieki...*, dz. cyt., s. 162–164.

<sup>29</sup> „Kolce” 1891, nr 24, s. 185–186, 189 [I. inc. *Hymny już jej wyśpiewali...*; II. inc. *W buduarze na szeszlągu...*; III. inc. *Jest szczęśliwa, co się zowie...*; IV inc. *Ma w swej postaci coś dzikiego...*; V. inc. *Patrz! W wspaniałym ekwipażu...*; VI. inc. *Panna wiotka jest jak palma...*].

<sup>30</sup> Stebelski jest również autorem wiersza zaczynającego się od słów „Zawsze kocham cię Warszawo...”, w którym miasto stanowi mało istotny punkt wyjścia do snucia refleksji podsumowujących wartość życia dobiegającego końca. „Kurier Codzienny” 1889, nr 101, s. 2.

<sup>31</sup> Patrz: hasła osobowe w *Nowy Korbut...*, dz. cyt., t. 15, s. 591; t. 13, s. 244–255.

## Kraków

Znacznie rzadziej niż Warszawę poeci pozytywistyczni opisywali Kraków<sup>32</sup>. Wiąże się to w dużej mierze z trudnościami cenzuralnymi, jakie napotykali na terenie Królestwa Polskiego, pragnąc wydrukować wiersze poświęcone dawnej siedzibie Jagiellonów. Świadczy o tym wymownie ostateczne miejsce ich druku – Kraków bądź inne miasta spoza zaboru rosyjskiego – lub autorska decyzja o pozostawieniu utworu w rękopisie. Drugim, równie istotnym powodem mogła być niska obecność tego miasta w literaturze romantycznej. Z ustaleń Zenona Jagody wynika, że Kraków nie miał w pierwszej połowie XIX wieku szczęścia do wielkich literackich osobowości. Nie gościł w nim ani Mickiewicz, ani Słowacki<sup>33</sup>. Popularyzacja Krakowa w literaturze romantycznej musiała zatem wspomagać się innymi niż osobiste pobudkami. Dla dawnej siedziby królów polskich przepustką do literackiego świata okazał się historyzm.

W drugiej połowie XIX wieku krakowski temat na większą skalę podjęli ci poeci, którzy byli związani z miastem głębszymi więzami: spędzili w nim większość życia (Michał Bałucki), podejmowali studia na Akademii Krakowskiej (Władysław Tarnowski, Stanisław Grudziński) bądź pracę (Wincenty Pol). Większość spośród poetów pozytywistycznych do Krakowa przyjeżdżała, tak jak Konopnicka, z wizytą bądź w związku z ważnymi wydarzeniami, np. rocznicowymi<sup>34</sup>. Wizyta w mieście należała do żelaznego zestawu podróży dobrze urodzonego Polaka. Franciszek

---

<sup>32</sup> Obecność obrazu Krakowa w literaturze polskiej prześledził Franciszek Ziejka. Patrz: F. Ziejka, *Miasto poetów*, w: tegoż, *Miasto poetów. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 9–36.

<sup>33</sup> Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1848*, Kraków 1971, s. 82.

<sup>34</sup> Patrz: M. Zięba, „*Myszę o całym tym starym Krakowie...*”. *Kraków w poezji i działalności wydawniczej Marii Konopnickiej*, w: *Miejsca Konopnickiej: przeżycia, pejzaż, pamięć*, pod red. T. Budrewicza, M. Zięby, Kraków 2002.



Ziejka dowodzi, iż na takiej popularności miasta zaważyły dwa czynniki. Po pierwsze, z krótkimi przerwami Kraków cieszył się w wieku XIX swobodą polityczną większą niż inne miasta polskie. Po drugie, w Europie, w tym także w Polsce, rozwijał się od początku XIX wieku kult pamiątek historycznych<sup>35</sup>. Kraków miał w tym względzie do zaproponowania zwiedzającym bardzo wiele. W latach 20. XIX wieku uporządkowano bowiem królewskie groby na Wawelu, w tym samym czasie usypano również kopiec Kościuszki, który wtopił się w krakowski krajobraz razem z dwoma wcześniejszymi kopcami – Wandy i Krakusa<sup>36</sup>. To uwrażliwienie na historyczną część Krakowa, podtrzymywane także przez działające od 1818 roku Towarzystwo Naukowe Krakowskie, znalazło swoje odbicie w licznych utworach wierszem i prozą opiewających zabytki Krakowa i jego okolic. Historyczną materię Krakowa popularyzował też wydany wówczas przewodnik autorstwa Ambrożego Grabowskiego, będący zarazem pierwszą pracą monograficzną dotyczącą miast polskich<sup>37</sup>. W dużej mierze przyczyniło się to kilka dekad później do utrwalenia w świadomości Polaków wyobrażenia miasta jako pomnika historycznego, nadanie mu statusu polskiego mauzoleum i uczynienie z niego celu pielgrzymek narodowych<sup>38</sup>.

W taką symbolikę wpisuje się większość wierszy napisanych o Krakowie po powstaniu styczniowym. Do najlepszych należy z pewnością liryk Władysława Szancera (pseud. Ordon) *Ci, co przychodzą...* (Poezje 1869), przywołujący niebanalne kulturowe i literackie konteksty. Wawel jako relikwiarz narodowy przedstawiają rów-

---

<sup>35</sup> W warunkach polskich przejawiał się on m.in. w licznych edycjach pamiętników (od renesansu do oświecenia) oraz innych źródeł historycznych. Patrz: J. Sztachelska, *Proza dokumentarna*, w: *Historia literatury polskiej*, t. VI: *Pozytywizm*, pod red. A. Skoczek, Bochnia – Kraków 2004, s. 208–209.

<sup>36</sup> Tamże, s. 93–102.

<sup>37</sup> Tamże, s. 125–128.

<sup>38</sup> F. Ziejka, dz. cyt., s. 14.

nież Maria Konopnicka we wczesnym wierszu *Na Wawelu*<sup>39</sup> i Aleksander Kraushar w utworze *Gdzie ona! – Strofy* 1886.

Poetą, który w swojej twórczości poświęcił Krakowowi stosunkowo dużo miejsca, był Władysław Tarnowski (pseud. Ernest Buława). Z miastem ten znany pianista, zapoznany literat, a prywatnie kuzyn Stanisława Tarnowskiego był związany podczas studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim. Między innymi z tego okresu pochodzą wiersze umieszczone w czterotomowym wydaniu *Poezji studenta*<sup>40</sup>. Osią, wokół której koncentruje się ich problematyka, jest naród ze swoją historią i religią. Potwierdzają przy tym opinie o XIX-wiecznym Krakowie jako mieście kościołów. W poetyckiej przestrzeni Tarnowskiego miasto jest reprezentowane przez trzy świątynie. Kościół Mariacki staje się miejscem, w którym ubodzy doświadczają boskiego miłosierdzia (*Legenda oryginalna*). Katedra Wawelska pojawia się jako narodowe sanktuarium – modli się tam wdowa po bohaterze narodowym (*Różaniec (wiersz poświęcony Matce Polce)*). Bliżej nieokreślony kościół na przedmieściach służy pocie do przywołania mitu fundacyjnego (*Cudowny piasek*). Z problematyki narodowej Tarnowski czyni również zagadnienie centralne w wierszu *Ostatnie dumania studenta przy opuszczeniu Akademii Krakowskiej* 1857. Mamy w nim do czynienia z rzadkim u tego autora negatywnym obrazem miasta, a mówiąc dokładniej, jego najważniejszej oświatowej instytucji – uniwersytetu, w którego murach toleruje się zdrajców ojczyzny.

O tym, jak bardzo Kraków w omawianym okresie jest utożsamiany z problematyką historyczną, świadczy niewielka ilość utworów lirycznych pokazujących to miasto od strony obyczajowej. Na zerwanie z obowiązującym schematem przedstawiania dawnej stolicy Polski decydują się jedynie autorzy związani z tym miastem osobistymi więzami. Czyni tak Michał Bałucki w wierszu *Ci-*

---

<sup>39</sup> M. Konopnicka, *Na Wawelu*, w: tejsze, *Poezje...*, dz. cyt., t. 1, s. 25. Druk z autografu.

<sup>40</sup> W. Tarnowski [Ernest Buława], *Poezje studenta*, t. 1–4, Lipsk 1865.

*cha miłość* (Poezje 1874). Miasto jest w nim uobecnione za sprawą przywołania najbardziej charakterystycznego i najczęściej w poezji eksploatowanego elementu jego krajobrazu – Wawelu. Mimo że na tle spokojnego nurtu Wisły Kraków w rysunku Bałuckiego prezentuje się sielsko, jest jednak scenerią niespełnionej miłości<sup>41</sup>.

Z podobnym obrazem Krakowa spotkamy się w twórczości Stanisława Grudzińskiego. W wierszu *Moja sąsiadka (wspomnienie akademickie)* (Poezje 1873) rozbija on spetryfikowany w poezji tego okresu rysunek Krakowa jako miasta nobliwego, narodowej nekropolii. Ożywia je za pomocą miłosnego afektu, jakim o północy podmiot liryczny zapalał do młodziutkiej sąsiadki grającej na fortepianie. W ten sposób przywołane w liryku *in extenso* mary przeszłości i grobowa powaga ustąpiły miejsca obleczonemu w kuszące kształty uczuciu, które posiada – co wydaje się najistotniejsze – moc inspirującą twórcze siły.

## Paryż

Literacki wizerunek Paryża w poezji polskiej po 1864 roku kształtowało w równym stopniu pokolenie literatów urodzonych w latach 20., 30. i 40. Wiersze poświęcone stolicy Francji, które wyszły spod ich pióra, trudno jednak zaliczyć do oryginalnych. Z łatwością odnajdziemy w nich tematyczne i światopoglądowe nawiązania do twórczości romantyków. Reminiscencje te szczególnie wyraźnie uwidaczniają się w obowiązującym w XIX wieku sposobie czytania Paryża: przez historię (także najnowszą) i wartości moralne.

Ludwik Brzozowski, którego działalność patriotyczna zmusiła do opuszczenia kraju jeszcze przed powstaniem styczniowym,

---

<sup>41</sup> Znacznie więcej miejsca swemu rodzinnemu miastu Bałucki poświęca w dramatach i obrazkach prozą (m.in. *Typy i obrazy krakowskie*, 1881).

uczynił ze stolicy Francji scenerię wiersza *Na paryskim bruku*<sup>42</sup>. Jego tematem jest znane z utworów romantyków zagadnienie, a mianowicie sytuacja polskich emigrantów politycznych osiadłych w Paryżu. Przypomnijmy, że pojawia się ono m.in. na marginesie *Paryża* Słowackiego, w *W Paryżu*<sup>43</sup> Kornela Ujejskiego i w *Paryżu 1855. Z listu do Feliksa Z...* Teofila Lenartowicza. Wymowa wiersza Brzozowskiego jest do nich podobna, kreśli bowiem poeta portret emigrantów pozostawionych samym sobie i śledzących z oddali wydarzenia z kraju. Uduje mu się jednak wzmocnić ten obraz dzięki wprowadzeniu indywidualnej perspektywy w obraz paryskiego uchodźstwa. Tragizm jednostki i całej zbiorowości budowany jest w oparciu o opozycję przestrzenną i emocjonalną. Skontrastowany zostaje entuzjazm żołnierza z marazmem weterana, otwarta przestrzeń ojczyzny z ciasnotą paryskiego lokum. To jednak nie miasto ma na podmiot liryczny destrukcyjny wpływ, lecz on sam. Personalna perspektywa sprzyja wprowadzeniu do portretu politycznych emigrantów nowoczesnego, psychologicznego instrumentarium. Jest ono narzędziem, za pomocą którego Brzozowski kreśli wstrząsający obraz pogrążonego w samotności i rozpaczającego żołnierza. Autor w zmetaforyzowanej formie, niepozbawionej jednak drastycznego, wręcz naturalistycznego szczegółu, przedstawia nam studium przypadku: szybko rozwijającej się depresji połączonej z alkoholizmem. Życie dopisało do tego wiersza tragiczny koniec: Brzozowski dziesięć lat później (w 1873 roku) popełnił na emigracji samobójstwo.

W utworze Brzozowskiego historia idzie w parze z psychologią. Bardziej tradycyjne ujęcie – faktografię połączoną z oceną

---

<sup>42</sup> L. Brzozowski, *Na paryskim bruku*, w: *Zbiór poetów...*, dz. cyt., ks. 3, s. 400. Biografię i wybór wierszy Brzozowskiego zamieszcza Julian Tuwim w antologii *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 3, s. 379–383, oraz Jan Tomkowski w pracy *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 61–81.

<sup>43</sup> Utwór ten na tle wierszy o Paryżu napisanych w latach 50. XIX w. przez poetów polskich omawia Bogdan Burdziej w książce: *Super flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Toruń 1999, s. 156–159.

moralną – odnajdziemy w paryskich wierszach Tadeusza Cieszyńskiego *Na placu Bastyllii dnia 9 czerwca*<sup>44</sup> oraz Władysława Sabowskiego *Z krwawych dni. Komuna Paryska, w maju 1871 r.*<sup>45</sup> Pierwszy dotyczy wizyty cara Aleksandra II we Francji w 1867 roku, drugi wydarzeń Komuny Paryskiej. Wydarzenia oddalone od siebie o kilka lat łączy w poetyckiej interpretacji poczucie klęski – lud paryski z jednej strony przyjmuje w swoim mieście tyrana, z drugiej, walcząc z tyranem, ponosi porażkę. Paryż, symbol idei republikańskich i wolnościowych, przygniata jarzmo tyranii. Pesymistyczną wymowę obu wierszy dodatkowo wzmacniała w owym czasie ciągle żywa wśród Polaków pamięć o wydarzeniach 1863/1864 roku. Problematyka polityczna rozpatrywana z polskiego punktu widzenia uczyniła z obu utworów teksty niecenzuralne w zaborze rosyjskim.

Perspektywa moralna pojawia się z kolei w późnych wierszach Leonarda Sowińskiego i Teofila Lenartowicza. Pierwszy w liryku *Z wrażeń wędrowca (O zmroku 1885)* podkreśla moralną i kulturową obcość Paryża. Wiersz będący *de facto* negacją nastawionego na zysk i przyjemność modelu życia, zawiera również charakterystyczną dla poezji romantycznej zapowiedź upadku. Nie jest to miasto zupełnie pozbawione zalet. Poeta przede wszystkim dostrzega jego walory estetyczne – sztukę i architekturę. Swoje rozważania opatrjuje jednak sardonicznym stwierdzeniem: „Ten geniusz kamienia/Piękniej przemówi kiedyś z ruin spustoszenia”.

Listę wierszy o Paryżu napisanych przez romantyków polskich zamyka bardzo późny, bo pochodzący z 1890 roku, liryk Lenartowicza zatytułowany *Wieża Eiffel*. Nie jest on utworem oryginalnym ani pod względem stylistyki, ani semantyki. Uwagę zwracają w nim nowe elementy miejskiej scenografii wskazane przez poetę, a mia-

---

<sup>44</sup> T. Cieszyński, *Na placu Bastyllii dnia 9 czerwca*, w: *Zbiór poetów...*, dz. cyt., ks. 3, s. 762.

<sup>45</sup> W. Sabowski, *Z krwawych dni. Komuna Paryska, w maju 1871 r.*, w: *Zbiór poetów...*, dz. cyt., ks. 3, s. 569–571.

nowicie wieża Eiffla. To ona, według Lenartowicza, stanowi symbol kultury materialnej, której hołd oddaje francuski naród. Zapomina przy tym, że prawdziwe oświecenie można osiągnąć jedynie za sprawą rozwoju kultury duchowej, w tym sztuki. Stalowa wieża jest wyrazem bałwochwalczej czci Francuzów wobec nowoczesnej cywilizacji naukowo-technicznej. Niepomni losów budowniczych starotestamentowej wieży Babel, w oparach siarki i ołowiu wykują sobie tragiczny koniec.

Inspiracji poezją romantyków nie ukrywa Wiktor Gomulicki w wierszu *Wspomnienie* (*Poezje* 1887). Wzorem Słowackiego, Romanowskiego i Pajgerta każe podmiotowi lirycznemu oglądać Paryż z bodaj najsłynniejszego dla tego miasta w literaturze XIX wieku punktu widokowego – cmentarza Père-Lachaise. Nie jest to jedyne zapożyczenie. Gomulicki posługuje się popularnym w poezji romantycznej porównaniem Paryża do smoka czy węża. Nazywa je imieniem legendarnej bestii – Lewiatana, i tym samym wprowadza do wiersza starotestamentowe odniesienie. Również sposób rozwinięcia tematu wpisuje się w jego dotychczasową historię w literaturze polskiej. We *Wspomnieniu*, podobnie jak w wierszu Romanowskiego i Pajgerta, równie istotną rolę, jak sam Paryż, odgrywa cmentarz. Pod względem ideowym wiersz Gomulickiego najbardziej jest zbliżony do utworu Romanowskiego (*Na cmentarzu – Poezje* 1883). Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że jest jego parafrazą. Oba wiersze łączy miejsce, wskazywane elementy krajobrazu (zachód słońca, cisza), a nawet frazy (Gomulicki kończy wiersz słowami „na cmentarzu”); różnią – niuanse semantyczne. Podmiot liryczny w wierszu Romanowskiego szuka ukojenia przed zgiełkiem miasta wśród grobów i kontrastuje te dwie przestrzenie ze sobą. U Gomulickiego kontrast ten jest prawie zatarty, a na czoło wysuwa się gorzkie przekonanie, że ideały republikańskie, przede wszystkim równość i braterstwo, przewrotnie znajdują swoje ucieleśnienie w paryskiej nekropolii. To tam, w jednej ziemi, leżą obok siebie bogaci i biedni, a wszystkich jednoczy wiara w miłosierdzie boże.

Na tle tych utworów wyróżnia się pod względem tematu poemat Józefa Szczepana Chamca<sup>46</sup> zatytułowany *Która? Kartka z wspomnień paryskich* (1877)<sup>47</sup>. Autor sięga po temat modny zarówno w Paryżu, jak i w Warszawie, a mianowicie prostytutkę. Rozwijając ten motyw, polscy poeci osadzali go w lepiej im znanych realiach krajowych, Paryż natomiast obdarzali ogólniejszą refleksją światopoglądową lub polityczną. Odmienność Chamca, tak jak wcześniej Norwida, wynikała z jego życiowych perypetii. Po klęsce powstania styczniowego poeta został uwięziony w Brodach, skąd uciekł ostatecznie do Paryża, gdzie zmarł w 1915 roku<sup>48</sup>. Sam poemat wyrasta z dwóch doświadczeń: znajomości miasta opartej na wieloletnim w nim pobycie oraz odczytaniu we współczesnym piśmiennictwie francuskim. Z mówienia o problemach społecznych, w tym także o prostytutce, uczyniło ono swój swoisty znak firmowy. Z pewnością nie uszło to uwadze Chamca, który tłumaczył wiersze takich francuskich autorów, jak Victor Hugo czy François Coppée<sup>49</sup>. Poemat opowiada o losach dwóch kobiet, które do łamania norm obyczajowych zmuszają skrajnie odmienne powody. W przypadku dziewczyny z nizin społecznych jest to bieda, arystokratkę w ramiona kolejnych kochanków popycha natomiast nuda.

Obok poematu *Która?* Chamiec osadza w realiach paryskich jeszcze jeden utwór – liryk *Sam na sam* (*Czem chata bogata* 1875)<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> Sylwetkę autora zarysował Zbigniew Sudolski w szkicu *Zapomniany piewca Wołynia, Polesia i... Paryża (Józef Szczepan Chamiec 1842–1915)*, w: tegoż, *Tropem detektywa. Studia – Materiały – Sylwetki*, t. 2: *Sylwetki*, Warszawa 2009, s. 315–356.

<sup>47</sup> Paryż pojawia się także w dwóch innych pozytywistycznych poematach: *Don Juanie w trzech pieśniach* Aleksandra Michaux (*Pieśni* 1867) i *Romanie Zero* Włodzimierza Stebelskiego (Lwów 1883).

<sup>48</sup> Za: *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski*, oprac. zespół pod kierunkiem Z. Szwejkowskiego, J. Maciejewskiego, t. 13, Warszawa 1970, s. 330.

<sup>49</sup> W trzech wydanych przez poetę tomikach poezji tłumaczenia z Hugo i Coppée zajmują istotne miejsce. Patrz: *Próby rymotwórcze z teki J. S. Chamca*, Lwów 1869; *Czem chata bogata. Rymy ulotne*, Paryż 1875; *Ostatki z chatki. Rymy ulotne i naśladowane*, Warszawa 1933.

<sup>50</sup> Przedruk: „Kurier Warszawski” 1879, nr 74, s. 2.

Poeta stosuje w nim ten sam zabieg kompozycyjny: zderza ze sobą dwie przestrzenie. Tym razem jednak linia kontrastu przebiega zupełnie inaczej, a mianowicie między domem a miastem. Zamiast zabawy w pogrążonym w szale karnawałowej rozrywki mieście poeta wybiera intymne *tête à tête* ze swoją młodą żoną. Dom oparty na fundamencie miłości i prostych wartości zawartych w codziennym, dość banalnym życiu przedstawia Chamiec jako wartość nadrzędną nie z perspektywy moralnej czy nawet społecznej, lecz indywidualnej. Czyni tym samym z wiersza bardzo osobiste i prostolinijne wyznanie.

## Miasta włoskie: Rzym, Florencja, Wenecja i inne

W poezji polskiej doby postyczniowej zwraca uwagę znacząca ilość przywołań miast włoskich. Na tle literatury europejskiej ich popularność nie była zjawiskiem nietypowym. Stosunkowo łatwo można ją również wytłumaczyć. Przypomnijmy, że dla młodych, dobrze urodzonych, Europejczyków, szczególnie z Wysp Brytyjskich, Włochy stanowiły od XVIII wieku główny cel edukacyjnej podróży zwanej *grand tour*. Jej stałym punktem była wizyta w Wenecji, we Florencji i w Rzymie. W XIX wieku zwyczaj ten rozprzestrzenił się wśród klasy średniej, obejmując także młode kobiety<sup>51</sup>. Z ustaleń Zofii Mocarskiej-Tycowej wynika, że:

szlaki owych wędrówek były już dawno ustalone i dobrze udeptane. Przyjęty był też kanon miejscowości i obiektów do zwiedzania, zalecone i wiadome sposoby patrzenia na nie – a więc punkty widokowe i miejsca obserwacyjne zapewniające najbogatsze doznania poznawcze i estetyczne<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s. 35, 40–48, 310.

<sup>52</sup> Z. Mocarska-Tycowa, *Rzym antyczny i Kampania Rzymska w malarstwie romantycznym*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003, s. 592.



*Bella Italia* swoją sławę wśród snobujących się Europejczyków zawdzięcza w dużym stopniu pisarzom. Jak zauważa Stanisław Burkot: „Włochy stawały się w okresie romantyzmu Mekką artystów. [...] Odbyli swe podróże do Włoch Byron, Keats, Chateaubriand, Stendhal, Dumas, Mickiewicz, Krasiński, Słowacki i Norwid”<sup>53</sup>. Włochy stanowiły dla Polaków ważny kierunek podróży także z innych powodów niż moda i sztuka. Rzym odwiedzano chętnie z pobudek religijnych. Inną motywacją było ratowanie zdrowia<sup>54</sup>. Czasami podróżowanie po Włoszech było wymuszoną koniecznością i, tak jak w przypadku Lenartowicza, wynikało z politycznej emigracji<sup>55</sup>. Romantyczna moda na podróżowanie po Włoszech nie przeminęła w drugiej połowie XIX wieku. Wiedzę o sztuce i historii Włoch w owym okresie popularyzowali m.in. Julian Klaczko<sup>56</sup> i Kazimierz Chłędowski<sup>57</sup>, a także wielu innych autorów, jak anonimowy publicysta „Kuriera Warszawskiego”, który na jego łamach w 1869 roku opublikował cykl artykułów poświęconych Wenecji<sup>58</sup>. Wzorem swoich wielkich poprzedników podróz do Włoch odbyli najważniejsi poeci doby

---

<sup>53</sup> S. Burkot, *Północ i Południe*, w: tegoż, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 308–373.

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> O tego rodzaju byciu w podróży w kontekście *grand tour* pisze G. Królikiewicz, *Ruiny romantyczne inaczej: ironia, żart, karykatura*, w: *Antyk romantyków...*, dz. cyt., s. 607.

<sup>56</sup> M.in. wielokrotnie wydawane *Wieczory florenckie*. J. Klaczko, *Causeries florentines*, Paris 1880; wydanie polskie: Warszawa 1881.

<sup>57</sup> Kazimierz Chłędowski był zapalonym podróżnikiem. Wiedzę na temat Włoch zaczął popularyzować od lat 70. na łamach prasy (m.in. *Szkice z Włoch*, „Przeгляд Polski” 1872–1873), a po przejściu na emeryturę w 1900 roku skupił się na opracowywaniu monografii dotyczących włoskiej sztuki i historii. Patrz: *Bibliografia literatury...*, dz. cyt., t. 13, s. 337–339.

<sup>58</sup> Anonimowy autor (prawdopodobnie Aleksander Michaux) opublikował cykl artykułów *Z Wenecji*, „Kurier Warszawski” 1869, nr 202, s. 6–7; nr 206, s. 6–7; nr 215, s. 6–7. Na łamach „Prawdy” (1882, nr 15–29) wrażeniami z podróży w artykułach o wspólnym tytule *Szkice włoskie* dzielił się Aleksander Świętochowski.

pozytywistycznej, jak Konopnicka, Asnyk, Gomulicki, Michaux czy Bałucki<sup>59</sup>.

Wątek włoski należy rozpocząć od twórczości przedstawiciela ostatniego pokolenia romantyków – Teofila Lenartowicza. Autor *Kaliny* osiadł na stałe we Włoszech w 1856 roku jako emigrant polityczny. Na swój nowy dom wybrał ostatecznie Florencję, w której zmarł w 1893 roku. Lenartowicz poświęcił w całości swojej drugiej ojczyźnie tomik poetycki zatytułowany *Album włoskie* (Lwów 1870)<sup>60</sup>, w którym zebrał wrażenia i przemyślenia spisywane w ciągu ponaddziesięcioletniego tam pobytu. Centralne miejsce zajmują w nim cztery tematy: natura, ruiny przeszłości, sztuka i przede wszystkim człowiek<sup>61</sup>. Miasto jest tylko elementem dopełniającym niektóre z nich, pojawia się niczym dalekie tło w obrazie. Mimo marginalizacji jest to obecność nowoczesna, gdyż autor *W Genui w Pałacu Doriów*<sup>62</sup> traktuje własną świadomość jako coś nadrzędnego. Przesącza przez nią otaczającą go rzeczywistość. Dopiero w następstwie tego aktu rodzi się semantyczna wartość także dla miasta. Lenartowicz nie powiela utartych opinii na temat Rzymu czy Florencji, nie buduje filozoficznych bądź historiozoficznych systematów. Domeną *Albumu* stają się autorskie impresje. Miasta pełnią w nim najczęściej rolę tła dla przypadkowych spotkań. Dzięki temu w wierszu *Grosz ubogiego* Rzym ma twarz biednego grajka, zakochanej pary (*Serenada*) bądź tęskniącego za ojczyzną poety-emigranta (*Torkwatowi Tasso*).

---

<sup>59</sup> Utrwalone w mowie niewiązanej wspomnienia z Włoch W. Bełzy i W. Gomulickiego omawia D. Koziańska-Donderi, *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918–1956*, Wrocław 2003, s. 80–83.

<sup>60</sup> Wiersze z tego tomu miała okazję poznać publiczność warszawska na łamach „Kurierza Warszawskiego” z 1870 r. (nr 71–141).

<sup>61</sup> J. Nowakowski, *Wstęp*, do: T. Lenartowicz, *Wybór poezji*, Kraków 1972, s. LXIII.

<sup>62</sup> Wątek tęsknoty za ojczyzną obecny *W Genui w Pałacu Doriów* pojawi się też w wierszu Asnyka *Podróżni*, opatrzonym datą 1864 r., który, jak dowodzi Henryk Barycz, miał powstać także w Genui. Podobnie jak w innych wierszach włoskich Asnyka, z wyjątkiem *Taorminy*, miejskie realia są w nim nieobecne. Patrz: H. Barycz, *Śladami wędrówek włoskich Asnyka*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 6, s. 119.

Echa włoskich wątków z poezji Lenartowicza oraz ślady znajomości z samym poetą odnajdziemy w twórczości lirycznej Marii Konopnickiej. Poetka prowadziła po roku 1890 życie na poły tułaczce. Miejscem najchętniej przez nią odwiedzanym były Włochy. Plonem tych wypraw jest zbiór wierszy zatytułowany *Italia* z 1901 roku. Elementem porządkującym całość jest mapa podróży uwidoczniiona w tytułach cykli i poszczególnych wierszy, zaczynająca się od Wenecji, przez Florencję i Rzym, na miastach Wybrzeża Tyrreńskiego kończąc.

Konopnicka z włoskich wierszy Lenartowicza jedynie po części zapożycza osobisty ton. Cykl florencki, który jest zapisem rozmów i spacerów obojga poetów lub pielgrzymek do miejsc związanych z Lenartowiczem, ma właśnie taki charakter<sup>63</sup>. Konopnicka oprócz tego, że utrwała sytuacje incydentalne, w większym stopniu niż autor *Albumu* wpisuje je w szerszy egzystencjalny, historyczny bądź estetyczny kontekst. Rzym i inne miasta włoskie są dla poetki przestrzenią, gdzie odnajduje „białe mury ech pełne, i drżenia/ Głosów, szepczących w kamiennej arkadzie”, ale równocześnie słyszy „żywy krzyk, krzyk własnej duszy” (*Na Janiculum*). Podróż przez Włochy jest dla niej w takim samym stopniu podróżą w głąb siebie, jak i podróżą do źródeł własnej kultury czy cywilizacji.

W lirykach Konopnickiej poświęconych miastom włoskim jest obecny również popularny w XIX wieku model podróżowania śladami wielkich jednostek<sup>64</sup>. We Włoszech takimi osobami będą dla niej sławni pisarze, jak Lenartowicz w cyklu *Echa florenckie*,

---

<sup>63</sup> O przyjaźni Konopnickiej z Lenartowiczem pisze J. Nowakowski we *Wstępie do: Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, wstęp i przypisy J. Nowakowski, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1970, s. 5–52.

<sup>64</sup> O tym modelu podróżowania, popularnym w pierwszej połowie XIX wieku, pisze O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 326. Pamiątką po swoim spotkaniu z Lisztem w Rzymie Władysław Tarnowski uczynił wiersz *Dwa wspomnienia*. W. Tarnowski, *Dwa wspomnienia*, w: tegoż, *Nowe poezje*, Lwów 1872.

Adam Mickiewicz czy Torkwat Tasso<sup>65</sup>. Poetka poświęciła polskiemu wieszczowi tryptyk *Willa Wołkońskich*, nawiązując do rzymskich kontaktów Mickiewicza z księżną Zinaidą Wołkońską i gościny, której udzieliła polskiemu poecie w wynajmowanej nad Tybrem willi<sup>66</sup>.

Tom *Italia* ma charakter szczególny w twórczości Konopnickiej. Jest to zresztą zbiór późny, na którym, jak się wydaje, piętno w równym stopniu odcisnęła poezja Lenartowicza i modernistów (przed 1901 rokiem ukazały się m.in. włoskie wiersze Kazimierza Przerwy-Tetmajera<sup>67</sup>). Po tematy związane z miastami włoskimi sięgała Konopnicka również na początku swojej twórczości. We wczesnych utworach poetka nie przywoływała jednak współczesności, lecz wydarzenia z odległej przeszłości. W obrazku lirycznym pt. *Klasydy*<sup>68</sup> i w jednym z fragmentów dramatycznych *Z przeszłości*<sup>69</sup>, opisujących losy Galileusza, Rzym stanowi jedynie tło dla rozgrywających się zdarzeń, nie jest naznaczony indywidualnym stosunkiem ani bohaterów, ani autorki. Rola historycznej scenografii z dobrze rozpoznawalnymi elementami, tak inna od tej, którą miastom włoskim nadała Konopnicka w późniejszych utworach, miała swoje źródło w zapożyczeniach z innych autorów i obowiązujących konwencji. Poetka bowiem dopiero rok po wydaniu *Galileusza* udaje się w swoją pierwszą podróż do Włoch.

---

<sup>65</sup> M. Konopnicka, *W San Onofrio*, w: tejże, *Italia...*, dz. cyt., s. 47–50. Postać Torkwata Tasso opisali m.in. Byron, Goethe i Lenartowicz. Patrz: T. Lenartowicz, *Torkwatowi Tasso*, w: tegoż, dz. cyt., s. 266–277. O utworach innych autorów poświęconych temu pisarzowi pisze Jan Nowakowski w przypisie do wiersza Lenartowicza. Tamże, s. 271.

<sup>66</sup> O związkach z księżną Zinaidą Wołkońską z Mickiewiczem pisze Andrzej Litwornia w szkicu *U księżnej Zinaidy w Palazzo Ferruzzi*, w książce: A. Litwornia, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005, s. 228–247.

<sup>67</sup> Patrz: M. Olszewska, *Obrazy Śródziemnomorza w wybranych wierszach Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, w: *Czytanie modernizmu*, studia pod red. M. Olszewskiej, G. Bąbiaka, Warszawa 2004, s. 151–186.

<sup>68</sup> Wydrukowany po raz pierwszy w „Kłosach” w 1878 r.

<sup>69</sup> Pierwodruk: *Z przeszłości. Fragmenty dramatyczne* przez Maryę Konopnicką, Wilno 1881.

Starożytny Rzym stał się również tłem wydarzeń przedstawionych w wierszu Stefana Gillera *Ślepi gladiatorowie*<sup>70</sup>. Utwór zasługuje na przywołanie ze względu na popularność w liryce tego okresu motywu walk gladiatorских toczonych w Koloseum. Wykorzystuje go także Władysław Tarnowski (pseud. Ernest Buława) w wierszu *Upadek Rzymu (Poezje studenckie 1865)* oraz Aleksander Michaux w liryku *Z albumu (Poezje 1884)*<sup>71</sup>. Walki rozgrywane na arenie rzymskiego amfiteatru w poetyckiej interpretacji wymienionych autorów nabierają znaczącej politycznej wymowy. Odniesienia do sytuacji polskiego narodu są oczywiste, konfrontowani są bowiem niewolnicy z tyranami oraz zdegenerowany moralnie tłum z umierającymi męczeńską śmiercią pierwszymi chrześcijanami<sup>72</sup>. Dodatkowo, tak jak w wierszu Michaux, na obraz starożytnego Rzymu zostaje nałożona perspektywa współczesna, która ujawnia prawdziwych zwycięzców na tle obracającej się w ruinę stolicy imperium<sup>73</sup>. Z kolei Leonardowi Sowińskiemu antyczny Rzym posłużył w V części *Fragmentów satyrycznych (O zmroku 1885)* do nakreślenia paraleli pomiędzy ówczesną a obecną kondycją sztuki, z pozytywnym wskazaniem na czasy starożytne. Ze względu na podobną do Rzymu tradycję odczytań, warto w tym miejscu zaznaczyć marginalną obecność innych miast antycznego świata śródziemnomorskiego w poetyckim albumie pozytywistów<sup>74</sup>. Zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym

---

<sup>70</sup> S. Giller, *Ślepi gladiatorowie*, w: *Zbiór poetów...*, dz. cyt., ks. 3, s. 436–438.

<sup>71</sup> W tym samym tomie znajduje się tłumaczenie *Sonetu* Leona Dierxa (s. 76), z którego Michaux prawdopodobnie zaczerpnął pomysł na swój wiersz.

<sup>72</sup> Motyw ten odnajdziemy także w wierszu Stanisława Grudzińskiego *Za Nerona*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1883, s. 38.

<sup>73</sup> Obraz starożytnego i współczesnego Rzymu zderza Aleksander Kraushar w wierszu *Łuk Zwycięstwa*, w: tegoż, *Strofy*, Kraków 1886, s. 149.

<sup>74</sup> Są to wiersze autorstwa: W. Tarnowskiego, *Kassandra. Ballada (z Szyllera)*, w: tegoż, *Poezje studenckie...*, dz. cyt., t. 1, s. 297–301; M. Konopnickiej, *In exitu Israel*, w: tejże, *Poezje*, seria III, Warszawa 1887; *Tarcza Scypiona*, w: tejże, *Poezje*, seria I, Warszawa 1881, oraz cykl *Hellenika*, w: tejże, *Poezje*, seria IV, Warszawa 1896; W. Bełzy, *Super flumina babilonis*, w: tegoż, *Poezje*, Lwów 1892.

wym wiersze te nie dorównują dorobkowi poetyckiemu poświęconemu Wiecznemu Miastu.

Z popularnością Rzymu w poezji doby postyczniowej może równać się jedynie Wenecja. Dodajmy, że ogromne zainteresowanie Wenecją w romantyzmie europejskim<sup>75</sup> znalazło tylko nikłe odbicie na gruncie literatury polskiej. Dopiero następcy romantyków, a więc pozytywistyczni poeci uczynili z niej faworyzowany liryczny topos. Teksty polskich literatów uwieczniających na przestrzeni wieków Wenecję przedstawił Mieczysław Brahmer<sup>76</sup>. Jak w większości tego typu przeglądowych prac, tak i w tej uwaga autora skupia się na najważniejszych autorach i najbardziej reprezentatywnych utworach. Spośród pozytywistycznych pisarzy Brahmer wskazuje tylko dwóch – Marię Konopnicką, jako autorkę liryków włączonych do tomu *Italia*, i Wiktora Gomulickiego, spod którego pióra wyszły wspomnienia z podróży zamknięte w prozatorski cykl *Obrazki z Wenecji*<sup>77</sup>. Do tych tekstów warto dołączyć jeszcze kilka niewymienionych przez badacza.

Wenecja w poezji polskiej drugiej połowy XIX wieku była najchętniej w ramach cykli poetyckich portretowanym miastem. Ze względu na wartość artystyczną należy zwrócić uwagę na trzydziściowy cykl poetycki Gomulickiego, będący plonem podróży odbytej w 1888 roku, zatytułowany *Z „Pieśni weneckich” (Nowe pieśni 1896)*. Około dwóch dekad wcześniej (1869) opisał ją w trzech dyptykach Aleksander Michaux: *Wenecja, I–II (Poezye 1884)*, *Wenecja (Venezzia la bella). Przysłowie ludowe, I–II (Poezye 1884)*<sup>78</sup>, *Pieśni ludowe weneckie, I–II (Poezye 1884)*<sup>79</sup>. Osiemnastoczęściowy cykl pod

---

<sup>75</sup> B. Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press 1981, s. 107.

<sup>76</sup> M. Brahmer, *Pod urokiem Wenecji*, w: tegoż, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980.

<sup>77</sup> Tamże, s. 230–232. O tych szkicach pisze także: Z. Szmydtowa, *„Obrazki weneckie” Wiktora Gomulickiego*, w: tejże, *Studia i portrety*, Warszawa 1969.

<sup>78</sup> Pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1874, nr 68.

<sup>79</sup> Pierwodruk: „Kłosa” 1869, nr 222, 223.

tytułem *Obrazki z Wenecji (Poezje 1889)* poświęcił miastu na wodzie Marian Gawalewicz<sup>80</sup>. Kilku mniej lub bardziej znanych autorów podjęło ten topos w pojedynczych wierszach. Śladem jego obecności we wczesnopozytywistycznej poezji jest *Pożegnanie* Michała Bałuckiego napisane w 1860 roku, a wydrukowane w tomie *Poezje* (1874). W 1871 roku na kartach zbiorowego wydania poezji pt. *Księga pieśni* opracowanego przez Aleksandra Michaux ukazały się dwa anonimowe wiersze Wenecji poświęcone w części – *Chciałbym...*<sup>81</sup>, oraz w całości – *Z krainy dźwięków*<sup>82</sup>. Miasto dożów przywołała również poetka Helena Pajzderska (pseud. Hajota) w wierszu *Barkarola*<sup>83</sup>. Chronologię poszczególnych utworów wyznaczają daty podróży poetów do Włoch, której nieodłącznym elementem była wizyta w mieście, któremu patronował św. Marek.

Interesujące w przypadku wierszy poświęconych Wenecji jest to, na ile polscy poeci drugiej połowy XIX wieku w swoich wierszach dają świadectwo własnym wrażeniom, a na ile ulegają tradycji opisywania miasta dożów. Wyraźnym odejściem od trendów widocznych w poezji romantyków polskich jest nikła obecność wątków politycznych, dotychczas chętnie wpisywanych w przestrzeń miasta<sup>84</sup>. Fakt ten wiąże się z pewnością z włączeniem Wenecji do Włoch w 1866 roku i *de facto* odzyskaniem przez nią niepodległości. Znikła więc wykorzystywana dotąd paralela między miastem włoskim a sytuacją polityczną, w jakiej znajdował się naród polski. Interesująco przetworzonym refleksem romantycznych odczytań jest

---

<sup>80</sup> Gawalewicz opublikował dwie części cyklu na łamach „Kuriera Codziennego” już w roku 1887 (*Na gondoli* nr 283, s. 1–2; *W katedrze* nr 286, s. 1) oraz artykuł *Wspomnienie z podróży poświęcony Wenecji* (nr 289, s. 1–3).

<sup>81</sup> *Chciałbym...*, w: *Księga pieśni, czyli zbiór poezji różnych autorów*, pod red. A. Michaux, Warszawa 1871, s. 179–181.

<sup>82</sup> *Z krainy dźwięków*, w: *Księga pieśni...*, dz. cyt., s. 187–189.

<sup>83</sup> Hajota, *Barkarola*, „Kurier Codzienny” 1889, nr 1, s. 10. Dziesięć lat wcześniej wiersz o takim samym tytule napisał Adam Asnyk. Weneckie realia zostały w nim jednak prawie zupełnie zatarte. A. Asnyk, *Barkarola*, w: tegoż, dz. cyt., s. 419–420.

<sup>84</sup> Wątek ten rozwijam w rozdziale *Kamień i krew. Wokół pamięci historycznej*.

wiersz Konopnickiej *Riva degli Schiavoni*. Autorka ukazuje w nim, wzorem swoich poprzedników, popadającą w ruinę Wenecję. Przyczyny tego stanu wyjaśnia jednak w sposób nietypowy. W wierszu zostaje przywołana postać niewolnika przykutego do weneckiego nabrzeża<sup>85</sup>. Cierpienie jego i jemu podobnych staje się w poetyckiej interpretacji Konopnickiej przekleństwem Wenecji, które ciąży nad jej nowożytną historią. Poetka wykorzystuje leksykalną bliskość w języku włoskim słowa „niewolnik” i „Słowianin”, by przemyścić inny współczesny obraz i inną paralelę, a mianowicie Polski i zaborców, wpisując ich w historiozoficzną wizję opartą na zasadach sprawiedliwości, winy i kary. Choć, zdaniem Mieczysława Brahmra, weneckie wiersze Konopnickiej realizują zestaw środków artystycznych i scen dobrze znanych z XIX-wiecznej sztuki poświęconej Wenecji<sup>86</sup>, warto wspomnieć o obecnych w nich impresjonistycznych akcentach (*Ranek w Wenecji*, *W zakrystyi na Murano*) oraz charakterystycznych dla poetyckiego albumu Konopnickiej postaci – robotników, tym razem zmierzających łodziami do fabryk szkła na Murano.

W europejskiej poezji romantycznej Wenecja była przedstawiana zazwyczaj jako miasto miłości i swobody erotycznej albo jako miasto popadające w ruinę, mające lata świetności dawno już za sobą. Wykorzystywano również Wenecję jako tło do snucia egzystencjalnych refleksji<sup>87</sup>. Wszystkie te trzy strategie odnajdziemy kilka dekad później w liryce pozytywistycznej. Do najciekawszych należą dwa cykle liryczne autorstwa Gomułickiego i Gawalewicza. Z „*Pieśni weneckich*” Gomułickiego to cykl o charakterze intertekstualnym. Autorską refleksję poeta obudowuje licznymi nawiązaniem do *Kupca weneckiego* Szekspira i wiersza *Czerwona Wenecja*

---

<sup>85</sup> O średniowiecznej Wenecji jako wielkim targu niewolników pisze Danuta Quirini-Popławska w książce *Włoski handel czarnomorskimi niewolnikami w późnym średniowieczu*, Kraków 2002.

<sup>86</sup> M. Brahmer, dz. cyt., s. 230.

<sup>87</sup> O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 298.



Musseta. W drugiej części cyklu, zatytułowanej *Życie w grobie*, miasto na wyspach zostało pokazane, podobnie jak u francuskiego poety, w konwencji onirycznej. Zamiast portretu zmysłowych wenecek żyjących według zasady *carpe diem* prezentowane jest czytelnikowi miasto wspańskie, lecz umierające, całości zaś przyświeca idea *omnia vanitas*. Podobnie został przetworzony wiersz *Szajlok*, będący trzecim i ostatnim z weneckiego cyklu. Podmiot liryczny w swoich wędrówkach wkracza na zaniebane weneckie getto. Odkrywa wspólnotę tułaczych doświadczeń, które łączą go z bohaterem Szekspirowskiego dramatu, ale dostrzega jednocześnie różnicę kultur oraz wartości, które przekreślają braterstwo. Wenecja to świat rozkładu, ruiny, w którą popada zarówno jej materialna, jak i duchowa tkanka. Fantasmagoryczny obraz miasta, widmowy charakter snujących się po nim postaci wzmacnia melancholijny nastrój wiersza. Zaludniona zjawami nocna Wenecja staje się w lirycznej opowieści Gomulickiego przestrzenią smutku. Źródłem owego przygnębienia jest w równym stopniu spustoszenie, jakie w nadwodnych domostwach poczynił czas (część II: *Życie w grobie*), oraz bolesne wspomnienia związane ze śmiercią żony i dzieci poety (część I: *Odjazd*). Gomulicki nie ukrywa bowiem, że cykl ma autobiograficzny charakter, a pojawiające się w nim refleksje są zapisem jego wewnętrznych zmagania z osobistą tragedią.

*Obrazki z Wenecji* Gawalewicza są najdłuższym cyklem urbanistycznym w polskiej liryce drugiej połowy XIX wieku. Zaslugują na uwagę także z innego powodu. Są bowiem świadectwem z jednej strony zbanalizowania toposu Wenecji w literaturze, z drugiej pokazują charakterystyczny sposób przełamywania konwencji za pomocą pastiszu. Gawalewicz pokazuje czytelnikom to, co doskonale już znają – gondolierów, plac św. Marka, weneckanki, ale okrasza te obrazy złośliwościami i odziera je z romantycznego sznytu. Pokazuje Wenecję jako miasto turystyczne i wypoczynkowe – pracujących za pieniądze gondolierów, kąpiące się na Lido turystki, estetyczną ignorancję i metafizyczną pustkę zwiedzających. Z tej perspektywy Wenecja była już ukazywana przez przedstawiciela

francuskiego romantyzmu Henri A. Barbiera w wierszu *Bianca*<sup>88</sup>. W przeciwieństwie jednak do starszego o kilka dekad wiersza francuskiego poety, w cyklu Gawalewicza nie odnajdziemy poważnej krytyki dekadencji i materializmu, które sprowadzają Wenecję do rangi towaru. Usłyszymy w nim tylko śmiech – czasami prosto-  
duszny, czasami ironiczny.

Wenecja z perspektywy końca wieku XIX jawi się jako wspa-  
niała dekoracja, atrakcja turystyczna oglądana przez licznych zwie-  
dzających, którzy i tak nie rozumieją jej wspaniałości. Z drugiej  
strony współczesna Wenecja nie przypomina tej, którą była za cza-  
sów swej świetności. Mityczne miasto dożów stało się turystycznym  
produktem. W podobny sposób ostrzem satyry szwajcarskich tury-  
stów smagał Aleksander Michaux<sup>89</sup>, a kuracjuszy popularnych nie-  
mieckich uzdrowisk Włodzimierz Stebelski<sup>90</sup>. Udziałem poetów po-  
zytywistycznych stało się więc doświadczenie banalizacji podróży.  
Wędrownica przybierała coraz częściej kształt zwyczajnej, pozba-  
wionej oryginalności masowej turystyki, wypierając z wolna do-  
świadczenie tułactwa, pielgrzymstwa czy wygnania, tak charak-  
terystyczne dla pokolenia romantyków polskich<sup>91</sup>. Obrazy miast  
europejskich utrwalone w wierszach pozytywistów potwierdzają  
trafność ustaleń Diany Kozińskiej-Donderi. W książce poświęco-  
nej XX-wiecznym podróżom Polaków do Włoch badaczka stwier-  
dza, że „o ile [...] w epoce wcześniejszej narodowa tragedia nada-  
wała polskim wojażom charakter odróżniający ją od *grand tour*-u  
w wydaniu angielskim czy niemieckim, o tyle pod koniec wieku  
[XIX – przyp. K.K.] owa obsesyjna cierpiętniczność zdaje się nieco  
sztuczna, obowiązkowa i niebezpiecznie stereotypowa”<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Tamże, s. 290–292.

<sup>89</sup> A. Michaux, *W Szwajcarii*, w: tegoż, *Poezye*, Warszawa 1884, s. 97.

<sup>90</sup> W. Stebelski, *Szkice kąpielowe*. 1. *Fürstenhof*, 2. *Ostenda*, 3. *Spaa*, 4. *Karlsbad*, 5. *Epi-  
log*, „Szczyt” 1882, nr 29, 30, 32, 33, 34, s. 2.

<sup>91</sup> Patrz: D. Kozińska-Donderi, dz. cyt., s. 46–47.

<sup>92</sup> Tamże, s. 73.

## Rozdział V

### W społecznym tyglu

Jednym z poważniejszych wyzwań stojących przed sztuką drugiej połowy XIX wieku było zmierzenie się z problemem nieprzystawalności do nowej rzeczywistości starych definicji piękna. Podejmowane przez kilka generacji artystów poszukiwania, sygnalizowane trudności czy wreszcie wypracowane rozwiązania świadczą o tym, że udziałem większości stało się tak znamienne dla sztuki tego okresu estetyczne i światopoglądowe przesilenie. Marshall Berman, autor książki o doświadczeniu nowoczesności utrwalonym w XIX-wiecznym piśmiennictwie, w odniesieniu do autora *Kwiatów zła* mówi o „wielkim odkryciu”. Jest nim przekroczenie przez poetę granicy wyznaczonej przez estetykę idealistyczną i wkroczenie na nowy nieznany grunt. W poezji Baudelaire’a jego przestrzenne, estetyczne i światopoglądowe granice wyznacza miasto. Zurbanizowany świat zawiera bowiem to wszystko, co stanowi zaprzeczenie idealistycznie rozumianej sztuki: jest wulgarny, brzydki, niemoralny, brudny i biedny. Przekroczywszy ten estetyczny Rubikon, artysta, zdaniem Bermana, ze zdumieniem odkrywa, że:

aura artystycznej czystości i świętości jest czymś zaledwie przygodnym, nienależącym do istoty sztuki, i że poezja rozwijać się może równie dobrze, a może nawet lepiej po drugiej stronie bulwaru, w podejrzanych, „niepoetycznych” miejscach<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności, Kraków 2006, s. 209.

## Widmo rewolucji krąży po ulicy

Zanurzenie się w tym świecie, zrzucenie aureoli i przeistoczenie się w jednego z wielu w wielkomijskim tłumie jest aktem brzemennym w skutki. Bohaterem staje się zwykły człowiek, życie codzienne nabiera znamion heroizmu, poezja odnajduje w tym świecie wielki temat na miarę nowych czasów. Jest nim kwestia socjalna, która w drugiej połowie XIX wieku dotyczyła przede wszystkim tej części ludności zamieszkującej polskie miasta, w stosunku do której Elżbieta Kaczyńska używa terminu „masy”. Ukrywa się pod nim zróżnicowana „pod względem pochodzenia, struktury zawodowej i dochodów ludność: margines społeczny, robotnicy fabryczni, pomocnicy w rzemiośle, drobni urzędnicy zwani gryzpiórkami, pomoc sklepowa, służba domowa, domokrażcy, a gotowi są do nich dołączyć gimnazjaliści i studenci”<sup>2</sup>.

Stawiana w drugiej połowie XIX wieku w Europie diagnoza społeczna nie ma jednak charakteru łagodnego. Jest zarówno dla artysty, jak i obcującej ze sztuką publiczności, szczególnie tej przynależnej do statecznej klasy średniej, rodzajem szoku. Jego źródło zrozumiemy lepiej, gdy uświadomimy sobie, że „w wieku dziewiętnastym nastawienie na codzienność wiązało się z pewnego typu radykalizmem społecznym”<sup>3</sup>. Wniosek postawiony przez Grażynę Borkowską na marginesie rozważań o twórczości Narcyzy Żmichowskiej możemy rozszerzyć także na kolejne generacje literatów, w tym i poetów, dostrzegających w miejskim organizmie tkankę zdegenerowaną, dotkniętą chorobą, ubóstwem, wykluczeniem.

Ten stan rzeczy ilustrują *Nerwy* Cypriana Kamila Norwida. Wstrząs o charakterze poznawczym odciska swoje piętno na formalnej stronie poetyckiego obrazu: pojawia się oksymoron, wersyfikacyjna arytmia, opuszczenie. Przytoczmy wiersz w całości:

---

<sup>2</sup> E. Kaczyńska, *Pejzaż miejski z zaściankiem w tle*, Warszawa 1999, s. 102.

<sup>3</sup> G. Borkowska, *Słowo wstępne*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, Opole 2007, s. 14.

Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu –  
Trumienne izb oglądałem wnętrze;  
Noga powinęła mi się u schodu,  
Na nieobrachowanym piętze!

\*

Musiał to być cud – cud to był,  
Że chwyciłem się belki spróchniałej...  
(A gwóźdź w niej tkwił,  
Jak w ramionach krzyż a! ...) – uszedłem cały!

\*

Lecz uniosłem – pół serca – nie więcej:  
Wesołości?... zaledwo ślad!  
Pomiąłem tłum, jak targ bydłęcy;  
Obmierzył mi świat...

\*

Muszę dziś pójść do Pani Baronowej,  
Która przyjmuje bardzo pięknie,  
Siedząc na kanapce ałasowej – –  
Cóż? powiem jej...

...Zwierciadło pęknie,  
Kandelabry się skrzywią na realizm,  
I wymalowane papugi  
Na plafonie – jak długi –  
Z dzioba w dziób zawołają: „Socjalizm!”

\*

Dlatego: usiądę z kapeluszem  
W rękę – – a potem go postawię  
I wrócę milczącym faryzeuszem  
– Po zabawie<sup>4</sup>.

Fakt, że Norwid napisał *Nerwy* pod wpływem rzeczywistej wizyty w – jak to sam określił – ludzkim piekle, jest informacją istotną<sup>5</sup>. Stanowi bowiem kolejny dowód, że doświadczenie ubó-

---

<sup>4</sup> C. K. Norwid, *Nerwy*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, cz. 2, Warszawa 1971, s. 135–136.

<sup>5</sup> M. Śliwiński, *Katabaza w „Nerwach”*, w: tegoż, *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998, s. 25.

stwa, zobaczenie go, stanięcie twarzą w twarz ze zmultiplikowanymi w miejskim krajobrazie głodem i śmiercią stało się w drugiej połowie wieku XIX przeżyciem powszechnym i jednocześnie traumatycznym<sup>6</sup>. Było to możliwe przede wszystkim na skutek obalania kolejnych barier: kulturowych i przestrzennych. Świat, w tym także miasto, stawał się w coraz większym stopniu demokratyczny, podobnie zresztą jak ubóstwo. Dotychczas separowani przedstawiciele różnych grup społecznych coraz częściej spotykali się w przestrzeni publicznej.

Świadectwo takiego namacalnego wręcz otarcia się o nędzę, doświadczonego sensualnie, odnajdziemy w wierszu Wiktora Gomułickiego *Bez echa*:

Kiedy się w tłumie otrę o nędzarza,  
Co błędnym wzrokiem bogaczy przeraża,  
Bo w nim czytają i skargę i groźbę;  
Kiedy usłyszę zająkliwą prośbę,  
Razem ze źrenic piorunowym błyskiem  
Rzuconą miastu, co płynie mrowiskiem,  
Senne, jak lwica, ludzkiej krwi opita;  
Kiedy mi w mroku nad uchem zazgrzyta:  
„Jeść!” i stłumione mię jęki dobiegną –  
Boga ja wówczas pytam się: – Dlaczego?...

(*Poezje* 1887, s. 24)

Świadomość, że poezja nie zmienia świata na lepsze w sposób szybki i prosty, rodzi wątpliwości co do moralnej legitymacji do jej uprawiania. Rozpoznanie społeczne prowokują także do stawiania pytań dotyczących celów sztuki, tak jak w *Szkicu do współczesnego obrazu* Adama Asnyka:

---

<sup>6</sup> O Norwidowskiej traumie w kontekście *Nerwów* pisze M. Płachecki w szkicu *Nerwy. Aporie wyboru*, w: tegoż, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Warszawa 2009, s. 272.

Poza kratami ogrodu – w ulicy  
Tłum się gromadzi i przed bramą staje –  
Jacyś nieznani barbarzyńcy dzicy...  
Niesforne, brudne i obdarte zgraje.

Pomiędzy nimi nie Eros różany  
Na blade twarze rzuca blask przewodni –  
Lecz jakaś wiedźma ubrana w łachmany  
Potrząsa drzazgą płonącej pochodni.

W źrenicach krwawe zapala im błyski  
Widokiem bogactw kuszących ogrodu  
I budzi instynkt poziomy i niski,  
Brzydkie uczucie zwierzęcego głodu.

Twarde ich pięści zaciska kurczowo,  
Jadem zawiści serc przyspiesza bicie,  
Na usta kładzie złorzeczenia słowo  
I ten głos w ostrym wydobywa zgrzycie:

„Gdy nasze dzieci wśród wilgotnych ciemnic  
Duszą się – żądne mleka i powietrza,  
Gdy nasze siostry na chlebie najemnic  
Nie mogą wyżyć – nam sztuk waszych nie trza!

(*Poezje*, s. 759)

W wierszu tym, jak zauważa Antoni Baczewski, „arealistycznej konwencji modernistycznej przeciwstawia poeta obraz realistyczny, oderwanemu od życia stylowi sztuki «prozaiczny», bardzo naturalistyczny nieomal szkic, estetyce «wytworności» estetykę brzydoty”<sup>7</sup>. Bardzo wyraźnie zaznaczona zostaje w nim zatem korelacja pomiędzy tematem a formą.

Przywołane wiersze pokazują wrogie oblicze miejskiego tłumu. Postacie przynależne do niego stygmatyzuje nędza. Są one bezdomne, odarte i brudne, przymierają głodem. Ich egzystencja ma charakter animalistyczny, sprowadzona jest do pierwotnych instynktów, do walki o przetrwanie, w ramach której po

---

<sup>7</sup> A. Baczewski, *Twórczość Adama Asnyka*, Rzeszów 1984, s. 145.

przeciwnej stronie sytuują się bogaci i syci. Taka konfrontacja musi budzić napięcie. Staje się ono pożywką dla wszelkiego rodzaju ruchów rewolucyjnych, jak socjalizm, anarchizm czy nihilizm<sup>8</sup>, rozwijających się przede wszystkim w łonie miejskiego proletariatu.

Jednego z jego przedstawicieli Wiktor Gomulicki uczynił bohaterem wiersza *Dwa głosy*. Nakreślił w nim groźny, przepęlniony siłami witalnymi i energią rewolucyjną portret hutnika<sup>9</sup>:

Stał jak cyklop, przede mną bladym, wątlym, cichym.  
Fabryczne piekło przy nas dzikim chórem grzmiało,  
A metal, urągając ludzkim ceniom lichym,  
Z czarnej gardzieli pieców buchał lawą białą.  
Stał, jak cyklop, i mówił wstrząsając prawicą:  
– Oto nasze zapasy! oto dzieła nasze!  
My przed ludźmi nie kwilim, jak zranione ptaszę,  
Ani ich olśniewamy rymów błyskawicą;  
Purpura nas nie zdobi, ni wawrzynu liście,  
Na skroń wzięliśmy tylko blade perły potu,  
A pieśń nasza z żelaza, płonąca ogniście,  
Grzmi, jak piorun, skandówką fabrycznego młotu.

(*Poezje* 1887, s. 7)

Ilustracją napięć społecznych na tle ekonomicznym jest również wiersz Władysława Szancera zatytułowany *Przed oknem ban-*

---

<sup>8</sup> Pisze o tym Ewa Paczoska w odniesieniu do Londynu utrwalonego w prozie polskiej początku XX wieku. Patrz: E. Paczoska, *Stolica nowoczesności. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie)*, w: *Obrazy stolic europejskich w piśmiennictwie polskim*, pod red. A. Tyszki, Łódź 2010, s. 34.

<sup>9</sup> Robotnik fabryczny nie był bohaterem popularnym w poezji postycygniowej. Wchodzi na jej karty stosunkowo późno, bo w obrazku Konopnickiej *Sobotni wieczór* z pierwszej serii *Poezji* (Warszawa 1881). Wyprzedza go opis fabryki w *Sukni balowej* Ordon. Kilka lat po wierszu Konopnickiej pracujące maszyny fabryczne w miejską akustykę wpisze Wiktor Gomulicki w obrazku *Usnęły dzieci* (*Poezje* 1887, s. 124): „I ponad fabryk łoskotem/ Ich głos dziecięcy, nieśmiały/ Anielskim wzbijał się lotem”.



kiera<sup>10</sup>. Dość uboga sytuacyjna kanwa utworu zawiera się w obrazie nędzarza wpatrującego się w okna wystawy sklepowej<sup>11</sup>. Jednak to nie indywidualna sytuacja bohatera lirycznego wydaje się w nim najważniejsza. Stanowi ona bowiem tylko punkt wyjścia do snucia znacznie szerszych rozważań. Zatrzymanie, unieruchomienie postaci wykorzystuje Ordon, by uwydatnić dynamikę innego rodzaju. Jest nią narastająca w miejskim organizmie gorączka rewolucji:

Miasto! Nędza z ciemnotą  
Straszną groźbą dla ciebie!  
To zakalec w twym chlebie,  
Rdza, co zjada tve złoto,  
Czerw, co toczy tve domy,  
Grom – wśród twojej pogody,  
Gość, co kiedyś kryjomy  
Przyjdzie zmaćić tve gody;  
Noc, co czyha za drzwiami,  
Miecz, co wisi nad głową,  
Pod twoimi stopami  
Wulkan z paszczą ogniową,  
Głos, co w ciszy urąga  
I odgraża się srogo,  
Ręka, co się wyciąga  
Baltazarom z przestroga!

Symbolem tego żywiołu jest bohater liryczny. Portretuje go Ordon w sposób szczególny, jako człowieka bez imienia i właściwości. Pozostaje on niezauważony przez przelewający się ulicą tłum. Jest taką samą częścią miejskiego krajobrazu jak kamień czy kolumna:

---

<sup>10</sup> Pierwodruk: „Opiekun Domowy” 1873, nr 25; druk osobny: W. Ordon, dz. cyt.; cytaty za: *Zbiór poezji...*, dz. cyt., ks. 3, s. 834–839.

<sup>11</sup> Podobny w temacie, ale dużo słabszy jest wiersz Mirona *Obrazek zimowy. Szkic z ulicy* (Poezje 1884).

Szedł tłum gwaro i szumno  
Wśród wyścigów do chleba,  
Nie zmrużając swych powiek,  
Jakby martwą kolumną  
Był tajemny ten człowiek,  
Którą minąć potrzeba;  
Lub przydrożnym kamieniem,  
Dobrze znanym z daleka,  
Który stał tu od wieka  
I zrósł z tłumem spojrzeniem.

Ordon po raz kolejny gra kontrastem pomiędzy ruchem i zneruchomieniem. Postać skamieniałego nędzarza i zatłoczonej ruchliwej ulicy odbija się w tafli szkła jak w lustrze. To odbicie czyni poeta punktem wyjścia do wewnętrznej charakterystyki bohatera. W jego duszy rodzą się demony. Uświadomione krzywdy domagają się zadośćuczynienia – miejski parias dojrzewa do rewolucji:

To, co z głodu katuszy,  
Z rad się czarnych wykłuło,  
Krzywda, która zapadła  
W pamięć dotąd nieczułą;  
Wczoraj jeszcze bezwiedna  
Przepaść myśli – beze dna,  
Prąd bez tamy i wiosła,  
Sfora pragnień zajadła,  
Wczoraj jeszcze bez głosu,  
Dziś z ciemności chaosu  
Pełnoletnia wyrosła!

*Przed oknem bankiera* to utwór, w którym miasto pokazane jest jako przestrzeń żywa, pewien rodzaj zbiorowej świadomości, nerwowej i nieokiełznanej energii. Tego rodzaju ujęcie Burton Pike, badacz XIX-wiecznej literatury urbanistycznej, uznaje za charakterystyczne dla poezji premodernistycznej lub modernistycznej<sup>12</sup>. Ordon, kreśląc portret lumpenproletariackich mas jako żywiołu nie-

---

<sup>12</sup> B. Pike, dz. cyt., s. 71–72.

zróznicowanego i napędzanego pierwotnymi instynktami, dołączył tym samym do prestiżowego grona premodernistów. W charakterystyczny dla siebie sposób sięga w tym wierszu po dość zbanalizowany motyw. Rozwija go jednak w sposób nieporównywalnie oryginalniejszy od innych poetów tego okresu.

Postać robotnika pojawia się również w wierszu Marii Konopnickiej *Sobotni wieczór*. Jest to fabularyzowana historia z wyraźnym morałem. Opowiada losy robotnika fabrycznego, który z powodu nieznamości innych rozrywek udaje się po pracy do szynku. Konopnicka prezentuje w wierszu problem niskiej kultury czasu wolnego wśród niewykształconych grup społecznych. Pijaństwo, dotyczące szczególnie mocno warstw niższych, nie jest wówczas nowym tematem w poezji polskiej. Wystarczy przypomnieć *Baladę. Obrazek nieflamandzki* (1865) Mirona czy *Obłęd niedoli*<sup>13</sup> Feliksa Szobera, w którym biedacy szukają zapomnienia w wódce. W wierszu Konopnickiej na uwagę zasługuje niezwykła sceneria i tło dźwiękowe charakterystyczne dla fabrycznych realiów. Nowatorstwo takiego ujęcia przesądza o wysokiej literackiej wartości utworu:

Od zgrzytającej zębami maszyny  
Powstał, znużony, z osłupiałem okiem,  
W którym się palił płomyk jakiś siny,  
I przeszedł izbę w milczeniu głębokiem.  
O czym miał mówić? – Myśl jego, wtłoczona  
Pomiędzy koła i śruby i piły,  
Była tak ciężką, jak jego ramiona,  
Co się bezwładnie wzdłuż ciała zwiesiły...  
O czym miał mówić? Wszak świata obroty,  
Jego pragnienia i walki i ruchy  
Nie dobiegają tam, gdzie ciężkie młoty,  
Grzmiąc przez dzień cały, ogłuszają duchy.

(*Poezje*, t. 1, s. 209)

---

<sup>13</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 26, s. 1.

Przytoczony fragment zasługuje na uwagę z jeszcze jednego powodu. Ujawnia mianowicie charakterystyczne dla fabrycznej pracy właściwości, jak monotonię i hałas, oraz wskazuje ich negatywne skutki, przede wszystkim otępienie intelektualne. W takiej charakterystyce fabrycznej pracy, w której na pierwszym miejscu wybija się jej dehumanizujący charakter, dostrzec możemy echa dyskusji, która w publicystyce wiktoriańskiej Anglii w latach 80. XIX wieku jeszcze do końca nie wybrzmiała. Wybijał się z niej głos Johna Ruskina. Twierdził on, że praca w fabryce, w ciemności, hałasie i brudzie, nie tylko zabija w robotnikach poczucie piękna i wolności, ale niszczyć w nich ducha, uczyni z nich maszyny<sup>14</sup>.

## Obrazki z ulicy i poddasza

W rozwijających wątek społeczny wierszach szczególnie często do głosu dochodziły ujęcia konwencjonalne, oparte na kontrastowych zestawieniach biedy i bogactwa, samotności i rodzinnego szczęścia. Nieodłącznym elementem tych przedstawień były postacie osieroconych dzieci i wdów, umierające z zimna i głodu na strychach lub na pogrążonych w ciemnościach nocy ulicach. Sytuacyjny dramatyzm eskalowano jeszcze bardziej dzięki przeciwstawianiu egzystencjalnej nędzy ciepłemu i sytemu domowi lub wystawie bogato wyposażonego sklepu.

Ta ciesząca się uznaniem wśród poetów konwencja przynależy do popularnej w okresie pozytywizmu poetyckiej odmiany obrazka społecznego, w ramach którego dość często prezentowano przedstawicieli lumpenproletariatu. Szczególne zasługi dla jego popularyzacji ma Aleksander Michaux.

W połowie lat 60. żegnał się on z posadą urzędnika i stawił pierwsze kroki na niwie literackiej. Debiutanckie utwory mło-

---

<sup>14</sup> Patrz: J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, s. 115–138.

dego autora od razu zapowiadały dużej wielkości talent literacki. W opinii Wiktora Gomulickiego przejawiał się on m.in. w oryginalności stylu. Wyczulenie na potoczny język, który krytycy nazywali wręcz „ulicznym”<sup>15</sup>, bohaterowie i realia, także rodem z miejskiej ulicy, oraz dość pokaźny zbiór wierszy poświęconych problematyce urbanistycznej czyniły z Mirona poetę awangardowego na tle współczesnej mu poezji polskiej. Na przestrzeni dziesięciu lat (od 1865 do 1875<sup>16</sup>) napisał on kilkadziesiąt obrazków wierszem, które były drukowane na łamach warszawskiej prasy (głównie „Przeglądu Tygodniowego”, „Kurier Warszawski” i „Kłósów”).

Szczególne miejsce w dorobku poetyckim Mirona zajmuje cykl *Fotografie brukowe*. Warto go omówić z kilku powodów. Po pierwsze, nigdy nie został przedrukowany w całości ani we fragmentach w żadnym XIX-wiecznym wydaniu osobnym wierszy poety. Pominęto go również w XX-wiecznych antologiach. Po drugie, jest to pierwszy tak znaczący cykl urbanistyczny w poezji polskiej<sup>17</sup>. Po trzecie wreszcie, stanowi istotny punkt odniesienia dla twórczości innych poetów drukujących w kolejnych latach tego typu

---

<sup>15</sup> W. Gomulicki, *Miron, „Sfinks”* 1914, kwiecień, s. 12–13. Jest to najbardziej szczegółowe z istniejących omówienie życia i twórczości Aleksandra Michaux.

<sup>16</sup> W 1875 roku rozpoznano u poety objawy choroby psychicznej, którą z uśpienia obudził alkoholizm i miłosny zawód. Rodzina i przyjaciele Mirona jeszcze za jego życia, lecz już bez udziału poety, zebrali część z rozproszonego w prasie dorobku Mirona i opublikowali go w tomie zatytułowanym *Poezje* (Warszawa 1884).

<sup>17</sup> W 1852 roku Aleksander Sławenko-Sławiński ogłosił cykl wierszy zatytułowany *Kilka sonetów warszawskich*. Zamiast realiów miejskich poeta skupił się w nich na odmalowywaniu uroków stołecznych parków i Wisły. Patrz: A. Sławenko-Sławiński, *Poezje przez A. S-S.*, t. 2, Warszawa 1852, s. 105–108. Z kolei w 1862 roku Jan K. Turski, poeta krakowski, opublikował cykl *Krakowiaki*. Uwidoczniły się w nim przede wszystkim kwestie sentymentalne, które uczyniły z już i tak ubogich realiów miejskich mało znaczące tło. Patrz: J. K. Turski, *Poezje*, Kraków 1862, s. 66–70. Sugerowana w tytułach obu cykli problematyka urbanistyczna rozmywa się w poszczególnych wierszach na rzecz enklaw rustykalnych obecnych w mieście, typu parki, nabrzeże rzeki. Cykl Mirona jest pierwszym, w którym urbanizm doszedł w pełni do głosu.

obrazki, szczególnie tych posługujących się, tak jak Miron, kluczem zawodu do opisanego socjologii miasta<sup>18</sup>.

Składa się na niego osiem wierszy opublikowanych w „Kurierze Warszawskim” w 1869 roku. Są to w kolejności druku: *Dorożkarz*, *Muzykus*, *Kominiarczyk*, *Obłąkany*, *Grabarz*, *Śmieciarka*, *Szwaczka* i *Druciarczyk*<sup>19</sup>. Tytuł cyklu – *Fotografie brukowe* – wydaje się do-

---

<sup>18</sup> Zwraca uwagę popularność tego typu obrazków w wydawnictwach dla dzieci. Patrz: *Pieśń kominiarczyka*, w: *Wiersze i deklamacje dla dzieci wybrane z poetów polskich przez Marję Halińską*, Warszawa 1899, s. 44–45; *Kominiarczyk*, w: *Wiersze...*, dz. cyt., s. 182–184; *Pieśń szewczyka*, w: *Wiersze...*, dz. cyt., s. 40–41; J. Chęciński, *Piosnka mularza*, w: *Wiersze...*, dz. cyt., s. 47; *Piaskarz*, w: *Wiersze...*, dz. cyt., s. 157.

<sup>19</sup> Ustalenie jego pełnej zawartości nastrocza nieco problemów. Wynikają one z niestarannie wykonywanej korekty, zjawiska typowego dla ówczesnych czasopism. W druku gazetowym brakuje części VI i VIII cyklu, a dwa ostatnie wiersze oznaczone są tym samym IX numerem. Z bibliografii twórczości Aleksandra Michaux umieszczonej w *Obrazie literatury polskiej* wynika, że osiem wierszy składających się na cykl *Fotografii brukowych* zostało opublikowanych w tym samym roku w warszawskim „Kalendarzu Rodzinnym” na rok 1870. Niestety, największe biblioteki polskie nie posiadają w swoich zbiorach „Kalendarza Rodzinnego” z tego roku, niemożliwe jest więc porównanie tego wydania z wydaniem z „Kuriera Warszawskiego”. Na podstawie dostępnych informacji bibliograficznych można jednak założyć, że pokrywają się one przynajmniej pod względem ilościowym. Dodatkowych problemów w tym względzie dostarcza także umieszczenie przez Juliana Tuwima w obrębie tego cyklu wiersza zatytułowanego *Z fotografii brukowych. Biedny stolarz*. Publikację tego utworu określa on na rok 1872. Z kolei Jerzy Komar, autor wymienianej wyżej bibliografii twórczości Mirona w *OLP*, druk *Biednego stolarza* datuje na rok 1870. Ustalenia tego badacza są jednak nieprecyzyjne. Stwierdza on bowiem, iż *Biedny stolarz* został opublikowany w tym samym roku co *Śmieciarka*, a więc 1870. Z przeprowadzonej przeze mnie kwerendy wynika jednak, że druk tych utworów miał miejsce w 1872 r. w „Kurierze Warszawskim” – *Biedny stolarz* w nr 18, s. 4, *Śmieciarka* w nr 163, s. 4. Należy dodać, że *Śmieciarka* opublikowana w „Kurierze Warszawskim” w 1869 r. [*Fotografie brukowe. Śmieciarka*, inc. „«Niegdyś» cudne to słowo, wniem przeszłość się mieści”] i 1872 r. [*Śmieciarka (Z legend warszawskich ulic)*, inc. „Człowiek w swem życiu nagrzeżył nie mało”] to dwa różne pod względem formy utwory, aczkolwiek bardzo podobne od strony fabularnej, bo poruszające ten sam temat – prostytucję.

Pisząc w artykule o cyklu *Fotografie brukowe*, zaliczam do niego jedynie utwory drukowane w „Kurierze Warszawskim” w 1869 r., a więc: *Dorożkarza* I – nr 7, s. 10; *Muzykusa* II – nr 15, s. 7; *Kominiarczyka* III – nr 27, s. 7; *Obłąkanego* IV – nr 30, s. 7; *Grabarza* V – nr 46, s. 8; *Śmieciarkę* VII – nr 59, s. 6; *Szwaczkę* IX – nr 66, s. 8; *Druciarczyka* IX – nr 75, s. 7. Tylko *Śmieciarka* oznaczona została kryptonimem X, pozostałe wiersze z tego cyklu nie były sygnowane żadnym podpisem.

określać pewne jego cechy, a więc konwencję, to znaczy realizm, temat, czyli miejscowość, i czas, który możemy ująć w formułę współczesności. W zamyśle autora cykl miał zapewne przypominać pod względem formy fotograficzne albumy, o których śledząca nowinki techniczne warszawska prasa, w tym także „Kurier Warszawski”, rozpisywała się na swoich łamach na przełomie lat 60. i 70. Miron popularyzował osobiście ten wynalazek wśród czytelników „Kłósów” w artykule *Fotografia salonowa systematu Dubroniego*<sup>20</sup>.

Już w samym tytule odnajdziemy sugestie dotyczące tematu i tonacji wierszy. ‘Bruk’ w drugiej połowie XIX wieku nie był wyrazem semantycznie neutralnym. Słowniki z tego okresu rejestrują charakterystyczny zestaw związków frazeologicznych z jego użyciem, opisujących negatywne sytuacje życiowe, jak nędza, bezdomność, brak zajęcia. Sięgając po przymiotnik ‘brukowy’, Miron zapewne świadomie zdecydował się na obniżenie tonu. Opis zjawisk powszechnie uznawanych za pospolite, gminne, uliczne wymuszał użycie środków wyrazu charakterystycznych dla estetyki brzydoty<sup>21</sup>. W *Fotografiach brukowych* autor nie tylko dosłownie, lecz i metaforycznie zbliża się do rynsztoka, zagospodarowując egzystencjalny śmietnik wielkiego miasta. Opisuje bowiem postacie wyrzucone poza nawias społeczny – prostytutki, chorych umysłowo, żebraków, bezdomnych, ludzi naznaczonych śmiercią ze względów zarówno socjalnych, jak i zawodowych (grabarz).

---

<sup>20</sup> „Kłósy” 1865, nr 8, s. 94–95.

<sup>21</sup> Patrz: *Słownik języka polskiego*, oprac. A. Zdanowicz i in., wydany staraniem i kosztem M. Orgelbranda, Wilno 1861; hasło ‘bruk’ – „Na bruku mieszkać, tj. nie mieć gruntowej posiadłości, nie mieć swojego gospodarstwa. Żyć z bruku, tj. z grosza; nie mieć stałego dochodu. Na bruku zostać, być, tj. bez miejsca, bez zajęcia. Wyrzucić kogoś na bruk; wypchnąć na ulicę; pozbawić mieszkania. Krzesać po bruku, v. krzesać szablą po bruku; junaczyć się, mężnym się okazywać, próżniaczyć. Mężny na bruku, v. na bruku śmiały, tj. udający zucha. Leżeć, bawić się na bruku, v. bruk tłuc, v. bruk zbijać, v. bruk szlifować; wałęsać się, próżnować. Miał się kiedyś dobrze, utracił wszystko na bruku”, s. 114; hasło ‘brukowy’ – „1. Od bruku, do bruku należący. Kamień brukowy, Komissja brukowa. 2. Na bruku się wałęsający, dokazujący, junacki. 3. Gminny, uliczny, pospolity”, s. 115.

Miron, szukając artystycznej formy zdolnej oddać miejskie doświadczenia, miał z pewnością w pamięci osiągnięcia polskiej literatury rodzajowej, w tym także obrazka wierszem. Jednym z pierwszych jej popularyzatorów był Władysław Syrokomla. Poeta zainteresowaniem obdarzył Wilno, z którym był związany przez większość swojego życia<sup>22</sup>. Nie poszukiwał w nim jednak śladów wielkich wydarzeń historycznych. Jego uwaga skupiała się na kwestiach znacznie bardziej prywatnych i codziennych, aczkolwiek typowych i na swój sposób charakterystycznych. Syrokomla z pewnością podążał ścieżkami wyznaczonymi przez twórców krajowych obrazków prozą. Ważną inspiracją była także poezja barda paryskiej ulicy – Bérangera. Jej potwierdzeniem jest tłumaczenie jego wierszy, którego Syrokomla dokonał wraz ze swoim wieloletnim współpracownikiem i uczniem Wincentym Korotyńskim (przetłumaczył 58 spośród 80<sup>23</sup>)<sup>24</sup>. W wydany w Wilnie w 1859 roku tomie znalazły się też miejskie obrazki społeczne. Syrokomla, jak zauważa Mieczysława Romankówna, cenił najbardziej w twórczości francuskiego poety demokratyczne idee. Był on według niego poetą ludu, z którym dzielił zarówno uczucia, przekonania, jak i język<sup>25</sup>. Typ liryki uprawiany przez Bérangera jest również charakterystyczny dla oryginalnej twórczości Syrokomli z początku lat 60. Sięgnął po nią także drugi z tłumaczy, Korotyński. W jego dorobku odnajdziemy utwory o zacięciu etnograficznym, m.in. *Kwestarza starozakonnego* (1858)<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> M. Romankówna, *Władysław Syrokomla: życie i twórczość*, Kraków 1975, s. 3.

<sup>23</sup> Informację tę podaje Julian Tuwim w biografii Korotyńskiego. *Księga wierszy polskich XIX wieku*, zebrał J. Tuwim, oprac. i wstępem opatrzył J. W. Gomułicki, t. 2, Warszawa 1956, s. 354.

<sup>24</sup> *Piosnki Bérangera*, przekład W. Syrokomli i W. Korotyńskiego z portretem i życiorysem autora, Wilno 1859.

<sup>25</sup> M. Romankówna, *Źródło natchnień Władysława Syrokomli*, w: *Syrokomli w 150. rocznicę urodzin. Materiały z sesji popularno-naukowej*, pod red. M. Ingłota, Inowrocław – Toruń 1973, s. 36–37.

<sup>26</sup> Patrz: W. Korotyński, *Kwestarz starozakonny*, w: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 2, s. 358–359.



Reprezentatywne dla liryki poszukującej w mieście typów ludzkich są dwa wiersze Syrokomli: *Księgarz uliczny* (1861)<sup>27</sup> i *Tandeciarz* (1862)<sup>28</sup>. Oba stanowią jeden z pierwszych przykładów poetyckich obrazków przedstawiających życie miejskie w literaturze polskiej. Syrokomla portretuje w nich charakterystyczną dla XIX-wiecznego uniwersyteckiego Wilna grupę zawodową i narodową – ulicznych sprzedawców żydowskiego pochodzenia. Poetę interesuje w nich coś więcej niż tylko charakterystyczny wygląd. W *Księgarzu ulicznym* kreśli ich egzystencjalny i duchowy portret, łącząc w nim biedę z przywiązaniem do literatury polskiej. Autor *Tandeciarza* ma również szczególny słuch antropologiczny: oddaje właściwe dla ulicznych sprzedawców gawędziarstwo i mądrość, która przejawia się w wyrozumiałości wobec wybrakowanych ludzkich charakterów i rzeczy. Problematyka społeczna pojawia się również w wierszu *Zwierzyniec. Obrazek z miasta*<sup>29</sup>. Podobnie jak w poprzednich utworach, poeta dąży do tego, by charakterystyka osób i ich materialnej sytuacji prowadziła do wniosków ogólnych dotyczących ludzkiej kondycji. *Zwierzyniec* odsłania prawdę o nieuchronności śmierci – umierają biedni i bogaci. Pokazuje także w negatywnym świetle relacje międzyludzkie obowiązujące w mieście, oparte na egoizmie i chciwości.

Omawiane wiersze Syrokomli wprowadzają nie tylko nową problematykę do poezji urbanistycznej. Nowością jest również wewnętrzny ogląd miejskiej rzeczywistości. Przedmiotem opisu jest w nich jednostka, często przechodzień, mieszkaniec miasta. Obowiązująca dotąd w polskiej liryce urbanistycznej ogólność opisu i daleki plan zostaje w obrazku zastąpiona nową perspektywą. Jest to intymna relacja budowana na podstawie rozmowy i obserwacji konkretnego człowieka oraz środowiska, w którym żyje i pracuje.

---

<sup>27</sup> *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 2, s. 230–233.

<sup>28</sup> *Zbiór poetów...*, dz. cyt., ks. 3, s. 131–133.

<sup>29</sup> *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 2, s. 220–221.

Wzrasta więc w wierszach tego autora w stosunku do poezji miejskiej poprzedników poziom uszczegółowienia opisu i indywidualizacji języka. Wydaje się, że istotny wpływ na to miały etnograficzne zainteresowania Syrokomli, który podejmował studia nad kulturą materialną i duchową mieszkańców miast białoruskich, np. Mińska<sup>30</sup>. Dodatkowo poeta sięga po specyficzny gatunek liryczny – obrazek, w ramach którego w połowie XIX wieku wprowadzono do poezji nowego bohatera – zwykłych mieszkańców miast. Inspiracją poezją Bérangera, etnograficzna pasja i wybór odpowiedniej formy poetyckiej przekładają się na nową jakość wierszy autorstwa Syrokomli. Mamy w niej do czynienia z usankcjonowaniem nowego spojrzenia na miasto. Wyróżnia je spośród liryki tego okresu personalna perspektywa i realistyczna estetyka, z tak charakterystycznymi dla niej miejskimi realiami, problematyką społeczną i, co warto podkreślić, idiolektem.

Kolejny etap zmagañ poetów z problematyką miejskiego życia społecznego rozpoczyna się w Warszawie w roku 1865. Publiczność literacka znała już wówczas miejskie obrazki poetów wileńskich. Z obrazem stolicy oswajał ją również Władysław Sabowski. W wydanym w 1860 roku debiutanckim tomie znalazły się wiersze prezentujące nie tylko mieszczan z warszawskiego śródmieścia i Pragi (poemat o perypetiach miłosnych *Józi i Zosi*), lecz także postacie należące do marginesu społecznego (cementarni żebracy w *Spekulacji dziadowskiej*). W poetyckich juvenaliach Sabowskiego miejskie realia przestrzenne nie stanowiły istotnego elementu. Urodzony w domu warszawskiego urzędnika literat wołał portretować nie tyle samo miasto, co jego mieszkańców.

Czytelnicy prasy mieli też okazję zapoznać się z próbką twórczości Jana K. Turskiego, który ogłosił w „Tygodniku Ilustrowanym” wiersz *Druciarz z katarynką (obrazek z ulicy)*<sup>31</sup>. Stanowił on na

---

<sup>30</sup> K. Ćwirka, *Spuścizna etnograficzna Władysława Syrokomli*, w: *Syrokomli w 150. rocznicę...*, dz. cyt., s. 93.

<sup>31</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 315.

tle jego sentymentalno-osobistych liryków utwór dość nietypowy, będący *notabene* plonem dłuższego pobytu tego krakowskiego poety w Warszawie. Przedstawione zostały w nim losy górala, który wyrusza do miasta w celach zarobkowych. Aktualna problematyka wiersza<sup>32</sup> nie przełożyła się na interesujący opis miasta. Poeta powielił w nim bowiem typową dla romantyzmu aksjologię miejskiej przestrzeni. Implikuje ona cechy dobrze znane chociażby z *Romantyczności* Mickiewicza, a więc poczucie obcości, tęsknotę, wynikającą tutaj z emigracji, wrogość i brak empatii. Połączenie tego typu antyurbanizmu z problematyką społeczną potwierdzało żywotność romantycznego światopoglądu w literaturze postyczeniowej.

Dla artystycznych wyborów Mirona równie istotna jest inspiracja płynąca z literatury innego kręgu językowego – francuskiego, w obrębie której rodziło się nowe oblicze liryki urbanistycznej<sup>33</sup>. Paryż lat 60. XIX wieku zaczytuje się w miejskich obrazkach wierszem pióra Victora Hugo i François Coppée. Miron już w rok po paryskim pierwodruku *Piosenek ulic i lasów* Victora Hugo recenzuje tomik jego liryków na łamach „Kłosów”<sup>34</sup> i przekłada z niego wiersz opisujący prostytutkę, zaczynający się od słów: „Nie urągajcie upadłej kobiecie”. W zbiorze wierszy pt. *Fantazje*, wydrukowanym nakładem „Przeglądu Tygodniowego” w 1870 roku, umieszcza z kolei przekład poetyckiego obrazka, także o prostytutce, zaty-

---

<sup>32</sup> Aktualność nie oznacza oryginalności. Wędrowkę za chlebem przedstawia Wojciech Gerson w obrazie *Góral* z 1856 roku. Czytelnicy polscy poznali kilka lat później, w 1859 roku, wiersz Bérangera *Nostalgia, czyli tęsknota za krajem* w tłumaczeniu Syrokomi i Korotyńskiego. Opowiada on o góralu pracującym w Paryżu i tęskniącym za rodzinnymi stronami. Utwór ten, jak można przypuszczać, zainspirował w 1864 roku Michała Bałuckiego do napisania wiersza *Dla chleba* (inc. „Góralu, czy ci nie żal”). Patrz: J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 138; *Piosenki Bérangera...*, dz. cyt., s. 164–166.

<sup>33</sup> Na zbieżność poszukiwań artystycznych Mirona z dokonaniem francuskich poetów (Coppée, Pailleron) zwrócił uwagę Julian Tuwim. Patrz: *Księga wierszy polskich XIX wieku*, zebrał J. Tuwim, oprac. i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, t. 2, Warszawa 1956, s. 502.

<sup>34</sup> „Kłosy” 1866, nr 28, s. 333.

tułowanego *Jedna z tych* autorstwa Edouarda Paillerona<sup>35</sup>. W tym samym roku w „Kurierze Warszawskim” przekłada jego wiersz pt. *Złodziej*. Opowiada on historię starego robotnika, który kradnie chleb, aby nakarmić swoje głodne dziecko. W zredagowanej przez Mirona *Księżde pieśni* z 1871 roku zostało umieszczone tłumaczenie wiersza François Coppée’go pt. *Bezrobocie kowali*<sup>36</sup>, traktującego o strajku robotników. Wyznaczając krąg poetyckich inspiracji istotnych dla Mirona, warto wspomnieć jeszcze o nawiązaniu do poezji Pierre-Jean de Bérangera w wierszu *Z melodyi poddasza* opublikowanym w „Kurierze Warszawskim” w 1875 roku<sup>37</sup>.

*Fotografie brukowe* Mirona tworzą pod względem formalnym dość jednorodny zbiór. Siedem spośród ośmiu wierszy to sonety, jeden ma kształt piosenki. Cykl jest czymś w rodzaju albumu z portretami, galerii postaci. „Ja” lirycznemu została wyznaczona w nim funkcja przewodnika, osoby oprowadzającej po miejskiej ulicy i wtajemniczającej czytelnika w jej życie. Ten związek podmiotu lirycznego z odbiorcą jest budowany konsekwentnie w cyklu poprzez zwroty typu: „Ot! patrzcie”, „spójrzcie no tylko”, „czy znacie ową salę”.

Fotografia przywołana w tytule wiąże ten cykl w sposób interesujący z problemem obiektywnego i wiarygodnego przedstawiania rzeczywistości, z którym borykali się nie tylko twórcy obrazków fizjologicznych. Postulowane w tym cyklu fotograficzne widzenie oznaczałoby konsekwentne ograniczenie perspektywy do „tu i teraz”. W pełni realizowana zasada naoczności wykluczałaby więc

---

<sup>35</sup> Miron, *Ze smutnych powieści. Jedna z tych* (według E. Paillerona), w: tegoż, *Fantazje*, Warszawa 1870, s. 44–45.

<sup>36</sup> F. Coppée, *Bezrobocie kowali*, w: *Księga Pieśni, czyli zbiór poezji różnych autorów*, pod red. A. Michaux, Warszawa 1871, s. 81–91. Miron pisał o nim, że „jest jednym z najcelniejszych dzisiejszych poetów francuskich. Muza jego przez łyzy patrzy w życie tych, którzy cierpią i wierzą. Jest to poeta boleści ubogich, bogatych cnotą”. Tamże, s. 81.

<sup>37</sup> A. Michaux, *Z melodyi poddasza*. / *Vive Béranger!* / I, „Kurier Warszawski” 1875, nr 132, s. 3.

konstrukcję „ja” lirycznego obdarzonego wszechwiedzą i zdecydowanie ograniczała możliwości światopoglądowego wykładu. Autorów poetyckich obrazków miejskich z tego okresu nie interesowała zazwyczaj sama prezentacja, byli oni w większości twórcami literatury zaangażowanej. Często stawał się nim także Miron. Aby pogodzić wymóg naoczności z moralizatorskim przesłaniem, sięga więc, wzorem swoich francuskich kolegów, po typ liryki sytuacyjnej, a więc zwiększa znaczenie żywiołu fabularnego przy jednoczesnym ograniczeniu „ja” lirycznego do roli obserwatora i rejestrowatora. Dzieje się tak na przykład w *Druciarczyku*, w którym mamy do czynienia z prezentacją, akcją i wynikającą z jej kulminacji puentą. Utwór ten pokazuje także zwiększenie roli elementów dyskursywnych w tekście. W tym wypadku jest to głos wewnętrzny filistra. Ujawniająca się w ten sposób intencję Pana Zero zderza się następnie z dokonaniem przez niego „gestem miłosierdzia”, sprowadzającym się do obdarowania głodnego tytoniem.

W interesujący sposób dyskursywność funkcjonuje w *Kominiarczyku*. Przywołajmy pierwsze dwie zwrotki tego utworu:

Jego papą jest bankier, a tancerka mamą.  
Taka wieść o nim w kółku krążyła żebraczem,  
Z opowiadań przekupki, co go w noc pod bramą  
Zdybawszy, niosła do chrztu z przyjacielem traczem.

Gdy dorósł lat mądrości, siedmiu, w dzień tak błogi,  
Od swojej opiekunki dostał w kark i buty,  
I że miał wstręt do szewstwa, dobry wzrok i nogi,  
Poszedł do kominiarzy...

Wprowadzono do niej specyficzny rodzaj mowy niezależnej, plotkę. Zwielokrotnia się dzięki niej sytuacja dialogowa, plotka jest bowiem prawdą publiczną, przekazywaną z ust do ust. Będąc wiedzą powszechnie dostępną, legitymizuje wiedzę podmiotu lirycznego i pozwala zaprezentować biografię kominiarczyka. Konstrukcja „ja” lirycznego w tym cyklu sprowadza się więc nie tylko do roli przechodnia – obserwatora, ale i przechodnia – słuchacza. Co cie-

kawe, funkcja słuchacza zostaje wyznaczona także czytelnikowi. Dzieje się tak w *Szwaczcze*. Wiersz ten jest gatunkowym palimpsestem. Ubrany w formę piosenki, przedstawia dziewczynę śpiewającą piosenkę. W tym wypadku zarówno podmiot liryczny, jak i odbiorca tekstu został zaprojektowany jako obserwator i słuchacz zarazem. Pytanie „Cyt! czy słyszycie! To pieśń jej dzwoni” wraz z przywołaniem fragmentu jej piosenki „Moja igielko zimna jak z lodu/Bez ciebie biedna, umarłabym z głodu” czyni z nas słuchaczy dwóch piosenek: piosenki szwaczki i piosenki o szwaczcze.

Oprócz napięć formalnych ujawniających się w cyklu na uwagę zasługują przedstawione w nim postacie. Miron wyraźnie zainspirowany poezją francuską wprowadza w *Fotografiach brukowych* bohaterów nowych czasów – przedstawicieli różnych miejskich zawodów: grabarza, kominiarza, prostytutkę, szwaczkę. Kariera poetycka tych dwóch ostatnich – w drugiej połowie wieku nader spektakularna – rozpoczyna się na gruncie polskim dopiero od Mirona. Wydobywanie na światło dzienne swobody obyczajowej, nieślubnych dzieci czy prostytucji było z pewnością przekraczaniem społecznego tabu i wzbudzało kontrowersje.

Obyczajowa innowacyjność *Fotografii* na tle poezji polskiej lat 60. na tym się nie kończy. Miron portretuje nie tylko postacie zmarginalizowane społecznie, bo sytuujące się na samym dole drabiny społecznej, ale również kalekie pod względem egzystencjalnym i moralnym. Do takich należy dorożkarz, dawniej „złoty młodzieniec”, muzyk – alkoholik, kominiarczyk – bękart, grabarz – wdowiec, dla którego miernikiem nieszczęścia jest fakt, że nie może już fizycznie znęcać się nad żoną. Dzięki temu *Fotografii brukowych* nie sposób zamknąć w formułę poetyckiego moralitetu, sprowadzonego do prostego wskazania cnoty po stronie biednych i demoralizacji wśród bogatych, aczkolwiek do końca od grzechu moralizowania nie udało się Mironowi w tym cyklu ustrzec. Zestawianie ze sobą sprzecznych wartości nie ogranicza się w *Fotografiach* do biografii jego bohaterów. Do uprzywilejowanych chwytów należy także zaznaczanie kontrastu społecznego. Miron celuje rów-

nież w łączeniu wzniosłego z trywialnym, jak to się dzieje w *Druciarczyku*. Jeśli do tych chwytów dodamy karykaturalne przerysowanie czy skłonność do fantasmagorycznych ujęć rzeczywistości z wierszy spoza cyklu, to wydaje się, że w przypadku twórczości tego autora możemy mówić o świadomym wprowadzaniu dysonansu w obraz opisywanej rzeczywistości. Miron należy do grona tych XIX-wiecznych poetów, którzy przetwarzają twórczo kategorię groteski przedstawioną przez Victora Hugo. Warto zwrócić uwagę, że nowemu bohaterowi towarzyszy w tym cyklu również nowy język. Podobnie jak w obrazku czy w szkicu fizjologicznym możemy zaobserwować niechęć do figuratywnego obrazowania i zwrot w kierunku leksykalnej potoczności.

Poetą, który wkracza na arenę literacką jako autor obrazków społecznych osadzonych przede wszystkim w scenerii miejskich poddaszy, jest Antoni Kolankowski<sup>38</sup> (ur. 1825). Sportretował on ubogich mieszkańców miasta w kilku wierszach: w *Miłosierdziu* (*Łzy i uśmiechy. Poezje* 1870), tryptyku *Melodie brukowe* (*Łzy i uśmiechy*) i w *Nędzy*<sup>39</sup> (*Ostatnie akordy* 1875). Nie przedstawiają one wysokiej wartości artystycznej. Stanowią jednak dobry punkt wyjścia do mówienia o popularnych bohaterach i znaczących przestrzeniach prezentowanych w polskiej liryce urbanistycznej drugiej połowy XIX wieku.

Kolankowski związał swoje życie z Wileńszczyzną, Warszawą i Suwałkami. Jego literackim mentorem był Syrokomla, z którym połączyła go serdeczna więź. Wydaje się, że to właśnie tej znajomości zawdzięcza on zainteresowanie poezją Bérangera. Jej wpływ z łatwością można dostrzec we wspomnianych wierszach Kolankowskiego. Tym, co łączy twórczość obu, jest przestrzeń charakterystyczna dla miejskiej biedoty, czyli poddasze, oraz rys obyczajowy dotyczący sfery relacji damsko-męskich.

---

<sup>38</sup> Patrz: T. Budrewicz, *Poeta i tłumacz*, w: *Biografie suwalskie*, cz. IV, Suwałki 1997, s. 37–39.

<sup>39</sup> Przedruk w: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 2, s. 293.

Zacznijmy od poddasza. Lois Cassandra Hamrick w artykule *Artist, Poets and Urban Space in Nineteenth-Century Paris* zwraca uwagę, że kariera literacka mieszkań na najwyższym piętrze zaczyna się od końca lat 20. XIX wieku. Poddasze staje się wówczas przestrzenią charakterystyczną dla artystów i miejskiej biedoty za sprawą poezji Bérangera. Najbardziej brzemienny w skutkach dla popularyzacji tej asocjacji przestrzenno-społecznej okazał się jego wiersz zatytułowany *Strych*. Poeta powracał w nim wspomnieniami do czasów, kiedy jako młody poeta żył biednie, lecz wesoło ze swoją ukochaną Lisette w pokoju na szóstym piętrze. Jego kochanką była jedna z legendarnych paryskich gryzetek, czyli młodych kobiet z nizin społecznych trudniących się dodatkowo prostytutką<sup>40</sup>. Wiersz ten znalazł się w zbiorze poezji Bérangera wydanym w 1859 roku przez Korotyńskiego i Syrokomlę<sup>41</sup>.

W dużej zależności od *Strychu* pozostaje druga część cyklu *Melodie brukowe* Antoniego Kolankowskiego zatytułowana *Głosy spod strychu*<sup>42</sup>. Na to źródło inspiracji wskazuje również muzyczność sygnalizowana w tytule cyklu. Warto podkreślić, że cechą szczególną twórczości Bérangera było jej osadzenie w ówczesnej tradycji oralnej, w którą wpisywały się wodewile, operetki i wszelkiego rodzaju śpiewniki<sup>43</sup>. Inspiracja Bérangerem będzie w poezji pozytywistycznej rozpoznawalna przede wszystkim dzięki obecności tej dwuistej, słowno-muzycznej struktury. Przykład tego stanowi chociażby wiersz *Z melodyi poddasza czy Szwaczka* Mirona. Równie charakterystyczna jest fraza zaczerpnięta prawie dosłownie z wiersza francuskiego poety. Porównajmy te trzy wiersze:

---

<sup>40</sup> L. C. Hamrick, *Artist, Poets and Urban Space in Nineteenth-Century Paris*, w: *French Literature in/and the City*, ed. B. Norman, Amsterdam – Atlanta, GA 1997, s. 59.

<sup>41</sup> Patrz: *Piosnki Bérangera...*, dz. cyt., s. 131–133.

<sup>42</sup> A. Kolankowski, *Melodie brukowe*, w: tegoż, *Łzy i uśmiechy. Poezje*, Warszawa 1870.

<sup>43</sup> L. C. Hamrick, dz. cyt., s. 58.



Życie jest rajem na czwartym piętrze,/ bo tam myśl szczerza, serce gorętsze (*Fotografie brukowe*: VII. *Szwaczka*, KW 1869, nr 66, s. 8).

Kochane poddasze!/ Tu człowiek jak ptaszę,/ Na ziemskie pogląda krawędzie:/ Wesoły i hoży/ Przez cały dzień Boży,/ Choć wie, że obiadu nie będzie! (*Melodie brukowe*: II. *Głosy spod strychu; Łzy i uśmiechy* 1870, s. 66–67).

Niech żyje poddasze, tam człowiek jak ptaszę,/ Wesoły, choć czasem i głodny (*Z melody poddasza*; KW 1875, nr 132, s. 3; przedruk w: *Poezje* 1884, s. 145).

W *Głosach spod strychu* zostało sportretowanych dwoje mieszkańców poddasza: młody mężczyzna tęskniący za swoją dziewczyną Rózią i młoda kobieta trudniąca się prostytutką. Mimo że wiersz zawiera trudne socjologiczne konstatacje, udało się Kolanowskiemu uniknąć natarczywego moralizatorstwa. Gorzki wniosek, że za miłość zawsze ktoś musi zapłacić, dodatkowo wzmacnia chór śpiewający frazę z Bérangera. W tym kontekście ma ona wybitnie ironiczny charakter.

W XIX-wiecznej poezji polskiej bardziej typowe dla poddasza od problematyki obyczajowej są zagadnienia socjalne. Zestawienie nędzy ze strychem okazuje się w równym stopniu modne, jak i nowe także w sensie socjologicznym. Staje się też dość czytelnym znakiem zmian społecznych zachodzących w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX wieku. W taki właśnie sposób postrzega poddasze w 1892 roku Antoni Potocki:

Mniej więcej na wysokości III piętra miast wielkich, jak np. Warszawa, gnieździ się pewna grupa czy kategoria społeczna biorąca początek swój w niedawnej stosunkowo przeszłości. Jeszcze bowiem bardzo niedawno rozwinęły się w tym stopniu, jak to dziś widzimy, warunki życia miejskiego, zaś grupa, o której mówię, jest prawdziwym dziećciem współczesnej wielkomiejskiej cywilizacji<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> A. Potocki, *Młode siły*, cz. III, „Głos” 1892, nr 42, s. 498. Za: J. Żurawicka, *Inteligencja warszawska w końcu XIX wieku*, Warszawa 1978, s. 26–27.

Rozpoznanie nowej sytuacji społeczno-przestrzennej rodzącej się w polskich miastach znalazło swój wyraz w dwóch wierszach Kolankowskiego: *Miłosierdziu* i *Nędzy*. Podobny portret ubogiej rodziny mieszkającej na strychu stworzył kilka lat wcześniej, bo w połowie lat 60. Miron w dyptyku *Zastaw* (K 1866, nr 29), w wierszu *Ostatni sen* (K 1867, nr 82) oraz w *Porannych gościach* (K 1869, nr 196). Dwa pierwsze utwory opatrzone w wydaniu prasowym rysunkami sporządzonymi przez Franciszka Kostrzewskiego i Wojciecha Gersona, co podkreślało wysoką rangę problematyki przynajmniej w opinii członków redakcji „Kłosów”. Utwory obu poetów wyzyskiwały do granic możliwości melodramatyczny schemat, bazujący na egzystencjalnie krańcowych sytuacjach, jak prostytutka z powodów ekonomicznych czy śmierć z głodu.

Motywy te, nie tylko zresztą w poezji, cieszyły się wówczas dużym powodzeniem. Wystarczy wspomnieć, że według podobnego schematu i w podobnych dekoracjach przestrzennych, m.in. na poddaszu, rozgrywa się dramat tytułowej bohaterki powieści *Marta* autorstwa Elizy Orzeszkowej. Sukces, który stał się udziałem powieściopisarki po opublikowaniu utworu w 1873 roku, świadczy o niesłabnącej popularności problematyki socjalno-obyczajowej dotyczącej najbiedniejszych mieszkańców miast<sup>45</sup>.

W latach 80. strych ma już jako przestrzeń wybitnie znakowy charakter i jednoznacznie kojarzy się z ubóstwem. Świadczą o tym niemal frazeologiczne połączenia wyrazowe w wierszach Marii Kopnickiej, w których poddasze występuje w parze z przymiotnikiem „nędzne” bądź „ubogie”. Jako symbol niedostatku pojawia się on w wierszach poetki piętnującej moralne wynaturzenie współczesnego świata.

Z taką diagnozą mamy do czynienia we *Fragmencie*. Udziałem podmiotu lirycznego w tym wierszu staje się poczucie rozczarowania, że postęp cywilizacyjny łączy się jedynie z rozwojem technologicznym, a nie z moralnym. Jeszcze nie ucichły na dobre fanfary

---

<sup>45</sup> M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 84.

wygrywane na cześć nowoczesnej cywilizacji przy okazji kolejnych Wystaw Powszechnych w Paryżu, Londynie czy w Wiedniu, a już na jej portrecie dostrzeżono dość znaczącą skazę: nędzę i ludzkie cierpienie. Wyczulona na kwestie społeczne Konopnicka daje wyraz coraz powszechniejszej deziluzji. W jej poetyckiej interpretacji doświadczające ubóstwa tłumy stają się współczesnym symbolem cierpiącego Chrystusa:

Tylko tam były ubogie poddasza,  
Gdzie śmierć nikogo z nędznych nie przstrasza,  
Bo życie nosi cierniową koronę...  
Tylko – krwią ludów spłynęły tam rzeki  
I tylko w błyskach leciały tak wieki,  
Jako zmałowana łez ludzkich kaskada...

(*Poezje*, S. I, 1883<sup>46</sup>)

W drugiej części *Wieczornych pieśni* przestrzenią – znakiem cierpienia, ciężkiej pracy i niedostatku poetka czyni również miasta i ich poddasza:

Pójdę ja, pójdę po miastach onych,  
Co stoją w potu kroplach czerwonych,  
I jako szare, znajome ptaszę,  
Oblecę każde nędzne poddasze...

(*Poezje*, S. I, 1881<sup>47</sup>)

Poddasze jako siedziba ubogiej pary małżonków prezentowane jest w wierszu *Rodzina*<sup>48</sup> należącym do cyklu *Rysunki naprędce*, drukowanym przez Wiktora Gomulickiego na łamach „Kurier Warszawski” w 1883 roku. Jest to utwór słaby artystycznie, z ponurym zakończeniem: dziecko pozbawione opieki zarabiających na

---

<sup>46</sup> Cytat za: M. Konopnicka, *Poezje*, oprac. J. Czubek, t. 1, Warszawa 1925, s. 122–123.

<sup>47</sup> Tamże, t. 2, s. 73.

<sup>48</sup> Pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1883, nr 208, s. 2; druk osobny: W. Gomulicki, *Poezje*, Warszawa 1887, s. 135.

chleb rodziców wypada z okna na poddaszu. Tego typu drastyczne i jednocześnie melodramatyczne ujęcie w 1883 roku należało już do zużytych, a motyw ubogiego życia wiedzionego na poddaszu przekształcił się w literacką kliszę także w poezji. Przypomnijmy, że polscy poeci eksploatowali go już od dwóch dekad. Jego ideowość i czytelność, mimo oczywistej trywializacji, była jednak na tyle atrakcyjna, że sięgano po niego nawet w latach 90. (np. Antoni Pilecki).

### **„Parias zadżumiony niewieściego rodu”**

W poetyckich przedstawieniach drugiej połowy XIX wieku miejski plebs to nie tylko bezimienny tłum. Zaskakująco często ma on twarz kobiety. W lirycznych zbliżeniach poeci pokazują najchętniej przedstawicielki dwóch grup zawodowych, a mianowicie prostytutki i szwaczki.

Źródeł popularności tych ostatnich po raz kolejny należy szukać w recepcji literatury francuskiej i w postaciach gryzetek, które na życie zarabiała także szyciem. Przypisywanie lekkich obyczajów tej grupie zawodowej niezbyt często pojawia się w literaturze polskiej. Jest obecne np. w przywoływanej już *Marcie Elizy Orzeszkowej*, ale zupełnie go brak np. w *Pannie Florentynie* Marii Konopnickiej. Na próżno jednak będziemy tego zestawienia szukać w poezji polskiej. Portretując szwaczki, poeci skupiali się na ich niskim statusie społecznym i ekonomicznym, którego widowym znakiem było wykonywanie ciężkiej i jednocześnie słabo płatnej pracy. Z postaciami szwaczek oswajał publiczność polską Władysław Bełza. Jednak w jego dwóch wierszach *Pieśni o koszu* (1868) i *Pieśni przy kaganku* (1869) miejskie realia w ogóle się nie pojawiają. Mamy za to mocne akcenty melodramatyczne; szwaczki szyją całą noc o chłdzie i głodzie, by nad ranem umrzeć z wyczerpania. Ten schemat fabularny powtórzy Karol Pieńkowski w obrazku dramatycznym *Rozmowa szwaczki z gwiazdą* (1872). Jedynym miejskim ak-

centem będzie w nim poddasze, na którym dziewczyna umiera, szyjąc suknię balową. W utworze tym, podobnie jak u Bełzy, uczucia biorą górę nad krytyką społeczną<sup>49</sup>. Poddasze pojawi się także we wcześniejszym utworze, w *Szwaczce* z 1869 roku należącej do cyklu *Fotografie brukowe* Mirona. Bohaterką tego wiersza jest sierota zarabiająca szyciem na życie. Miron, w przeciwieństwie do Bełzy i Pieńkowskiego, nie sięga po sztuczną eskalację dramatyizmu, wybiera tonację bérangerowską. Jego szwaczka jest dziewczyną biedną i doświadczoną przez los, mimo to wesołą i znajdującą pocieszenie w piosence.

Historię tego motywu wieńczy wiersz będący zarazem jego najlepszą artystyczną realizacją – *Suknia balowa* Władysława Szancera z 1873 roku. Wysoka wartość tego utworu wynika po części z przełamania gatunkowych konwencji obrazka. Jak zauważyła Aneta Mazur, autor ten miał niezwykłą skalę twórczych możliwości, co objawiało się także w postaci znakomitych scen rodzajowych<sup>50</sup>. Ich doskonale wyczucie może mieć swoje źródło w biograficznych doświadczeniach Ordon. Poeta urodził się w 1848 roku w biednej żydowskiej rodzinie, a dzieciństwo spędził jako posługacz w jednej z plockich restauracji. Jego los odmienił się dzięki wsparciu Jerzego Narzymskiego, który opłacił edukację błyskotliwego chłopca<sup>51</sup>. Swoje najlepsze, a przy tym nieliczne obrazki społeczne Ordon napisał na początku lat 70., w trakcie współpracy z „Przeglądem Tygodniowym”, „Opiekunem Domowym” i „Kurierem Codziennym”. Jego twórczość wpisuje się tym samym w najbardziej innowacyjny i płodny okres rozwoju wierszowanych ob-

---

<sup>49</sup> Patrz: T. Budrewicz, *Literacki żywot Karola Pieńkowskiego (w setną rocznicę zgonu)*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” PAN, Oddział w Krakowie, R. 15, 1978, s. 86.

<sup>50</sup> Informacja za: J. Tomkowski, *Orfeusz z Kulparkowa*, w: tegoż, *Samobójcy i marzy-ciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 132.

<sup>51</sup> Patrz: T. Tyszkiewicz, *Władysław Ordon*, w: OLP, *Literatura polska okresu realizmu i naturalizmu*, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicza, Z. Żabickiego, t. 1, Warszawa 1965, s. 255.

razków miejskich w literaturze polskiej. Niestety, z powodu choroby psychicznej poeta zamilkł w 1878 roku<sup>52</sup>.

Ordon wykorzystał w *Sukni balowej* ograny już, lecz ciągle bardzo popularny schemat: młoda dziewczyna szyjąca w izbie na przedmieściach wielkiego miasta suknię dla hrabiny na bal, który tego wieczoru ma się odbyć w książęcym pałacu, umiera z zimna i głodu, a wzruszona arystokratka pozwala pochować ją w swojej przepięknej sukni. Tę pod wieloma względami typową i melodramatyczną historię udało się uwznioślić – zdaniem Tuwima – „pięknym stylem i językiem”<sup>53</sup>. Poeta nadaje utworowi formę baśni osadzonej we współczesnym kostiumie. Dzięki temu do rąk czytelnika trafia, co prawda, prosta i sentymentalna historia, ale przepełniona magią. Konwencja baśni, w ramach której możliwa jest zmiana szarej rzeczywistości w świat marzeń, pozwala poecie opowiedzieć inaczej banalną historię biednej dziewczyny i tym samym odświeżyć skonwencjonalizowany motyw. Nietypowy jest już inicjalny opis miasta:

Przedmieście wąskie było natłoczone,  
Dom się do domu tulił przyjacielsko,  
Latarnie we mgle błyskały czerwone,  
Czasem fabryka swe ogromne cielsko  
Ponad ścieśnione wychyliła dachy  
I nad kościółkiem błyszczał krzyżyk z blachy.

Ponad przedmieściem zwiśla noc zimowa,  
Noc wyiskrzona odbłaskami śniegu...  
W powietrzu cisza, martwa i surowa,  
Jakby zmrożony świat przystanął w biegu,  
Jak gdyby tego zakąteczka cała  
Ludność, dotknięta czarem, skamieniała.

Lecz uchu, bystrzej tonącemu w ciszę,  
Życie tętniące schwycić można było,  
Gdzieś tam huknęli żwawi towarzysze,  
Z ciemności gardło pijane zawyło,

---

<sup>52</sup> Tamże, s. 255–261.

<sup>53</sup> J. Tuwim, *Przypisy*, w: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 3, s. 474.

A nad tym wszystkim, jak na podniesienie,  
Organu niskie, monotonne drżenie:  
Szumiało, w kurzu skąpane i dymie,  
Wielkiego miasta dyszenie olbrzymie<sup>54</sup>.

Jego szczególną cechą jest nastrojowość. Tworzy go zimowa noc, której ciemności rozprasza światło latarni. Odbijają się w nim płatki śniegu, zmrożone, jak wszystko dookoła. Magia zimowego krajobrazu stanowi w opisie kontrapunkt dla złowieszczonego obrazu miasta. Dzięki ożywieniu i hiperbolizacji zostaje mu nadana postać drapieżnego stworzenia, którego oczami są czerwone światła latarni, a cielskiem fabryczne budynki. Ten sam zabieg powieła Ordon w sferze akustyki. W ciszy nocy pojawia się dysonansowy akord: wycie i dyszenia wielkiego miasta. Wiemy już, że ta opowieść nie skończy się szczęśliwie. Cytowany opis stanowi preludeum do historii, która jest przetworzoną i ubraną we współczesny kostium opowieścią o Kopciuszku. W tej jednak bajce, w przeciwieństwie do oryginału, biedacy spełniają marzenia za cenę najwyższą – płacą za nie życiem. Mariaż baśni z obrazkiem pozwala Ordonowi w niebanalny sposób zmierzyć się z problematyką społeczną i wydobyć z rysunku miasta te akcenty, które okażą się ostatecznie dystynktywne dla XIX-wiecznej literatury urbanistycznej, przede wszystkim tej w wydaniu realistycznym i naturalistycznym. Poeta stawia bowiem znak równości między światem ludzi i zwierząt, miasto opisuje za pomocą metafor animalistycznych, uzupełniając obraz o wrażenia słuchowe.

Kolejną istotną postacią dla poezji urbanistycznej doby postyczniowej jest prostytutka. Pisanie o erotyce i zachowaniach seksualnych napotykało w porozbiorowej Polsce trudności wynikające

---

<sup>54</sup> Pierwodruk w „Przeglądzie Tygodniowym” 1873, nr 11; druk osobny w: W. Ordon, *Zbiorek poezyi*, nakładem T. H. Nasierowskiego, Warszawa 1894. Cytat za: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 3, s. 184–191.

z istnienia obyczajowego tabu. Utwory, w których pojawiły się treści erotyczne, poddawane były cenzurze już na etapie uzgodnień z wydawcą czy redaktorem. Udokumentowanym przykładem tego typu procederu są skreślenia poczynione w *Szkicach węglem* Henryka Sienkiewicza, utworze z końca lat 70. Na ich podstawie można dojść do wniosku, że według redaktora „Gazety Polskiej” anatomia kobiety winna ograniczać się do głowy, dłoni i stóp, a relacje damsko-męskie do głębokich spojrzeń i niewinnych uścisków rąk<sup>55</sup>. Wydaje się, że obyczajowy kształt wierszy o prostytutkach został również, tak jak opowiadanie Sienkiewicza, zubożony nie tylko przez autorskie, lecz także redaktorsko-cenzorskie pióro.

Postać prostytutki pojawia się w dwóch wierszach Mirona: *Śmieciarce* z cyklu *Fotografie brukowe* z 1869 roku (inc. „«Niegdyś» cudne to słowo, wniem przeszłość się mieści”) i *Śmieciarce* (z *legend warszawskich ulic*), (incip. „Człowiek w swem życiu nagrzeszył niemało”) z 1872. Przyjrzyjmy się odpowiednim fragmentom:

Tak „niegdyś” ta kobieta z krwią nabiegłym wzrokiem,  
Z obliczem pomarszczonym, w łachmanach, z haczykiem  
Jak Aspazja<sup>56</sup> słynęła piękności urokiem  
Miała salon, karete i czcicieli z szykiem.

(„Kurier Warszawski” 1869, nr 59, s. 6)

...Człowiek w swem życiu nagrzeszył niemało.  
Żyło się, żyło! panie, po grafosku,  
Było się młodą, wesołą, wspaniałą  
I zawsze strojną niby lalka z wosku.

---

<sup>55</sup> Wnioski takie nasuwają się po porównaniu dwóch zachowanych wersji opowiadania Sienkiewicza: autorskiej odnalezionej przez A. Kotulę w 1951 r. i ocenzurowanej przez redakcję „Gazety Polskiej” w 1877 r. Patrz: A. Kotula, *Oto skreślenia, które ukazują się po raz pierwszy w druku*, „Przekrój” 1952, nr 357, s. 5–6; tegoż, *Jeszcze o rękopisie „Szkiców węglem”*, „Przekrój” 1852, nr 358, s. 10.

<sup>56</sup> Aspazja jako synonim prostytutki pojawia się także w wierszu *Pod biustem Alfreda de Musset*, który Miron opublikował w 1867 roku w Warszawie w tomie *Pieśni...*, dz. cyt., s. 51–52.



Ilu w fortunach różnych dudków szczerbów  
Powyprawiałam, porachować trudno:  
Hrabiów, bankierów, z herbami, bez herbów,  
W moich salonach było zawsze ludno<sup>57</sup>.

(„Kurier Warszawski” 1872, nr 163, s. 4)

Poeta portretuje stare kobiety trudniące się niegdyś nierządem. Nie robi jednak tego po to, by piętnować ich zajęcie. Pokazuje raczej na ich przykładzie przemijalność urody i bogactwa, czyniąc tym samym z idei *vanitas* problemowy rdzeń utworu.

Zjawisko prostytucji znajdzie dobitny wyraz w poezji Kolanowskiego. Został mu poświęcony wspomniany już w tym rozdziale cykl *Melodie brukowe* (1870). W drugiej jego części, w *Głosach spod strychu*, podmiotem lirycznym jest sprzedająca swoje ciało dziewczyna:

Zamiatam ulicę sążnistym ogonem...  
Nikt z ludzi mię grzecznym nie wita ukłonem,  
Nikt do mnie w dzień biały przemówić nie raczy,  
A jednak nie myślę umierać z rozpaczy.  
Za wzgardę im płacę bezwstydem i śmiechem,  
Bo grzech mój, jest wielkim i ciężkim ich grzechem.  
Już serce się z uczuć wyzuło ostatka...

(*Łzy i uśmiechy* 1870, s. 68)

Wydaje się, że w rysunku tej postaci większą wadą jest cynizm niż niemoralne prowadzenie się. Odpowiedzialnością za jej postawę i wybory życiowe obarcza poeta społeczeństwo. Egzystencja dziewczyny jest więc w wierszu swoistego rodzaju lustrem, w którym odbija się kondycja moralna całego społeczeństwa. Potwierdzenie tej interpretacji odnajdziemy w pozostałych częściach cyklu. W pierwszej, zatytułowanej *Piosnka*, obserwujemy scenkę w parku, gdzie ubogą dziewczynę próbuje uwieść młody mężczyzna. W ostat-

---

<sup>57</sup> Przedruk w: *Zbiór poetów...*, dz. cyt., ks. 3, s. 632.

niej części tryptyku, *Głosach z I-go piętra*, poznajemy z kolei dwoje młodych przedstawicieli klasy średniej, którzy, wybierając życiowego partnera, kierują się rachunkiem ekonomicznym. Kolankowski pokazuje współczesność jako rzeczywistość, w której wszystko, a więc również miłość, jest na sprzedaż. Własnym ciałem handluje się nie tylko na ulicach i w lupanarach, lecz także w tzw. porządnym domach.

Na to samo zjawisko zwraca uwagę Józef S. Chamiec w poemacie *Która? Kartka z wspomnień paryskich* (Paryż 1877). Osią swego utworu uczynił poeta historię dwóch paryżanek. Jedna jest córką żebraczki (dodajmy, mieszkającej na poddaszu), druga margrabiego. Dzieli je więc prawie wszystko: pochodzenie, wykształcenie, stan majątkowy. Łączy jednak coś istotniejszego – los i kondycja moralna. Obie, co prawda z odmiennych powodów i w różnych okolicznościach, sprzedają swoje ciało. Rozwinięcie tematu zaproponowane przez Chamca jest tyle interesujące, co charakterystyczne dla epoki. Przypomnijmy, że głównym wątkiem najsłynniejszej powieści Émile'a Zoli są paralelne losy hrabiny Muffat i dziewczyny z nizin społecznych – Nany. Chamiec, w przeciwieństwie do autora *W matni*, daje moralną wykładnię zjawiska prostytucji, przy okazji wskazując Zolę i Johna Clelanda (autora *Pamiętnika Fanny Hill*) jako twórców literatury pornograficznej<sup>58</sup>. W swoich poglądach jest skrajnym purystą. Prostytutki nazywa hienami, a grzech nieczystości jest dla niego gorszy od śmierci. W przeciwieństwie do Kolankowskiego to nie społeczeństwo, ale jednostki zostają tutaj obarczone odpowiedzialnością za swoje etyczne wybory. Sam poemat, choć rozwlekły i tendencyjny, zasługuje na uwagę ze względu na możliwość wskazania skonwencjonalizowanych ujęć Paryża jako współczesnego Babilonu – XIX-wiecznej stolicy rozpusty. Opisowi zdeprawowanych mieszkańców Paryża towarzyszy taki oto obraz miasta:

---

<sup>58</sup> J. S. Chamiec, *Która? Kartka z wspomnień paryskich*, Paryż 1877, s. 149–150.

Na dworze chłodno. Wicher zimowy  
Hula ulicą. Z dachów, na głowy  
Rzadkich przechodni, kominy zmiata.  
Lepkiego błota warstwa pstrokata,  
Pokrywa wszystko: kamienic ściany,  
I ubożego płaszcz zaszargany,  
I możnych panów złote karoce.  
Kropla za kroplą deszczyk plugoce.  
Mgłą się brudnąwą przestrzeń odziewa,  
Listopad, Paryż, wieczór, ulewa [...].  
Paryż hulaszczy, ósma godzina,  
Życiem wieczoru kipieć zaczyna.  
Sklepy gazowym stroją się wiankiem,  
Za przypadkowym goniąc kochankiem,  
Śmiało a zrećnie (w kole ziemianek  
To monopolem jest Paryżanek)  
Anti-Westalek ulicznych rota,  
Rzekłbyś po wierzchu ślizga się błota.  
Kawiarnie gości czernią się tłokiem,  
Ciemno-brunatnym kawa potokiem,  
Płynie bez przerwy, a na przemiany,  
Tam w filizanki, tam w mazagrany.  
Słychać stuk kości, karet szelest głuchy,  
Kul bilardowych po suknie ruchy [...].

(s. 179–181)

Prostytucja, a dokładniej uwiedzenie i deprawacja, zainteresuje także Marię Konopnicką. Motyw ten jako znaczący pojawia się w drugiej serii *Poezji* z 1883 roku w trzech obrazkach: *Czy zginie?*, *Dwie wiosny* i *Na dnie przepaści*. Zbieżności występujące między wierszami uprawniają do tego, by traktować je jako jedną historię<sup>59</sup>. Wspólnym motywem jest bohaterka: dziewczynka ze wsi, błękitnooka i złotowłosa, która emigruje do miasta w poszukiwaniu pracy

---

<sup>59</sup> Utwory te omawia także B. Bobrowska w szkicu *Elementy naturalizmu w „Obrazkach” Marii Konopnickiej*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, pod red. E. Jankowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, t. 3, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980.

i chleba. Na poszczególne utwory rozpiśała Konopnicka dramatyzm tej historii. W *Czy zginie?* rysuje przed czytelnikiem perspektywę, jakie stwarza miasto przed „czystym dzieckiem ludu”. Zamykają się one wokół dobrze znanego z *Marty Orzeszkowej* dylematu – grób bądź kałuża, nędza i śmierć bądź prostytutka. Konopnicka zawiera przyszłe losy dziecka w opisie miasta dotkniętego zmysłową gorączką:

Podniosła oczy. Tam, w łunach zachodu,  
Stolica gore i kipi, jak morze,  
Zda się, że od niej żar bucha i parzy...  
Jakieś wołania i śmiechy i jęki...  
U spodu ciemne mrowisko nędzarzy,  
A nad niem nuta rozpustnej piosenki...  
Dech przyśpieszony w powietrze uderza,  
Zmieszane tłumy prą naprzód i śpieszą...  
Na bok, kto nie masz złotego puklerza:  
Zgniotą cię, zdepcą, a potem – ośmieszają!

(*Poezje*, t. 2, s. 233)

Panoramyczny sposób prezentowania miasta, duża ogólność obrazu, brak szczegółów topograficznych, skupienie się na postawach i wartościach – to wszystko wskazuje na przynależność formalną wiersza do poetyki romantycznej<sup>60</sup>.

Drugi z wymienionych obrazków zatytułowany *Dwie wiosny* pokazuje bosą i odzianą w łachmany dziewczynkę na tle miejskich murów. Osią kompozycyjną wiersza jest zestawienie i porównanie dwóch obrazów: młodej dziewczyny i bukietów świeżych kwiatów. Różnicę tłumaczy Konopnicka zgodnie z założeniami naturalizmu – determinującym wpływem środowiska:

Ale dziewczeczkę tę, co stoi biała,  
Nędza zrodziła i nędza chowała,

---

<sup>60</sup> E. Rybicka, *Zmiana perspektywy: od panoramy do przechadzki*, w: *tejże*, dz. cyt., s. 109–110.

Ulica była jej szorstką mistrzynią...  
Życie bezwstydné jest wobec nędzarzy! [...]  
Że dziecko, co się rozstało z kołyską,  
Wie już, co starcy znieprawieni czynią [...].

(*Poezje*, t. 2, s. 239)

Dorastająca na takim gruncie dziewczyna w utworze *Na dnie przepaści*, ostatnim z przywołanych wierszy, staje się prostytutką, miejską bachantką. Poetka, pokazując jej upadek, nawiązuje do przytaczanego fragmentu opisu miasta z obrazka *Czy zginie?* Mamy bowiem kolejny opis oparty na aksjologicznie jednoznacznym motywie schodzenia do miejskich piekieł, na dno przepaści:

Tam, skąd anioły odlatują stróże,  
Oczy zakrywszy skrzydłami białymi,  
Gdzie jest najkrwawsza z ran krwawych tej ziemi,  
Gdzie w żarach więdną jednodniowe róże,  
Gdzie hańba ściera na upadku progu  
Z czoł młodocianych jasne ducha piętna,  
Gdzie jest noc zawsze, noc ciężka, noc smętna,  
W którą nikt nie śni o świcie, o Bogu –  
W jaskrawym blasku, co rzuca się złoty  
Na wstrętne ściany i ohydne sprzęty  
I drży, jak gdyby przerażeniem zjęty,  
Nędzne, nieszczęsne, zeszyły się istoty.

(*Poezje*, t. 2, s. 243)

Jedną z tych nędznych istot jest młoda wieśniaczka. Tragizm jej losów wzmacnia poetka za sprawą przypomnienia historii uwiedzenia jej przez panicza z dworu. Nie pozostawia też wątpliwości co do możliwości ucieczki takich jak ona z zakłętego kręgu życia i śmierci ubogich, dla których jedyną szansą na przetrwanie jest moralne spodlenie. Domknięciem ideowym wiersza jest bowiem przedstawienie losów innej ubogiej dziewczyny, która umiera w szpitalu.

Charakterystyczne dla omówionych wierszy Konopnickiej jest jednoznaczne utożsamienie miasta z przestrzenią seksualnej opre-

sji i upadku moralnego<sup>61</sup>. Poetka nie nazywa miasta literalnie Babilonem, ale przypisując mu określone cechy, nawiązuje w sposób wyraźny do jego biblijnego wyobrażenia. Antyurbanizm obecny w tych wierszach ma charakter służebny, ponieważ jest podporządkowany głównym, społecznym i moralnym założeniom utworu.

Temat uwiedzenia i prostytucji podejmuje w tym samym czasie Włodzimierz Stebelski<sup>62</sup> na łamach lwowskiego „Szczutka” w wierszu zatytułowanym *Materdolorosa*<sup>63</sup>. Jego sytuacyjna kanwa sprowadza się do tego, że bogaty mężczyzna proponuje kobiecie finansową pomoc w zamian za cnotę jej córki. W melodramatycznym geście wybiera ona głód, a później śmierć. W sposób mniej teatralny podobny wątek rozwija Stebelski w liryku należącym do cyklu *Pieśni społecznych*. Miały one być – jak zauważa Roman Taborski – realizacją zapowiadanego przez poetę programu „wielkiej poezji małych gwiazd społecznych”<sup>64</sup>. Pierwsza część cyklu opowiada losy uwiedzonej i porzuconej dziewczyny, którą ta hańbiąca miłość pozabia dosłownie wszystkiego:

Jestem Parias zadzumiony  
Niewieściego rodu,  
Na kolanach błagam pracy,  
By nie skonać z głodu!<sup>65</sup>

Wiersz, pod względem artystycznym dość przeciętny, zwraca uwagę nagromadzeniem charakterystycznych dla ówczesnych ob-

---

<sup>61</sup> Miasto jako przestrzeń demoralizacji dziewcząt przedstawi w swoim wierszu *I nie ustrzegła* Marian Gawalewicz, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1896, s. 257.

<sup>62</sup> Sama osoba autora jest o tyleż ciekawa, co tragiczna. Stebelski był spolonizowanym Rusinem, o świetnym akademickim wykształceniu. Alkoholizm i porywczy charakter sprawiają, że traci posadę nauczyciela w jednym z najlepszych gimnazjów. Po krótkim okresie pracy w charakterze urzędnika bankowego na życie zarabiał jako dziennikarz, najpierw we lwowskich czasopismach, od lat 80. w warszawskich. W 1891 roku popełnił samobójstwo. Patrz: R. Taborski, *Włodzimierz Stebelski*, w: *OLP...*, dz. cyt., s. 441–442.

<sup>63</sup> Pierwodruk: „Szczutek” 1880, nr 17.

<sup>64</sup> R. Taborski, dz. cyt., s. 444.

<sup>65</sup> Pierwodruk: *Pieśni społeczne I*, „Szczutek” 1883, nr 47, s. 4.

razków społecznych motywów. Dziewczyna jest szwaczką, która mieszka na poddaszu. To miejsce zostało przedstawione w utworze jako cela, w której bohaterka wiecie niewolniczy żywot, pracując bez wytchnienia przy maszynie. Oprócz interesującego przedstawienia pracy, ciekawy w tym wierszu wydaje się obraz narastającego w dziewczynie buntu przeciwko obowiązującym normom obyczajowym. Zabraniają one kobiecie wolnej miłości pod groźbą społecznej śmierci.

Prostytucję uczynił Stebelski jednym z głównych zagadnień poematu *Nędza*. Jest to alegoryczna opowieść o obdarzonej niezwykle urodą Marii Nędzy i jej dziecku. Znaczącym epizodem w tej opowieści (część VI i VII) czyni autor właśnie prostytucję, która ostatecznie okazuje się przeznaczeniem bohaterki:

Więc – „kościoly i pałace!  
Nie maź chleba już bez sromu  
W tym szerokim świata domu  
I ja, Nędza nieszczęśliwa,  
Ja, dziewicza i uczciwa,  
Muszę hańbą kupić pracę?  
[...] Więc, by znaleźć wreszcie pracę,  
Więc, by znaleźć kawał chleba,  
Ciała mego wam potrzeba?  
I czyż, patrząc w gwiazdy złote,  
Ukrzyżować muszę cnotę –  
Wy,kościoly i pałace?”<sup>66</sup>

Historia Marii znajduje swój typowy koniec: „ze wstydu mgłą u powiek” głodna Nędza sprzedaje swoje ciało. Ten typowy dla literatury omawianego okresu fabularny schemat odświeża Stebelski dzięki alegorycznemu przedstawieniu nędzy jako pięknej kobiety przemierzającej świat w poszukiwaniu pracy i chleba. To nie przewidywalne losy Marii, ale stylistyka, w jakiej utrzymany jest poemat, czyni go interesującym nawet dla współczesnego czytelnika.

---

<sup>66</sup> Pierwodruk: „Szczytek” 1883, nr 37. Cyt. za: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 3, s. 138.

Poetów doby postycziowej nie interesuje tylko opisywanie moralnej i społecznej kondycji kobiet. Ich uwagę przyciągają również zagadnienia egzystencjalne, czego znakomitym przykładem jest wiersz Wiktora Gomulickiego pt. *Francuzica* opublikowany w 1883 roku w „Kurierze Warszawskim”<sup>67</sup>. W objaśnieniach do *Francuzicy* Juliusz W. Gomulicki, syn poety i jednocześnie badacz jego twórczości, zwraca uwagę, że Gomulicki odszedł w tym obrazku nie tylko od poetyki własnych juvenaliów, ale także od schematów obecnych w wierszach Waława Szymanowskiego i Aleksandra Michaux<sup>68</sup>. Nie wskazuje jednak, na czym te zmiany miałyby polegać. Zaczniemy od podobieństw. Łączy Gomulickiego i Mirona brak idealizacji osób, które portretują w obrazkach. W uprawianej przez nich poezji następuje heroizacja życia codziennego. Obaj mają słuch do nowości. Podobnie jak Mirona, również Gomulickiego interesowało wyszukiwanie oryginalnych postaci w krajobrazie społecznym Warszawy. Różni *Francuzicę* od *Fotografii brukowych* odrzucenie elementów sensacyjnych zarówno w kreacji postaci, jak i otoczenia. W tym akurat utworze nie odnajdziemy tak charakterystycznej dla obrazków społecznych jeszcze w latach 70. miejskiej scenerii, jak: wieczór/noc, jesień/zima, ulica/poddasze, ulewa/mgła/śnieg. Gomulicki przedstawia postać zwyczajną, która nie łamie norm obyczajowych, nie jest też postacią z marginesu społecznego. Odnowa gatunkowa polega w przypadku tego wiersza na odrzuceniu sztucznych efektów typowych dla konwencji literatury tajemnic czy piśmiennictwa utylitarne, które czerpały pełnymi garściami ze schematów melodramatycznych. Poetom wprowadzającym problematykę miejską do powieści wydawało się, jak przypuszczam, że muszą ją dodatkowo upoetyzować, formalnie wzbogacić, uatrakcyjnić, by mogła zostać wprowadzona na literackie salony.

---

<sup>67</sup> „Kurier Warszawski” 1883, nr 134b, s. 1–2.

<sup>68</sup> J. W. Gomulicki, *Objaśnienia*, w: W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny. Poezje warszawskie 1872–1918*, Warszawa 1980, s. 159.



Poszukiwanie przez Gomułickiego nowej formy wyrazu dla opisania trywialnej rzeczywistości wydaje się początkiem tych poszukiwań formalnych, które staną się udziałem przedstawicieli modernizmu. Podjętą przez poetę próbę odejścia od ujęć konwencjonalnych, odrzucenia gotowych językowych schematów dla nazwania codziennej ludzkiej egzystencji odnajdziemy we *Francuzicy*. Gomułicki uczynił jej tematem iście szekspirowskie istoty, nadwątlone przez życie i czas. Tytułowa bohaterka to stara kobieta, której losy krzyżują się ze schorowanym i zaniedbanym kawiarnianym kotem oraz pijanym dziadem trudniącym się kopaniem mogił:

Widywałem ją w jednej cukierni,  
Opuszczonej i starej, jak ona.  
Przychodziła zawsze sama, w czerni,  
Wypłowiwałym pledem otulona,  
I siadała w milczeniu, gdzie siada  
Emerytów kaszlących gromada.

[...] Mumia w takiej nie drzemie martwocie,  
W jakiej ona spędzała wieczory;  
Przyjaciela miała tylko w kocie,  
Co był brudny, mrukliwy i chory,  
I biegł do niej z kąta za bufetem,  
Z najeżonym fantastycznie grzbietem.

[...] Kiedy rydel pijanego dziada  
Miał zasypać czarną grobu jamę,  
Wśród gałęzi błysła jasność blada,  
I rzuciła dużą, złotą plamę  
Na tę trumnę z szychami białemi;  
A jam rzucił: trzy garsteczki ziemi.

(*Poezje 1887*, s. 69–73)

W wierszu została uwydatniona rola „ja” lirycznego, obserwatora życia miejskiego. Relacje między podmiotem obserwującym a przedmiotem obserwacji są bardzo istotne. Stanowią bowiem kanwę, na której rozpisana zostaje biografia bohaterki – nauczycielki francuskiego. W wierszu na równych prawach co fabuła

pojawia się refleksja. *Francuzica* jest więc utworem, w którym tak ważna dla obrazka dominacja wydarzeniowości i opisowości zostaje zrównoważona przez podmiotowy, zindywidualizowany punkt widzenia.

Artystycznych patronów *Francuzica* ma co najmniej paru. Wiersz dedykowany jest autorowi *Nędników*. Zdaniem Joanny Zajkowskiej łączy Gomulickiego z Hugo szeroko rozumiany humanizm. W wierszach obu „znalazło się miejsce dla sierot, starców i wszelkich pokrzywdzonych przez los”<sup>69</sup>. Istotna inspiracja pochodzi zdaniem badaczki również z rosyjskiej literatury, a mianowicie *Zapisków myśliwego* Iwana Turgieniewa, gdzie w obrazku *Kościotrup* kreśli autor przejmujący obraz śmierci starej kobiety<sup>70</sup>. We *Francuzicy* doszukamy się też śladów wiersza Baudelaire’a pt. *Staruszczyki*<sup>71</sup>. Podobnie jak on, podmiot liryczny w wierszu Gomulickiego „śledzi istoty dziwne – zgrzybiałe, a śliczne”. Dostrzega pod znoszonymi sukniemi serca żywe, zastanawia się nad przemijalnością, samotnością i tęsknotą. Charakterystyczna jest we *Francuzicy* typowa dla Baudelaire’a estetyzacja brzydoty: to, co szpetne, stare, zgrzybiałe, trupie, w przedziwny sposób staje się interesujące:

Raz ostatni spotkałem ją – w trumnie.  
Spała cicho na poduszce z wiórów,  
Żółte czoło zmarszczywszy rozumnie;  
Jakby echo gazeciarskich chórów,  
Odrętwiając i duszę i ciało,  
Coś o Francji w ucho jej szeptało.

(s. 72)

---

<sup>69</sup> J. Zajkowska, *Gomulicki – poeta egzystencji*, w: tejsze, *Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Warszawa 2010, s. 284.

<sup>70</sup> Tamże, s. 278–280.

<sup>71</sup> Jeszcze wierniejszą transpozycją tego wiersza Baudelaire’a będą *Staruszki staromiejskie*, które Gomulicki napisał pod koniec swojego życia. Patrz: J. W. Gomulicki, *Objaśnienia...*, dz. cyt., s. 172. Gomulicki opublikował również tłumaczenie *Poematów prozą* Baudelaire’a, wśród których znajdowała się także *Rozpacz staruchy*. „Tygodnik Powszechny” 1889, nr 3.

## Filister

Socjologiczne rozpoznanie miasta, dostrzeżenie w wielkomiejskim świecie środowisk i miejsc naznaczonych nędzą było wynikiem zmian, jakie nastąpiły w XIX wieku w statusie zawodowym i ekonomicznym artysty. Praca zarobkowa i bieda okazały się elementem nagminnie pojawiającym się w biografjach wielu ludzi sztuki. Ta statystyka znalazła swoje odzwierciedlenie również w literackim ich portrecie. Artysta, stając się jednym z wielu wyrobników cywilizacji przemysłowej, na prawach analogii socjalnej uznaje siebie za współbrata wielkomiejskiego tłumu nędzarzy i rzecznika ich sprawy. Fakt ten jeszcze bardziej zaostrza krytykę tych, którzy znajdują się po drugiej stronie socjalnej barykady. Na tym fundamencie budowany jest kolejny, istotny dla miasta i literatury drugiej połowy XIX wieku topos: filistra.

Postać filistra w piśmiennictwie tego okresu jest obarczona negatywnymi i przy tym różnorodnymi konotacjami. Sam termin, według badaczki problemu Jadwigi Zacharskiej, został spopularyzowany w publicystyce warszawskiej z lat 80. XIX wieku. „Używa go Aleksander Świętochowski, Bolesław Prus w *Kronikach*, Teodor Jeske-Choiński oraz publicyści z kręgu «Niwy» i warszawskiego «Głosu»<sup>72</sup>. Dodajmy, że wykorzystują go również poeci w bataliach z masową i niewyrobioną publicznością oraz w walce o lepszy, społeczny czy moralny ład.

Z filisterskim stylem życia, w typowy dla siebie ironiczny sposób, rozprawia się Włodzimierz Stebelski. W wierszu *Improwizacja*, który poeta radził czytać przy szampanie, odnajdziemy następujące słowa:

Gdy umierać będę z nudów,  
Nie na polu krwawej chwały,  
Ale w łóżku, jak filister  
Całkowicie wyłysiał;

---

<sup>72</sup> J. Zacharska, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, Warszawa 1996, s. 27.

Gdy w widziadłach ujrzę śmierci  
Znękanego życia metę –  
Ach, to będę kłać siarczyście,  
Kłać jak Madiar: teremtete!<sup>73</sup>

W poezji doby postyczniowej filister jest kategorią w równym stopniu socjologiczną, co moralną. Na jego obraz składa się bowiem kilka istotnych cech: jest to mieszkaniec miasta, człowiek bogaty i moralnie upośledzony. Świadectwem jego duchowej anomalii jest hedonizm łączony zazwyczaj w parę z zatwardziałością serca. Wyraźne rozmycie tego terminu, jak się okazuje, jest zjawiskiem typowym nie tylko dla literatury polskiej omawianego okresu. Zdaniem Jadwigi Zacharskiej, jego niedookreślenie sprzyjało także dość swobodnemu posługiwaniu się nim w literaturze Młodej Polski<sup>74</sup>.

Postać filistra w twórczości poetów pozytywistycznych wyłania się głównie z kontrastowych ujęć. Jest przede wszystkim rodzajem tła dla melodramatycznych obrazków. Syty, opasy mieszczuch pozbawiony genu empatii znacząco potęguje emotywny ładunek scen, przedstawiających głodne i zziębnięte sieroty umierające na ulicy. Wzorcowy przykład takiej funkcjonalnej obecności odnajdziemy m.in. w wierszach Mirona, jak *Druciarczyk* (cykl *Fotografie brukowe* 1869), czy Gomułickiego *Usnęły dzieci* (*Poezje* 1887).

Mieszczanie w poezji doby postyczniowej nie są grupą amorficzną. Z łatwością rozpoznamy wśród nich charakterystyczne dla epoki typy. Wzrok poetów zatrzymuje się najczęściej na jednym z nich – salonowej lwicy. Najwięcej jej portretów odnajdziemy w dorobku Mirona, znanego z upodobania do ujęć klasyfikujących. Nie należą one jednak do oryginalnych. Salonowa kobieta-

---

<sup>73</sup> Pierwodruk: W. Stebelski, *Improwizacja (Czytać przy szampanie)*, „Szcutek” 1883, nr 32. Przedruk w: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 3, s. 115.

<sup>74</sup> J. Zacharska, dz. cyt., s. 48–49. Zagadnienie to omawia także J. Sztachelska w szkicu: *Reymont, filistry i miejskie fenomeny*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, pod red. J. Sztachelskiej, Białystok 1998, s. 124–126.

-lalka w ujęciu Mirona odznacza się dobrze znanymi z ujęć wcześniejszych cechami. Jest osobą próżną, oddającą się rozrywce i bezduszną (*Siwy włos; Jeszcze jedna; Dama – Poezje* 1884).

## Miasto tajemnic

O zasługach poetów doby postyczniowej dla procesu demokratyzowania się literatury polskiej jest obecność w poezji drugiej połowy wieku XIX bohatera wywodzącego się z tzw. półświatka. Niewątpliwie do penetrowania tej sfery miejskiego życia zachęcała recepcja *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue przez polskich czytelników w połowie XIX wieku. Powieść osiągnęła wówczas status bestselleru i zyskała licznych literackich naśladowców, wykształcając przy okazji pewien estetyczny i fabularny schemat charakterystyczny dla literackich przedstawień miasta tajemnic<sup>75</sup>. Składała się na niego, oprócz określonego typu bohatera, przede wszystkim przestrzeń dzielnic nędzy lub miejsc, takich jak szynki czy spelunki, o ustalonej złej sławie.

Zbiorowym portretem społecznych wyrzutków i jednocześnie bywalców jednej ze staromiejskich warszawskich spelunek jest w poezji doby postyczniowej *Ballada* Aleksandra Michaux. Jej forma została podporządkowana jedynie w niewielkim stopniu klasycznym regułom obrazkowości. Niezwykłość *Ballady*, jej awangardowość, polega na precyzyjnym dobraniu formy do tematu. Scenki z nocnego knajpianego życia ubogiej i kryminalnej Warszawy autor utrwała w onirycznej stylistyce, ufundowanej na romantycznej fantasmagorii. Mroczny nastrój tworzy w wierszu noc, deszczowo-śnieżna aura, zamglone, krwawe światło latarni. Budują one scenografię bachanaliów, w których udział bierze barwna kompania

---

<sup>75</sup> S. Tomaszewski, *Odrażający złoczyńcy i poczciwi rzemieślnicy. O sposobach prezentacji postaci miejskich plebejuszy w polskich powieściach tajemnic okresu międzypowstaniowego*, „Prace Polonistyczne” 1983, S. XXXIX, s. 97–122.

złożona z mieszkańców Starego Miasta. *Ballada* jest w swej stylistyce pomyślana jako wiersz pijany, „piosnka szalona”. Biorąc pod uwagę wielokrotne przywoływanie w tym wierszu miejsc, produktów i czynności związanych z piciem, można rzec, iż autor wziął serio wskazówkę z fraszki Jana Kochanowskiego: „Ja inaczej nie piszę, jeno jako żyję;/ Pijane moje rymy, bo i sam rad piję”<sup>76</sup>.

Rzecz dzieje się na Starym Mieście, w szynku:

Noc – wiatr pędzi chmur stada,  
Jęcząc piosnki szalone,  
Z drobnym deszczem śnieg pada  
I latarnie zamglone  
Jak pijaka źrenice  
Patrzą krwawo w ulicę.

W Starym Mieście, het w kącie,  
Tuż przy schodkach kamiennych,  
Z brudnym szyldem na froncie,  
Z barw jaskrawych i ciemnych  
Szynczek, śmiesznie i smutno  
Jak Téniersa lśni płótno.

(*Poezye* 1884, s. 1–2)

Wiersz ten jest obrazkiem branym z natury. Michaux opisuje najprawdopodobniej kawiarenkę „Pod słońcem”, która mieściła się w jednym z rogów staromiejskiego rynku<sup>77</sup>. Lokale na Starym Mieście w drugiej połowie XIX wieku nie cieszyły się dobrą sławą, często zajmowały się jednocześnie wyszynkiem i stręczycielstwem<sup>78</sup>. W jednym z obrazków autorstwa Wiktora Gomulickiego możemy

---

<sup>76</sup> J. Kochanowski, *O swech rymiech*, w: tegoż, *Dzieła polskie*, t. 1, Warszawa 1955, s. 230.

<sup>77</sup> Ustalił to J. W. Gomulicki, *Przypisy* do: W. Gomulicki, *Warszawa wczorajsza*, tekst zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1961, s. 434.

<sup>78</sup> Z badań Elżbiety Kaczyńskiej wynika, że okolice Starego Miasta służyły z tego typu łączonej oferty: wyszynku i stręczycielstwa. Patrz: E. Kaczyńska, *Pejzaż miejski z zaściankiem w tle*, Warszawa 1999, s. 164; S. Milewski, *Tutejszy półświatek*, w: tegoż, *Intymne życie niegdysiejszej Warszawy*, Warszawa 2008, s. 173–203.

przeczytać opis tego zakładu, który idealnie oddaje atmosferę uchwyconą w wierszu Mirona:

była ze wszystkich najtańsza i ze wszystkich najwcześniej otwierana. Ściślej mówiąc, zawsze ona stała otworem. [...] Kiedyś, gdym roił o napisaniu „Nocy warszawskich”, które miały być cyklem obrazów odtwarzających tajemniczą, w mroku zanurzoną, sowią i krecią Warszawę, tum znajdował nieprzeplacone do niej materiały... Pod niskim rozwartołukowym sklepieniem, przy żółtym migotliwym świetle lampek naftowych, rozkwitała w owej kawiarence cała nocna flora stolicy<sup>79</sup>.

Klientelę tego przybytku tworzy w *Balladzie* pijana kobieta, rzeźnik, czeladnicy, żebraczka oraz tajemniczy, diaboliczny mężczyzna. Poeta nieprzypadkowo utrwalił ten właśnie fragment Warszawy i tego rodzaju bohaterów. Po pierwsze, jako syn warszawskiego restauratora z Krakowskiego Przedmieścia dobrze znał Warszawę. Po drugie, w latach 60. na jego literacki rozwój wpływ miały dwie osoby w większym lub mniejszym stopniu powiązane z Cyganerią Warszawską. Pierwszą z nich był Aleksander Niewiarowski, redaktor „Pszczółki”, na łamach której Miron debiutował i równocześnie jego ojciec chrzestny, drugą – Waclaw Szymanowski, wieloletni wspólnik poety z „Kuriera Warszawskiego”. Upodobanie „cyganów” do nocnych wędrówek po Starym Mieście i Powiślu oraz całonocnych zabaw w tamtejszych lokalach znamy ze wspomnień utrwalonych właśnie przez te dwie postacie warszawskiego życia literackiego<sup>80</sup>. Interesujące w kontekście omawianego utworu są nie tylko personalia, lecz także topografia. Niedaleko Rynku Starego Miasta mieściła się literacka siedziba warszawskich „cyganów” – gospoda u Miramki<sup>81</sup>. Biorąc pod uwagę zarówno miejsce i temat

---

<sup>79</sup> W. Gomulicki, *Dawne kawiarnie warszawskie*, w: tegoż, *Warszawa wczorajsza*, s. 140.

<sup>80</sup> W. Szymanowski, A. Niewiarowski, *Wspomnienia o Cyganerii warszawskiej*, zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1964.

<sup>81</sup> Tamże, s. 554, przypis 56.

rozwinięty w *Balladzie*, jak i stylistykę zaczerpniętą z fantastyki romantycznej<sup>82</sup>, staje się Miron w jakimś stopniu pogrobowcem „cyganów”. Buduje, podobnie jak oni, legendę Starego Miasta, podkreślając jego architektoniczną i społeczną specyfikę<sup>83</sup>. Na początku lat 70. zainteresują się nim również malarze, przede wszystkim Maksymilian Gierymski (m.in. akwarela *Ulica Kamienne Schodki w Warszawie*), a później jego brat Aleksander.

Podtytuł *Obrazek nieflamandzki*, którym opatrzył Miron *Balladę*, w sposób jednoznaczny wskazuje na świadomość nieprzystawalności starych form do nowych treści. Prowokuje to poetę do ustawienia się w opozycji do skonwencjonalizowanych już wówczas fizjologii<sup>84</sup>. W okresie międzypowstaniowym nawet wśród ich propagatorów dominował pogląd, że winny one pomijać skrajności, stronić od treści demoralizujących i drastycznych estetycznie. Zwraca na to uwagę Józef Bachórz w monografii poświęconej literaturze obrazkowej, wskazując na takie „ugrzecznione” rozumienie flamandzyczny chociażby przez Józefa I. Kraszewskiego<sup>85</sup>. Estetyczne i obyczajowe granice artystycznych eksploracji, wyznaczone przez międzypowstaniowe obrazki prozą, Miron w *Balladzie* z pewnością przekroczył. Otworzył tym samym nowy rozdział w historii poetyckich obrazków okresu postycyńskiego. Jego twórczość należy wpisać w wartki nurt literatury rodzajowej, dzięki której – jak zauważa Bachórz – miasto stało się przestrzenią:

---

<sup>82</sup> O fantastyce w twórczości „cyganów”, szczególnie tej o proveniencji niemieckiej, pisze Stefan Kawyn we *Wstępie*, do: *Cyganeria warszawska*, wstęp, wypisy i oprac. S. Kawyn, Wrocław 1967, s. XLI–XLII.

<sup>83</sup> Już w XX wieku powstaną wiersze wzorowane dość wyraźnie na *Balladzie* Mirona: *Na Krzywym Kole* Wiktora Gomulickiego i *Szynczek na rogu* Artura Oppmana. Na te zależności zwraca uwagę J. W. Gomulicki, *Objaśnienia*, w: W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny...*, dz. cyt., s. 178–179.

<sup>84</sup> Warto w tym miejscu podkreślić, że Miron w 1868 r. na łamach „Kuriera Warszawskiego” opublikował cykl prozatorskich *Obrazków miejskich* (I. *Sierota po sierocie*, nr 31, s. 6; II. *Legenda o Placu Teatralnym*, nr 36, s. 7; III. *Dla chleba*, nr 46, s. 7).

<sup>85</sup> J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972, s. 53.



po raz pierwszy na taką skalę objętą penetracjami [...] ze swoją skomplikowaną mapą różnorakich rzemiosł, z zakamarkami pełnymi oryginalnych figur, ze światem i półświatkiem przestępczym etc. Szkice fizjologiczne były w tym względzie częścią składową obszerniejszego ruchu literackiego (obejmującego m.in. i powieści tajemnic), powołującego do życia nowoczesne mity wielkich metropolii<sup>86</sup>.

Dodajmy, że Miron buduje czarną legendę miasta, malując portrety wyrzutków społecznych: żebraków, prostytutek, typów spod ciemnej gwiazdy i innych przedstawicieli lumpenproletariatu. Wstrzeźmięzliwie używa przy tym moralistyki, przynajmniej na początku swojej literackiej drogi. Ten brak idealizacji ubóstwa i malowanie nędzy bez świetlistej aureoli zauważyła i doceniła Waleria Marrené-Morzowska, pisząc o *Balu dziadowskim*, umieszczonym w późnym, bo pochodzącym z 1884 roku wydaniu osobnym wierszy Mirona<sup>87</sup>.

*Bal dziadowski* jest utrzymany w podobnej estetyce jak *Balada*. Mamy więc do czynienia z nokturnem, estetyczną i egzystencjalną brzydota. Wiersze łączy również poruszana problematyka. W sensie fabularnym *Bal* można potraktować jako wstęp do sytuacji lirycznej odmalowanej następnie w *Balladzie*. Prezentowana jest w nim noc zaduszna, podczas której żebracy przepijają datki rozdawane im w intencji zmarłych na cmentarzu. W wierszu obok żywiołu fabularnego, pojawia się także uniwersalizująca sensy refleksja. Ze zderzenia smutku i modłów zadusznych z ucztą żebraczą poeta wyprowadza naukę o egzystencjalnych paradoksach nie tylko tych, którzy „życie zdarli w szmaty”.

Elementy sensoryjne i melodramatyczne, tak charakterystyczne dla literackiego portretu miasta tajemnic, zawiera również dyptyk *Z dziejów dnia* autorstwa Wiktora Gomulickiego. Zdaje się on być

---

<sup>86</sup> Tamże, s. 197.

<sup>87</sup> W. Marrené-Morzowska, Rec. *Poezje Mirona 1884*. Nakład księgarni T. Paprockiego, dział: „Przegląd Piśmienniczy”, „Przegląd Tygodniowy” 1884, nr 37, s. 415–417.

w dużym stopniu uzależniony od romantycznej stylistyki. Wskazują na to: panoramiczny ogląd miasta, apostrofy do niego, frazeologia charakterystyczna dla przedstawień miast biblijnych. Religijna perspektywa została zaznaczona wyraźnie już na poziomie opisu. Stolica jest więc hydrą, kameleonem, wężem, sowami, świątynią pogańskich bóstw. Krytyka miasta wiąże się z upadkiem wartości moralnych i triumfem materii nad duchem. Wątek ten rozwija Gomulicki w sposób tradycyjny, utożsamiając pierwiastki duchowe, dobro, Boga ze światłem, a materię, zło, Szatana z ciemnością lub imitacją światła naturalnego – latarniami. Opozycję tę szczególnie mocno wyeksponował poeta w końcowej zwrotce *Świtu*:

Zbudź się, stolico! Niech blask słońca złoty  
Oczy twe z grzesznej uzdrowi ślepoty;  
Skąpana w czystym lazurze obłoków  
Spłosz nocne ptactwo, wylęgte wśród mroków;  
I niech dla ciebie wschód dziennej jasności  
Stanie się wschodem Prawdy i Miłości!

(*Poezje* 1887, s. 115)

Tym, co sprawia, że nie jest to wiersz do końca wierny romantycznej poetyce, są ciekawe socjologiczne rozpoznania. Zadziwia w nich szczegółowość, umiejętność uchwycenia cech indywidualnych prezentowanych postaci zaledwie w kilku słowach. Przekłada się to na wyjątkową plastyczność opisu, wręcz jego namacalność. Gomulicki nie tylko sprawnie operuje kliszami kulturowymi, zużytymi już co prawda w liryce europejskiej, ale potrafi także w tym samym tekście je odrzucić. W *Świcie* rejestruje kilku starszuchów zdążających na jutrznię, pijaków wracających z nocnej libacji, starego mężczyzną karmiącego na poddaszu wróble, robotników idących do pracy, obok których:

Dudnią strażackie, pełne śmiecia wózki,  
Pod kruchtę baba podąża kulawa,  
Spod mioteł stróżów wznosi się kurzawa,  
A człowiek chory wstaje i boleśnie

Na ruch uliczny patrzy. Jednocześnie  
Gruby parobek odmyka z hałasem  
Cuchnącą norę, kędy za szynkwasem  
Stoi żyd rudy, jak szatan kusiciel [...].

(s. 113–114)

W *Zmroku* poeta udowadnia, że ma wybitną wrażliwość nie tylko na to, co wizualne, ale także na to, co foniczne:

Przycichły głośnie turkoty dorożek,  
I słyhać zegar, co godzinę bije  
Na wieży. Rzekłbyś, że milczenia bożek  
Z palcem na ustach błądzi pośród tłumu.  
Czasem przechodzień roztargniony staje  
I wśród głośnego fal ulicznych szumu,  
O wsi poczyna marzyć. [...]  
Tymczasem woźni zamykają biura,  
A gruby kupiec liczy dzienne zyski;  
Włoch gra mdlejącą arię z *Trubadura*  
I rzuca spojrzeń ogniste pociski  
Na rozgadane przed bramą służące.

(*Poezje* 1887, s. 116–117)

Oprócz umiejętności portretowania jednostek, potrafi też uchwycić zjawiska masowe, tak charakterystyczne dla wielkomiejskiego krajobrazu:

Sklepy gwiazdami błysły gazowemi,  
Lunę rzucając na przechodniów fale;  
A ta olbrzymia ludności kaskada,  
Podobna źródłom grającym wśród Tatrów,  
Z szumem w kawiarnie oświetlone wpada,  
Ujście znajduje we wrotach teatrów,  
Lub pochłonięta czarnych sień gardzielą  
W małych strumykach odpływa i ginie.

(s. 117)

Dla analizy tego wiersza istotne wydają się źródła inspiracji. Warto podkreślić, że twórczości Gomulickiego patronowali tacy poeci, jak

Cyprian Kamil Norwid, Aleksander Michaux i Charles Baudelaire, których literacki dorobek popularyzował, w artykułach i tłumaczeniach, na łamach stołecznej prasy<sup>88</sup>.

W omawianym dyptyku socjologiczne obserwacje prowadzi Gomulicki znacznie ostrożniej od swych literackich mistrzów, zatrzymuje się w pół kroku w porównaniu do tego, co zaprezentował Baudelaire. Zaciera mianowicie tak charakterystyczny dla *Zmierzchu wieczornego* i *Brzasku porannego* obraz miasta wzorowany na powieściach detektywistycznych i przygodowej powieści indiańskiej, która pokazywała życie dzikie, nieujarzmione, drapieżne, czy wreszcie oparte na walce o byt<sup>89</sup>. Poeta polski wyżej ceni eksplikację religijną nad naturalistyczną. Pokazuje jedynie prostytutki, pijaków i przebiegłego szynkarza, francuski natomiast: oszustów, złodziei, położnice, szpitale pełne jęków. Zastanawiając się nad tym, dlaczego Gomulicki wygładził pod względem socjologicznym i estetycznym obraz miasta – w końcu można zawsze dojść do wniosku, że Warszawa to nie Paryż – musimy pamiętać, iż na straży moralności i kanonów estetycznych nie stało tylko jego literackie sumienie, ale stali także redaktorzy czasopism i instytucjonalna cenzura.

W późniejszej twórczości Gomulicki powróci jeszcze do toposu miasta tajemnic, na który nałoży się antyurbanizm charakterystyczny zarówno dla literatury przełomu wieku XIX i XX, jak i dla ostatnich utworów poety. W cyklu *Nędzarze* i innych wierszach, przede wszystkim *Na Krzywym Kole*, powraca temat półświatka inspirowany twórczością Norwida (*Larwa*), Mirona (*Balada nieflamandzka*) czy Baudelaire'a (*Zmierzch wieczorny*, *Brzask*

---

<sup>88</sup> Palma pierwszeństwa należy się W. Gomulickiemu również w zakresie popularyzowania wśród czytelników stołecznych gazet twórczości C. K. Norwida. Patrz: J. W. Gomulicki, *Wstęp* do: C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971.

<sup>89</sup> O wpływie tych gatunków powieściowych na poezję Baudelaire'a pisze Walter Benjamin w szkicu *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przekład H. Orłowski, Poznań 1975, s. 211–212.

poranny). Wiersze sytuujące się na skraju poetyk naturalistycznej, ekspresjonistycznej i symbolicznej pokazują mentalnie uwewnętrzniony obraz miasta, zdaniem Joanny Zajkowskiej, jako przestrzeni „pustki, beznadziejności; jako obszar zagrożenia dla żyjących tam jednostek, jako swoisty labirynt z tajemnicami odludnych zaułków i ubogich mieszkań, w których rozgrywają się ludzkie dramaty”<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> J. Zajkowska, dz. cyt., s. 174–191.

## Rozdział VI

### Poeta na miejskim bruku

W XIX stuleciu uprawianie sztuki poza miastem było zamyśłem w równym stopniu ryzykownym, co prawie niemożliwym. Badacze literatury urbanistycznej wskazują na całą sieć zależności, która w owym czasie wytworzyła się między miastem i artystą. Najważniejsze wynikały z faktu profesjonalizacji sztuki i dotyczyły sposobów jej finansowania oraz upowszechniania<sup>1</sup>. Metropolie urosły do rangi centrum świata także w wymiarze literackim. Mieściły się tam najważniejsze instytucje, jak: wydawnictwa, księgarnie, biblioteki, muzea, teatry, redakcje, państwowy i prywatny mecenas. W równym stopniu do miast przyciągała literatów świadomość, że stały się one przestrzenią wymiany nie tylko handlowej, ale również rynkiem idei, stylów życia i sztuki. Na miejskim bruku toczyły się najważniejsze intelektualne debaty, tam rodziły się nowości, pulsowało artystyczne życie<sup>2</sup>. W wymiarze bardziej przyziemnym miasta zapewniały literatom dodatkowe źródła utrzymania, jak pokazują przykłady przynajmniej z rodzimego kręgu, przede

---

<sup>1</sup> O początkach profesjonalizacji pracy literackiej w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku pisze J. Kamionkova, *Rola poety w społeczeństwie i jego wizerunek literacki*, w: teże, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, Warszawa 1970, s. 323–381. Kwestię tę w odniesieniu do drugiej połowy XIX wieku porusza J. Kulczycka-Saloni, *Zadania społeczne i sytuacja materialna pisarzy*, w: teże, *Życie literackie Warszawa w latach 1864–1892*, Warszawa 1970, s. 19–41.

<sup>2</sup> Ustalenia te referuję za Richardem Dennisem, *Writing and picturing the city*, w: tegoż, *Cities in Modernity. Representations and Productions of Metropolitan Space, 1840–1930*, Cambridge University Press 2008, s. 83–86.

wszystkim dzięki dziennikarskim zaangażom w stołecznych redakcjach gazet i czasopism.

## Dzieci miasta: cyganie i bohema

Egzystencjalne i artystyczne zakorzenienie artystów w mieście miało swoje wybitnie spektakularne potwierdzenie w postaci narodzin bohemy<sup>3</sup>. Nie trzeba było długo czekać, aż ten wdzięczny temat pojawił się na kartach literatury. Jako jeden z pierwszych podjął go Henry Murger w cyklu felietonów zatytułowanych *Sceny z życia bohemy*, po raz pierwszy ukazujących się w „Le Corsaire-Satan” między 1845 a 1849 rokiem. Na ich podstawie pisarz wraz z Théodore’em Barrière’em napisał sztukę *Życie bohemy* (1849), która pod koniec wieku stała się źródłem inspiracji dla włoskiego mistrza opery Giacomo Pucciniego. Jego *Cyganerię* (1896) można potraktować jako zwieńczenie tego motywu w sztuce europejskiej. Kształtował się on bowiem przez pół stulecia również dzięki wielu pomniejszych pracom, m.in. wierszom Pierre-Jeana de Bérangera. Opisująca to zagadnienie Lois Cassandra Hamrick, zauważa, że paryską bohemę, w równym stopniu jak czarny strój, charakteryzowała określona przestrzeń. Była nią kawiarnia „Café Momus” i mieszkanie bądź pracownia usytuowane na poddaszu<sup>4</sup>.

W literaturze przedmiotu zwykło się przyjmować, że w XIX wieku z życia literackiego na ziemiach polskich wyłoniło się kilka cyganerii. Najważniejsza narodziła się w latach 40. Pod szyldem Cyganerii Warszawskiej tworzyli ją: Seweryn Filleborn, Józef Bogdan Dziekoński, Aleksander Niewiarowski, Roman Zmorski i Wło-

---

<sup>3</sup> Zjawisko cyganerii artystycznej w Europie pierwszej połowy wieku XIX światła Stefan Kawyn we *Wstępie do: Cyganeria warszawska*, wstęp napisał, wypisy ułożył i oprac. S. Kawyn, Wrocław 1967, s. III–IX.

<sup>4</sup> Patrz: L. C. Hamrick, *Artist, Poets and Urban Space in Nineteenth-Century Paris*, w: *French Literature in/and the City*, ed. B. Norman, Amsterdam – Atlanta, GA 1997, s. 56–57.

dzimierz Wolski<sup>5</sup>. Druga, równie sławna, zawiązała się w Krakowie pod przywództwem Stanisława Przybyszewskiego, który przybył pod Wawel w 1898 roku, by objąć redakcję „Życia”<sup>6</sup>. Inne, jak Cech Głupców, Malaria czy grupa związana z czasopismem „Wędrowiec”, nie miały już tak widowiskowego charakteru i świadomość o ich istnieniu nie wydostała się poza środowisko zawodowo zajmujące się sztuką XIX-wieczną.

Nie udało się jednak stworzyć legendy wokół życia i twórczości żadnego z pozytywistycznych poetów współtworzących warszawskie środowisko dziennikarskie, chociaż miało ono przynajmniej trzech znaczących kronikarzy. Na przełomie XIX i XX wieku ukazały się trzy książki, które próbowały rozniecać zainteresowanie publiczności tymi postaciami. W 1892 roku, literat i historyk Aleksander Kraushar opublikował *Pamiętnik literacki z bruku warszawskiego, 1870–1880*<sup>7</sup>, w którym sugestywnie opisał członków i sympatyków redakcji „Kuriera Warszawskiego”. Kilka lat później, w 1896 roku, autor ukrywający się pod pseudonimem Eksdzennikarz przedstawił czytelnikom ciekawy portret osób biorących udział w sporze „starej i młodej prasy”. W 1916 roku do ich rąk trafił także tom pisanych przez ponad dwie dekady artykułów prasowych Wiktora Gomulickiego. Poeta, wzorem swoich kolegów, próbował wskrzesić pamięć o zapomnianych poetach-cyganach. Zestawiając pracę Kraushara z innymi wspomnieniami z epoki i późniejszymi ustaleniami badaczy, łatwo o wniosek, że były w tym gronie jednostki barwne pod względem obyczajowym i artystycznym. Tworzące się na warszawskim bruku grupy i kółka w nikłym jed-

---

<sup>5</sup> J. W. Gomulicki, *Genealogia Cyganerii warszawskiej*, w: W. Szymanowski, A. Niewiarowski, *Wspomnienia o Cyganerii warszawskiej*, zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1964, s. 5–46.

<sup>6</sup> A. Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.

<sup>7</sup> A. Kraushar, *Pamiętnik literacki z bruku warszawskiego, 1870–1880*, „Świt” 1892, nr 12–17, 20 i odb. Wydanie następne pt.: *Neocyganeria warszawska. Wspomnienia o ludziach i rzeczach literackich z niedawnej przeszłości, 1870–1880*, [Warszawa 1913].



nak stopniu zespałała wspólna idea awangardowej sztuki, częściej natomiast wspólna redakcja czy salon oraz przypisane do ich gospodarzy poglądy społeczno-polityczne<sup>8</sup>. Trudno także w ich przypadku doszukać się programowego nonkonformizmu w dziedzinie obyczajowości. Brak sformalizowanych grup artystycznych nie oznacza jednak, że w tym środowisku nie odnajdziemy przykładów cygańskiego życia.

Na „cygana” stylizował się młody Wiktor Gomulicki. Wiąże się z tym zabawna anegdota szkicowana przez życie na wzór *Zbrodni i kary* Dostojewskiego. Otóż poeta miał w zwyczaju włóczyć się po nocy ubrany zgodnie z artystowską modą cały na czarno. Podczas jednej z takich eskapad aresztował go agent policji, posądzając o morderstwo zamożnej kobiety popełnione tej samej nocy. Przed pobytem w areszcie uratował Gomulickiego sędzia śledczy prowadzący tę sprawę, rozpoznając w nim nie zbrodniarza, lecz znanego mu osobiście zdolnego poetę. Świadectwem niecodziennych upodobań Gomulickiego są również jego felietony poświęcone Warszawie i jej artystom. Poeta podążał pod tym względem śladami dokumentalistów polskiej Cyganerii (Wacława Szymanowskiego i Aleksandra Niewiarowskiego) oraz kronikarza francuskiej bohemy (Henry’ego Murgera). Oczami naturalizowanego warszawiaka oglądamy stołeczne kawiarnie i zakłady o nie najlepszej obyczajowej renomie, jak literacka „Teatralna”, „Dziurka” na Miodowej czy „Pod słońcem” na Rynku Starego Miasta<sup>9</sup>. Poznajemy ubogą i kryminalną twarz miasta podczas ekscytujących i jednocześnie napawających smutkiem nocnych przechadzek<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Patrz: J. Kulczycka-Saloni, *Salony, zebrania towarzyskie, redakcje i kawiarnie*, w: *też*, dz. cyt., s. 90–122.

<sup>9</sup> W. Gomulicki, [*Kawiarnia Teatralna*]. *Teatr – „Górka” – „Dziurka”*; *Kawiarenka; Dawne kawiarnie warszawskie*, w: tegoż, *Warszawa wczorajsza*, tekst zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1961.

<sup>10</sup> W. Gomulicki, *Przy gwiazdach*, w: tegoż, *Warszawa wczorajsza*, dz. cyt.

Jest też Gomulicki wspaniałym portrecistą swoich kolegów po piórze i pędzlu. Świadczy o tym chociażby kryptobiograficzna powieść *Ciury* z 1903 roku, traktująca o postyczniowych losach niektórych artystów warszawskich. W parze z jego twórczością beletrystyczną idzie bogata publicystyka. Ze szkiców ogłaszanych przez Gomulickiego w stołecznej prasie na przełomie XIX i XX wieku można wydobyć wiele interesujących informacji na temat cygańskich upodobań co poniektórych poetów. I tak w felietonie o kawiarni „Teatralnej” odnajdujemy portret Aleksandra Michaux, stałego rezydenta tamtejszej piwnicy zwanej „Dziurką”. Stanowiła ona miejsce słynące nie tylko z gości związanych z literaturą i teatrem, ale także ze swobodnej atmosfery à la, jak ją określił Gomulicki, *Ogród nieplewiony* Wacława Potockiego<sup>11</sup>. Warto w tym miejscu przypomnieć, że literackiemu debiutowi Mirona patronował nie kto inny, jak sam Aleksander Niewiarowski, jeden z warszawskich „cyganów”<sup>12</sup>. Miron pod wieloma względami upodobił się do członków owej formacji. Według relacji Gomulickiego, był to niezwyklej, poetycznej fizjonomii mężczyzna, który nosił się jak stuprocentowy dandys: „Krawatka jego była związana ze «wściekłą fantazją», spinki od mankietów miały kształt trupich główek, jedyny pierścionek na palcu był z żelaza...”<sup>13</sup>. Jego fantazja nie kończyła się na ubraniu. Przejawiała się też w zachowaniu, np. w przejażdżkach na swojej ulubionej klaczy z domu na przedmieściach Warszawy do redakcji „Kuriera”, podczas których układał wiersze<sup>14</sup>. Aleksander Kraushar charakteryzował go tymi słowami: „Był hedonistą, czcicielem piękna we wszystkich jego objawach, w naturze, sztuce i w życiu”<sup>15</sup>. Potwierdzenie zamiłowania Mirona do rozrywkowego stylu życia

---

<sup>11</sup> W. Gomulicki, *[Kawiarnia Teatralna]...*, dz. cyt., s. 172.

<sup>12</sup> W. Gomulicki, *Miron*, „Sfinks” 1914, maj, s. 52–54.

<sup>13</sup> Tamże, kwiecień, s. 5.

<sup>14</sup> Tamże, maj, s. 57.

<sup>15</sup> A. Kraushar, dz. cyt., s. 56.

znajdziemy także w innych wspomnieniach z epoki. Podkreśla się w nich romansową naturę poety i przypomina głośny w owym czasie związek z primadonną Teatru Wielkiego Bronisławą Dowiakowską<sup>16</sup>. Alkoholizm i nieszczęśliwa miłość przyczyniły się do ujawnienia objawów choroby nerwowej, którą Miron odziedziczył po przodkach.

Ślady bujnego artystycznego życia odnajdziemy też w zapiskach Stanisława Witkiewicza z okresu jego współpracy z „Wędrownicem”, a więc z lat 80. XIX wieku. Skupieni wokół tego czasopiśma młodzi redaktorzy, literaci i artyści plastycy spotykali się równie często u siebie w domach, jak i poza nimi: „Gierymski, który był dziki, żyjąc samotnie przywykł do knajpy, jako najswobodniejszej formy towarzyskich stosunków, ciągnął zawsze do jakiegoś zadymnionego kąta”<sup>17</sup>. W scenerii jednego z nich utrwalił postać malarza także Wiktor Gomulicki<sup>18</sup>. *Nomen omen* ten sam autor zadedykował mu felieton *Kawiarenka* drukowany w 1883 roku na łamach „Kurierza Warszawskiego”, kreśląc pod jego adresem takie słowa: „Panu Aleksandrowi Gierymskiemu, mistrzowsko odtwarzającemu Warszawę w obrazkach, rozdział ten poświęcam”. Nie tylko zainteresowanie staromiejską Warszawą łączyło obu artystów. W ich biografiach pojawia się bowiem rys charakterystyczny dla bohemy paryskiej: mieszkanie na poddaszu. Gomulicki wynajmował pokój na strychu w czasach studenckich na Starym Mieście<sup>19</sup>, Gierymski zaś ponad dekadę później duże pomieszczenie w śródmieściu,

---

<sup>16</sup> W. Gomulicki, *Miron*, dz. cyt., czerwiec, s. 128. [Walery Przyborowski?] [Julian Kaliszewski?], dz. cyt., s. 23–24.

<sup>17</sup> S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903, s. 90–91. Cytat za: J. Kulczycka-Saloni, *Salony, zebrania towarzyskie, redakcje i kawiarnie*, w: tejeż, *Życie literackie...*, dz. cyt., s. 115.

<sup>18</sup> W. Gomulicki, *Ze wspomnień o Aleksandrze Gierymskim*, w: tegoż, *Warszawa wczorajsza...*, dz. cyt., s. 384–389.

<sup>19</sup> J. W. Gomulicki, *Objaśnienia*, do: W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny. Poezje warszawskie 1872–1918*, Warszawa 1980, s. 155.

które przystosował na potrzeby pracowni<sup>20</sup>. Malowniczo opisał ją Stanisław Witkiewicz:

Pracownię Gierymski urządził w wielkiej mansardzie [...]. Po haniebnych, wąskich, ciemnych, kręcących się schodach wychodziło się na poddasze, z którego drzwi otwierały się do pracowni, która od razu, od progu, uderzała świetnością talentu, błyszczącego z płócien pokrywających ściany [...]. W kącie stał ogromny zwój zamalowanych płócien, postrzępionych i pomiętych. Na lewo od wejścia ściana była obwieszona mnóstwem kostiumów, starych jedwabnych sukien, fraków rococo, ułańskich mundurów, olbrzymich myśliwskich butów, różnych sprzętów, wśród których widniało wielkie czerwone siodło, znane z obrazów Maksa Gierymskiego. Łóżko usłane porządnie wsunięte było w kąt<sup>21</sup>.

W kilka lat później pracownia przedstawiała się równie nędznie, jak sam Gierymski:

Było zimno, a prostopadłe światło z dachu, przesiane przez ściekające strugi deszczu, napełniało wszystkie kąty bladą, zimną jasnością. Gierymski, w cylindrze, w wyszarzanym paltocie, bladej, zielonej. Obrosnięty, z niestrzyżoną brodą, spozierał z pewnym chwytającym za serce wstydem po tych ścianach, po całym tem otoczeniu, świadczącym, jak przeszły te lata jego życia...<sup>22</sup>

Gomulicki zatrzymał swoje pióro na jeszcze jednym artyście-cyganie: Włodzimierzu Stebelskim. Poetę, podobnie jak Mirona, do egzystencjalnej ruiny doprowadzał alkoholizm i jak dodawali niektórzy – „nieporządne, cygańskie życie”<sup>23</sup>. Jego los, zwieńczony samobójczą śmiercią przez powieszenie pod koniec grudnia 1891 roku, był, zdaniem redaktora „Ateneum”, odzwiercie-

---

<sup>20</sup> W. Gomulicki, *Ze wspomnień...*, dz. cyt., s. 384; oraz przypisy do tego wydania ze strony 503–505.

<sup>21</sup> S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 30–31. Cytat ten przytacza i omawia J. W. Gomulicki, *Przypisy do: W. Gomulicki, Warszawa wczorajsza...*, dz. cyt., s. 503.

<sup>22</sup> S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 70.

<sup>23</sup> W. Gomulicki, *[O Włodzimierzu Stebelskim]*, w: tegoż, *Warszawa wczorajsza...*, dz. cyt., s. 379.

dleniem neurozy, która opanowała Europę w drugiej połowie wieku XIX<sup>24</sup>. Według autora szkicu, jej potwierdzeniem jest samobójcza próba, jakiej dokonał kilka miesięcy wcześniej obłąkany Guy de Maupassant. Poetów wyklętych, naznaczonych szaleństwem, miała w owym czasie także polska literatura. Obłąd złamał w połowie lat 70. życie i karierę Aleksandra Michaux i Władysława Szancera. Za Janem Tomkowskim do grona samobójców literatów i dziennikarzy dopisać należy Ludwika Brzozowskiego, który w grudniu 1873 roku sięga po truciznę<sup>25</sup>, Mikołaja Biernackiego uśmiercającego się strzałem z rewolweru w 1901 roku<sup>26</sup>. Kilka miesięcy później samobójstwo na krakowskich Błoniach popełnia Michał Bałucki<sup>27</sup>. Dodajmy, że jest to ten sam rok, w którym pogrążony w obłądzie Aleksander Gierymski umiera w Rzymie<sup>28</sup>.

Zdaniem publicysty z „Ateneum”, współczesna neuroza ma kilka źródeł. Do najważniejszych należy sztuczne pobudzanie umysłu za pomocą używek: „podniecanie się alkoholem, morfiną, eterem lub haszyszem”<sup>29</sup>. Równie niekorzystny wpływ na jednostki ma środowisko wielkomiejskie, które jest czymś w rodzaju zbiornika chorób nerwowych<sup>30</sup>. Stebelski stał się ofiarą jednego i drugiego. Dodatkowo, jak dowodził kronikarz życia lwowskiego, poeta miał naturę wręcz kozacką:

Podniecony alkoholem stawał się wręcz dzikim. Tłukł i niszczył wszystko wokoło i robił wrażenie atamana kozackiego, gotowego do tarzania się w dziegciu. Miał on swoje specjalne lokale, w których niepodzielnie królował. Pierwsze miejsce wśród nich zajmował

---

<sup>24</sup> B. Lut., *Kronika miesięczna*, „Ateneum” 1892, t. IV, s. 407–410.

<sup>25</sup> J. Tomkowski, *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 65.

<sup>26</sup> Tamże, s. 92.

<sup>27</sup> T. Budrewicz, *Dwa jubileusze i pogrzeb*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, pod red. T. Budrewicza, Kraków 2002, s. 522–523.

<sup>28</sup> T. Dobrowolski, *Aleksander Gierymski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, z. 5, Kraków 1958, s. 448.

<sup>29</sup> [Bolesław Lutomski] B. Lut., *Kronika miesięczna*, „Ateneum” 1892, t. IV, s. 408.

<sup>30</sup> Tamże, s. 409.

szynku, jakiegoś Szamila na przedmieściu żółkiewskim, którego specjalnością było, że o każdej porze nocy można się było u niego posilić. Bywało, że o drugiej lub trzeciej godzinie w nocy całe towarzystwo od Kosteckiego ruszało pod przewodnictwem Stebelskiego do Szamila. Na jakiś tajemniczy znak, wypukany laską w okienicę, otwierały się drzwi szynku i okazywał się sam stary Szamil, zapraszając do wejścia. Nora, w której za dnia gromadziły się przedmiejskie szumowiny, brudna i cuchnąca, wnet napelniała się wesołym gwarem, a na stole pojawiały się specjały takie, jak ryba po żydowsku, gęś na zimno, jaja z cebulą itp., przede wszystkim zaś duży dzban starego miodu. Taka orgia trwała już do białego dnia, poczem dopiero Stebelski zbierał tych, co jako tako ruszać się jeszcze mogli, i prowadził do szynków wódczanych, gdzie w towarzystwie jego ulubionych „batiarów” pijatyka rozpoczynała się na nowo<sup>31</sup>.

Tragiczny rys biografii i towarzysząca Stebelskiemu samoświadomość, że jest dekadentem, „poetą upadku, wytworem chwili przejściowym, owym baudelairowskim «przeżytym kwieciem», jakie wyrasta na gruncie przeżytych i rozkładających się cywilizacji...”, skłoniła Gomulickiego do umieszczenia go w tej samej rodzinie poetów, co August Heinrich Hoffmann, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Alfred de Musset i Heinrich Heine<sup>32</sup>.

W poezji autotematycznej doby pozytywizmu z łatwością odnajdziemy wskazane wcześniej wątki biograficzne. Obok nich równie istotnym elementem konstytuującym wizerunek poety w liryce tego okresu będą portrety artystów utrwalone przede wszystkim w XIX-wiecznej literaturze francuskiej. Analiza owych dwuźródłowych przedstawień pozwala stwierdzić, że kultura wielkomięjska stanowi ich nieodłączną część.

---

<sup>31</sup> Ad. Wł. J., *Cyganeria lwowska*, wycinek z gazety około 1919 r. znajdujący się w teczce Juliana Tuwima z materiałami poświęconymi Włodzimierzowi Stebelskiemu. Archiwum Muzeum Literackiego w Warszawie,teczka 3063, t. 1.

<sup>32</sup> W. Gomulicki, *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 105, s. 14.

## Artysta w mieście: przestrzeń

Miejskość jako cecha dystynktywna portretu artysty przejawia się m.in. za sprawą przypisania poety do określonej przestrzeni. Jedną z nich jest poddasze. Usytuowane na najwyższym piętrze mieszkania i pracownie artystów częściowo za sprawą „cyganów” z Montmartre’u i ich twórczości robią zawrotną karierę w poezji doby pozytywizmu, stając się jednym z bardziej charakterystycznych elementów toposu poety. Pożywką dla rozwoju tego motywu były również zmiany społeczne, w wyniku których na miejskim bruku pojawiły się zastępy młodych i ubogich przedstawicieli inteligencji, pomieszkujących na najwyższych piętrach kamienic. Zjawisko to odnotował Antoni Potocki:

Mniej więcej na wysokości III piętra miast wielkich, jak np. Warszawa, gnieździ się pewna grupa czy kategoria społeczna biorąca początek swój w niedawnej stosunkowo przeszłości. Jeszcze bowiem bardzo niedawno rozwinęły się w tym stopniu, jak to dziś widzimy, warunki życia miejskiego, zaś grupa, o której mówię, jest prawdziwym dziećciem współczesnej wielkomięskiej cywilizacji<sup>33</sup>.

Poddasze upodobał sobie szczególnie mocno Wiktor Gomułcki. Pojawia się ono w twórczości poety bardzo wcześnie, bo pod koniec lat 60. w stylizowanym na beranżerowską nutę wierszu *Na Kanonii*. Charakterystyczna jest więc dla niego pogodna tonacja, młodość wiąże się z miłością, a doborowe proletariacko-artystyczne towarzystwo łagodzi trudy ubożego życia:

Mieszkałem wówczas na Kanonii,  
W sąsiedztwie nieba;  
Słuchałem z bliska sfer harmonii,  
I czciłem Feba.

---

<sup>33</sup> A. Potocki, *Młode siły*, cz. III, „Głos” 1892, nr 42, s. 498. Cytat za: J. Żurawicka, *Inteligencja warszawska w końcu XIX wieku*, Warszawa 1978, s. 26–27.

Życ mnie uczyła uśmiechnięta  
Pieśń Horacego;  
Kochałem książki i dziewczęta –  
Cóż w tym zdroźnego? [...]

Dość było figlów i pustoty  
W tym kółku naszym,  
I nieraz śmiechów huczne grzmoty  
Trzęsły poddaszem;  
Śmiał się artysta z emerytem,  
A szewc z poetą –  
Tak się jednoczą, różne bytem,  
Cienie nad Letą...<sup>34</sup>

(*Poezje* 1882, s. 82–85)

W prezentowanym wierszu poddasze jest jednym z kilku elementów, składających się na wyrazisty topos artysty. Należą do niego atrybuty przestrzenne (poddasze/kawiarnia), socjalne (ubóstwo), obyczajowe (erotyka), społeczne (poeta jako współczesny parias) i światopoglądowe (epikureizm). Wiersz Mirona z 1875 roku zatytułowany *Z melodyi poddasza* będzie czerpać z tego samego źródła inspiracji literackiej, ale nie odnajdziemy w nim wątków autobiograficznych. Różnica ta jest o tyle istotna, że wskazuje na znakową obecność tej przestrzeni w poezji pozytywistycznej. Podobnie jak u Gomulickiego i w tym utworze poddasze stanie się symbolem życia niezależnego i wesołego, choć obarczonego skazą socjalną, jaką jest niedostatek:

Niech żyje poddasze, tam człowiek jak ptaszę  
Wesoły, choć czasem i głodny  
Korony ni berła nie skuszą mnie wcale,  
Ja sobie – jak sułtan papieros zapalę  
I jestem – pan sobie swobodny.

---

<sup>34</sup> Pierwodruk: „Wieniec” 1872, nr 74, pt. *Z pamiętnika*.



Niech żyje poddasze, gdy słońce zachodzi  
To zmówię: „Ojczy nasz” a potem  
Duch szepce: Hej! bracia! hej! lećmy tam młodzi  
Na skrzydłach aniołów... nad błotem...<sup>35</sup>

(*Poezje* 1884, s. 145–146)

Wiersz Mirona zasługuje na uwagę także z innego powodu. Wprowadza mianowicie w ostatnim wersie charakterystyczny dla toposu artysty konflikt, jaki toczy się między nim i światem. Został on ujęty metaforycznie poprzez kontrast lotu, anielskich skrzydeł, uwznioślenia z przyziemnością i trywialnością.

Poddasze jako azyl, w którym poeta odgradza się od zantagonizowanego z nim świata, przedstawia Stefan Giller w wierszu *O kątku poddaszowym (Elegie i sonety* 1890). Strych uosabia w nim sferę ducha i poezji dzięki swoim fizycznym przymiotom: szczupłości przestrzeni, ubóstwu, ale nade wszystko usytuowaniu blisko nieba. Spośród całego szeregu związków zarysowanych między poddaszem a poetą zwraca uwagę porównanie „kątku poddaszowego” do ptasiego gniazda, skowronka. Paralela ta swoim rodowodem sięga do antycznego toposu poety jako ptaka niebieskiego. Giller, zarysowując wzajemne przenikanie symboliki miejsca i osoby, wzmacnia jeszcze bardziej pozytywne konotacje związane z poddaszem. Czyni z niego przestrzeń magiczną, mitologiczną macierz, w której poeta, niczym Anteusz, po zmaganiach ze światem odzyskuje utracone siły:

Gdy wieczorem, z dziennej drogi,  
Tęskny, gorzki i znękany,  
W twe wysokie wrócę progi,  
I wzrok oprę o twe ściany –  
Wnet ustaje zamęt w głowie,  
Pierś oddycha mniej boleśnie,  
Zwolna wraca moc i zdrowie,  
Duch ucisza się, jak we śnie...

---

<sup>35</sup> Pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1875, nr 132, s. 3.

A gdy w górę wzniosę oczy,  
To wnet widzę w wszechbłękicie,  
Za tysiącem z gwiazd przezroczy,  
Źródło światła... wieczne Życie...

(*Elegie i sonety* 1890, s. 75)

W opisanych wyżej ujęciach poddasza jako przestrzeni artystów wyraźnie wyodrębniają się dwa skrajne pod względem emotywnym modele: optymistyczny i pesymistyczny. Pierwszy widoczny w utworze *Na Kanonii* Gomulickiego podąża tropem wyznaczanym przez *Strych Bérangera*, akcentując walory życia „w sąsiedztwie nieba” i samowystarczalność stworzonego tam świata. Drugie ujęcie te same cechy artystycznej egzystencji, przede wszystkim ubóstwo, wykorzystuje do zarysowania ostrego konfliktu w ramach toposu „poeta i świat”. Poddasze staje się wówczas synonimem wzniosłych wartości, nonkonformizmu i idealizmu. Jest azylem, w którym można znaleźć wytchnienie po walce ze światem, jak w *Kątku poddaszowym* Gillera, lub odizolować się – jak czyni to podmiot liryczny w wierszu Mirona – od społeczeństwa, które pogrąża się w materializmie i oportunistycznym. Przedstawianie poddasza jako azylu bądź *exilium*, w którym wybitna jednostka znajduje schronienie, obnaża jednocześnie prawdę o kondycji ludzi sztuki w świecie wielkomiejskim, a mianowicie pokazuje ich samotność i alienację. Znajdujące się na ostatnim piętrze mieszkanie staje się skonwencjonalizowanym motywem wykorzystywanym w poezji polskiej drugiej połowy XIX wieku do budowania właściwego dla literatury modernistycznej mitu artysty jako jednostki samotnej w wielkomiejskim tłumie.

W drugiej połowie XIX wieku utożsamiana ze środowiskiem artystycznym przestrzeń nie ogranicza się jedynie do poddasza. W literackim wizerunku artysty obok miejsca intymnego, własnego, jak poddasze, pojawia się też inne, publiczne, lecz w równym stopniu charakterystyczne. Jest nim kawiarnia, życiowy i artystyczny uniwersytet ludzi sztuki. Zacznijmy od wiersza *Pod Papugą*

Wiktora Gomulickiego z roku 1918. Wraca w nim poeta do przeszłości, czyniąc z utworu poetyckie świadectwo czasów minionych, kiedy to pod koniec lat. 60. w taniej jadalni na Starym Mieście spotykali się młodzi i utalentowani literaci warszawscy:

Na próżno szukam dziś śladu,  
Na Piwnej, obok Dzwonnicy,  
Obiadowego „zakładu”,  
Co chlubą był tej ulicy.

Już w grobu zapadły ciszę  
I pani jego, i sługa,  
I już się tam nie kołysze  
W oknie Zielona Papuga.

O byt ich już się nie troska  
Imć Soter Rozmiar Rozbicki;  
Umarła już Świszczakowska,  
Z nią styl obiadów... gotycki.

Ach! za złotówką z szóstakiem  
Plaster pieczeni cielęcej,  
Zupa i kawa z arakiem...  
O luba! czegoż chcesz więcej?

Tu jadał (źle) Ordon Władek  
W mundurze „akademika”;  
Biednych spożywał obiadek,  
Choć wart był – później – pomnika.

Przy nim Rozbicki zasiada  
I puszcza wymowie wodze.  
„Wstępujesz, młodzieńcze – gada –  
Na drogę, z której ja schodzę...” [...]

Nikt tu nad miarę nie pości,  
Nikt nie podzwania też kieską;  
Słonecznie jest od młodości,  
A od mundurów niebiesko.

*(Pod znakiem Syreny 1980, s. 124–125)*

Przypomniana po wielu latach przez Gomulickiego jadalnia nie stała się częścią legendy życia artystycznego Warszawy drugiej po-

łowy XIX wieku. Nie ma w niej także gospodyni lokalu „Pod Papugą” pani Świszczakowskiej ani postaci poety-grafomana Sotera Rozmiar-Rozbickiego, który odczytywał tam publicznie swoje wiersze<sup>36</sup>. Nie znalazło się w niej miejsce dla wybitnie utalentowanego Władysława Ordon, który pochodził z biednej żydowskiej rodziny, cudem wydobył się z załogi małomiasteczkowej knajpy, został słuchaczem Szkoły Głównej i współpracownikiem stołecznej prasy. Niestety kilka lat później wiódł żywot stałego pensjonariusza zakładu dla obłąkanych w Kulparkowie. Już samo połączenie jego talentu lirycznego z niezwykle fizjonomią mogło stać się zaczątkiem późniejszej sławy. Ordon, wedle opisu współczesnych, nie przypominał z wyglądu poety, lecz satyra: „mały, kusy, krępy, miał twarz z wyrazem baranim. Czoło w tył cofnięte, duży nos zagięty, usta zmysłowe, płeć piegowata robiła go brzydkim, choć jak wieść niosła miał szczęście u kobiet”<sup>37</sup>. Nie odnajdziemy tych wszystkich postaci w legendzie o warszawskich poetach z drugiej połowy XIX wieku, ponieważ w świadomości publicznej ona po prostu nie zaistniała<sup>38</sup>.

Nie udało się też wskrzesić pamięci o Włodzimierzu Stebelskim, którego wiersze, pisane pod dyktando życia, snują tragiczną opowieść o artyście-cyganie<sup>39</sup>. W późnym utworze pt. *Syl-*

---

<sup>36</sup> Kulisy powstania tego wiersza i pojawiające się w nim postacie przedstawia J. W. Gomulicki w *Objaśnieniach* do: W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny...*, dz. cyt., s. 174.

<sup>37</sup> [Walery Przyborowski?] [Julian Kaliszewski?], dz. cyt., s. 37.

<sup>38</sup> Nad jej stworzeniem pracowało trzech wybitnych znawców literatury, począwszy od Wiktora Gomulickiego, przez Juliana Tuwima, a skończywszy na Janie Tomkowskim.

<sup>39</sup> Oprócz informacji zawartych w pracach poświęconych całemu pokoleniu, jak wspomniane wcześniej pamiętniki z epoki czy współczesne antologie, o Stebelskim pisał Tuwim w artykule *Zapomniany poeta. W 60. rocznicę śmierci Włodzimierza Stebelskiego*, „Nowa Kultura” 1951, nr 51/52, oraz Roman Taborski w szkicu: *Włodzimierz Stebelski*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabickiego, Warszawa 1965.

wetki z *Tworek*. *Delirium tremens*, napisanym w 1891 roku, a więc tuż przed samobójczą śmiercią, czytamy:

Był poetą pełnym serca,  
Lecz go naszedł demon skrycie  
I w swej furii niszczycielskiej  
Porwał zapał, młodość, życie.  
  
Miał rój wielki towarzyszy  
O kipiącej wyobraźni,  
Których złączył w jedno grono  
Promienisty duch przyjaźni. [...]  
A krążyła ciągle czara  
W dłoniach wszystkich towarzyszy:  
I u ptaków wywrotowych,  
I u wieszczów czystej ciszy.  
Patrzył świt przez lat niemało,  
Zapalając światłoienne,  
Na spłonione z trunku twarze  
I z czuwania oczy senne.  
Tamci wszyscy po kolei  
Wzięli rozbrat z złym napojem,  
Który łby im oszałamiał  
I zbawili się spokojem.  
Tylko jeden, opętany  
Namiętności dziką mocą,  
Bez rozważań i bez woli  
Marniał dalej głuchą nocą. [...]  
Szału pragnął bachicznego  
I czuł rozkosz w alkoholu.  
W samotności gwarząc z sobą  
Miał genialne jeszcze błyski,  
Gdy jak Musset spijał absynt  
I jak Poe pochłaniał whisky<sup>40</sup>.

Życie i twórczość Stebelskiego można by opatrzyć epitafium zapożyczonym od współczesnego mu rymopisa Władysława Bełzy,

---

<sup>40</sup> Pierwodruk: „Wędrowiec” 1891, nr 50, s. 175–176. Przedruk w: J. Tomkowski, dz. cyt., s. 183–184.

który skreślił następujące słowa: „Na moim grobie, na mojej piersi,/ Stawcie kawiarnię zbytkiem kipiącą”<sup>41</sup>. Stebelski miał naturę dziką, jak powiadano – kozacką, która ujście znajdowała w używaniu życia. Własną skłonność do alkoholu uczynił treścią swojej poezji<sup>42</sup>, nie idealizował jej jednak. Jan Tomkowski zwraca uwagę, że obsesyjnie powracający wątek upojenia alkoholowego i towarzyszącego mu stanu obłądu jest przedstawiany jako stan chorobowy, trwale degradujący i okaleczający dotkniętego nim człowieka. „W utworach, takich jak *Dom obłąkanych* czy *Sylwetki z Tworek*, daremnie szukalibyśmy – zdaniem badacza – postaci wspaniałych szaleńców romantycznych. Dochodzi w nich za to do głosu przygnębiający strach”<sup>43</sup>. Poczucie własnej duchowej degeneracji, upodlenia odnajdziemy w wierszu *Cynizm*. Spowiada się w nim człowiek skończony, którego świadomość podąża w „karawanie uczuć i myśli”. Stan ten znajduje w wierszu bardzo wymowny symbol. Jest nim szynku:

W twoim sercu jak w kościele,  
Mówisz pieśni Benjaminku!  
Jak w kościele! To za wiele...  
W moim sercu jest jak w szynku.  
  
Niegdyś dom ten miał kolumny,  
Pałacowe miał fasady.  
W domu siedział rycerz dumny,  
Zwał do walki i biesiady.  
  
Wśród gorących szabel brzęku  
Rycerz poległ w pojedynku...  
Roztruchanów brackich dźwięku  
Nie ma dziś. Jesteśmy w szynku.

---

<sup>41</sup> W. Bełza, *Testament poety*, cytat za: [Walery Przyborowski?] [Julian Kaliszewski?], dz. cyt., s. 25.

<sup>42</sup> M.in. wiersze: *Powrót taty* („Szczutek” 1877, nr 46); *Cynizm* („Szczutek” 1878, nr 46); *Psalm oburzenia* („Szczutek” 1880, nr 47, drukowany później pod tytułem *Dawniej i dziś* – „Wędrowiec” 1888, nr 31); *Sylwetki z Tworek. Delirium tremens* („Wędrowiec” 1891, nr 50); *Dom obłąkanych* („Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 94).

<sup>43</sup> J. Tomkowski, dz. cyt., s. 165.

Pająk w górze snuje sieci,  
Grzyb wilgoci pożarł ściany,  
Na podłodze mnóstwo śmieci,  
Płazy, błoto i gałgany.  
Za bufetem, pośród ronda,  
Siedzi szynkarz, zimny, senny...  
Oto patrzcie, jak wygląda  
Ów ideał mój promienny!<sup>44</sup>

Duchowej abnegacji towarzyszy bolesna świadomość własnej kondycji. Szynk staje się pejzażem wewnętrznym, rodzajem fotoplastykonu, w którym pojawiają się symboliczne sceny: tłum ludzi-trupów szukających zapomnienia w alkoholu, hazardzie i ramionach prostytutek. Ostatecznie, chwilowo podrażniona „myśl upada, półpijana, półzemdlona”, przynosząc kojący sen. Egzystencjalnej patologii nie tłumaczy Stebelski żadną wyrefinowaną teorią. Nie jest bowiem przypadkiem poety-filozofa, schopenhaueryzm nie ma w nim swego wyznawcy<sup>45</sup>, dekadentyzm – jak każdą modę – odrzuca i wyszydza<sup>46</sup>. Bohater jego wierszy to człowiek z wewnętrzną charakterologiczną skazą, kainowym piętnem, nieokiełznaną naturą, która ostatecznie wiedzie go na manowce:

W radykalnych uczuć burzy  
Zbity, znojny,  
Pragnę spocząć z tej podróży –  
Raz spokojny!  
W wulkanicznych wrzeń otchłani,  
Nie ma szczęścia ani miru:  
Od zenitu do nadiru!  
Żadna przeszłość nie umiera  
Rozgrzeszona,  
Z wspomnień grzechu wciąż wyziera  
Twarz demona!

---

<sup>44</sup> W. Stebelski, *Cynizm*, „Szczutek” 1878, nr 46, cytaty za: *Księga wierszy polskich...*, dz. cyt., t. 3, s. 120.

<sup>45</sup> Patrz: W. Stebelski, *Artur Schopenhauer*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 272, s. 163.

<sup>46</sup> Patrz: W. Stebelski, *Dekadenci*, w: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 3, s. 126–127.

Ni bluźnierczy lot Ikara  
Od niej ciebie nie wyzwoli,  
Ni biesiady mętna czara –  
Bo to wszystko wiecznie boli,  
Wszystko żąda odkupienia:  
Łzy kobiety  
I spróchniałe wśród błędzenia:  
Życia mety!<sup>47</sup>

Zejsście na życiowe bezdroża przez ludzi pozbawionych silnej woli łączy się w twórczości i biografii Stebelskiego z postacią artysty, poety. Autor *Cynizmu* omawia na łamach „Kuriera Codziennego” książkę Cezarego Lombroso *Geniusz i obłąkanie*. Podobnie jak moderniści, których przywołuje w szkicu o młodopolskim artyście Maria Podraza-Kwiatkowska<sup>48</sup>, Stebelski dostrzegał związek między obłąkaniem i artystycznym geniuszem. Nie przyjmował jednak bezkrytycznie też włoskiego psychiatry o decydującym w przypadku obłądzenia wpływie dziedziczności, wskazując na znaczące oddziaływanie stylu życia i współczesnej kultury: „historia uczy, że rozum wielkim ludziom, zwłaszcza artystom i poetom, odbierało głównie życie, kontrast ideału z rzeczywistością, albo roznamiętnienie natury fizycznej, szukanie wrażeń i bodźców w wyuzdanej orgii zmysłów”<sup>49</sup>. Szkodliwy dla zdrowia psychicznego jest więc według Stebelskiego w równym stopniu idealizm i hedonizm oraz współczesna kultura powołująca do życia „błędnych niewolników niemocy”<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> W. Stebelski, *Fragment*, „Szczytek” 1882, nr 36.

<sup>48</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)*, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 306–308.

<sup>49</sup> W. Stebelski, *Geniusz i obłąkanie*, „Kurier Codzienny” 1888, nr 35, s. 1. W artykule *Życie i praca* referuje i zgadza się z poglądami Samuela Smilesa na temat związku zaburzeń psychicznych z pracą artystyczną („Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 322, s. 139–140). Wysilek intelektualny i emocjonalny, jaki towarzyszy twórczości, brak ruchu i niezdrowy tryb życia charakterystyczny dla artystów bywa, według Smilesa, zgubny.

<sup>50</sup> W. Stebelski, *Geniusz...*, dz. cyt., s. 2.



W *Wigilii samotnych* Władysława Ordonu odnajdziemy ciekawą zapowiedź tego właśnie typu bohatera, który stanie się znakiem rozpoznawczym twórczości Stebelskiego z lat 80. Ordon pokazuje w nim portret życiowych bankrutów. Kompozycja wiersza zasadza się na prostym kontraście: śpieszących na kolację bożonarodzeniową ludzi zestawia autor z tymi, których dotknął syndrom samotności. W jednym i drugim przypadku ramę dla tych portretów stanowi miasto będące strumieniem energii, ludzkim żywiołem.

Opis miasta w wieczór wigilijny wypełnia atmosferę szczęścia i wspólnoty. Zupełnie odmienny obraz przynosi noc. To pora mroczna, w czasie której wychodzą z ukrycia życiowi bankruci. Ordon przedstawia ich jako ludzi-widma, ludzi-upiory, którzy uciekają na wyludnione ulice, by uciszyć w sobie niepokój wewnętrzny, tęsknotę, rozpacz, samotność, złamane serce. Biorą oni pogrążone w nocy miasto w swoje posiadanie, próbują zatracić się w chaotycznym, szalonym ruchu i zgubić własne myśli:

Uciekli oni z zimnych, samotnych poddaszy  
I z bogatych pokojów milczących uciekli,  
I za sobą kulawą tęsknicę powlekli,  
A szukają gwiazd... bo ich samotność ścian straszy,  
A znękanani – bo w siebie patrzeć się nie mogą,  
A cisi – bo huragan w ich duszy się kręci,  
A pędzą – bo ujść pragną myśli i pamięci,  
A błędzą – bo na drodze nie mają nikogo! [...]  
Tak idą – mrugającym gwiazdom widowisko –  
Skradając się w ciemności, pod murami blisko,  
Nędzarze obsypani śmiechem – jak perłami...  
Zwiędłe kwiaty – zlewane pełną życia rosą...  
I coraz szybsze biorą przed siebie rozpędy<sup>51</sup> [...].

---

<sup>51</sup> Pierwodruk: „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 51. Wydanie osobne: *Zbiorek poezji*, Warszawa 1894. Przedruk fragmentu w: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 3, s. 182–183.

Prawdziwą przestrzenią konfrontacji artysty z miastem, miejscem, w którym dokonuje się egzystencjalne, kulturowe i artystyczne objawienie, staje się w poezji doby postyczniowej ulica. Jej hegemonia jest niezaprzeczalna. Kreuje ona, tak jak w przypadku Baudelaire'a, nowy styl artystycznego życia przejawiający się we flaneryzmie. Jest nie tylko sercem miasta, lecz także tworzonej w mieście sztuki. Zaciągając kolejny dług u autora *Kwiatów zła*, można by stwierdzić, że chcąc być artystą nowoczesnego życia w wieku XIX, należało wyjść na ulicę, zanurzyć się w mieście. Już w poezji śródmieścia stało się jasne, że gorączkowego pulsu miasta nie da się poczuć, siedząc wygodnie w salonie i prowadząc rozmowy skrojone na wszystkim dobrze znany wzór. Tak jak w Norwidowskich *Nerwach*, salon jest epistemologicznie pusty, a jego symbolem staje się powtarzająca te same frazesy papuga.

Dostrzeżenie w ulicy właściwej przestrzeni nowoczesnej sztuki staje się także udziałem poetów postyczniowych. Świadczą o tym przekonująco tytuły najważniejszych cykli poetyckich, jak *Fotografie brukowe* Mirona czy *Strofy uliczne* Gomulickiego. W pierwszym mieliśmy do czynienia przede wszystkim z rozpoznaniem socjologii miasta. Drugi okazał się najbardziej znaczącym w poezji pozytywistycznej odczytaniem wielkomiejskiej kultury.

Należący do dojrzałej twórczości Gomulickiego cykl (*Nowe pieśni* 1896) kryje w sobie to wszystko, co skłonni bylibyśmy uznać za kwintesencję urbanizmu w poezji drugiej połowy XIX wieku. Impresjonistyczna<sup>52</sup> i oniryczna stylistyka zaciera w nim socjologiczną dosłowność, przenosząc semantyczny ciężar na istotę życia miejskiego, a co za tym idzie, także współczesnej poecie kultury. Podmiotowi lirycznemu przypadła w nim rola anonimowego obserwatora, który na wzór Baudelaire'owskiego *flâneura* przemierza nocą

---

<sup>52</sup> O stylistyce impresjonistycznej obecnej w *Strofach ulicznych* pisała J. Zajkowska, *Pejzaż miasta w „Strofach ulicznych” Wiktora Gomulickiego*, w: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopogląd – postawy – tradycje*, pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity, J. A. Malika, Lublin 2004, s. 85–112.

przy świetle latarni ulice bliżej nieokreślonego miasta. Nie bez powodu decyduje się Gomulicki na nokturny. Ulica nazwana wprost sceną w drugiej części cyklu wyłania się spośród mroku i mgły tak jak orkiestra w teatrze. W kolejnych dziewięciu lirykach-odstępach poznajemy nowe postacie, pojawiają się nowe wątki. Teatralne asocjacje na tym się nie kończą. W części VII miasto to ogromna symfonia życia i śmierci, operowe widowisko, którego nie pojmuje, a raczej należałoby powiedzieć, na które głucha jest mieszczańska publiczność:

Jak fala huczy tłum,  
Jak falą prąd nim wzrusza;  
Ludzkiego morza szum  
Mowę rzeczy zagłusza.  
Górą muzyka gra  
Pośród powietrznej ciszy,  
Dzwon woła, jęczy, łka...  
A mieszczych tego nie słyszy.

*(Strofy uliczne VII, w: Nowe pieśni 1896, s. 120)*

Na tej ludzkiej scenie, jak w teatrze za maską, skrywane są prawdziwe uczucia:

Na ulicy, jak na scenie,  
Każdy sztuczną miewa twarz;  
Na dnie serca skrył cierpienie,  
Przy uczuciach trzyma straż.

*(Strofy uliczne II, w: Nowe pieśni 1896, s. 112)*

Uroda kobiet jest także złudzeniem:

Wasza uroda, tak podziwiana,  
O piękne, miejskie damy!  
Jest jako obraz, którego wartość  
Zawisła od tła i ramy.

*(Strofy uliczne III, w: Nowe pieśni 1896, s. 113)*

Dokonując deskrypcji przestrzeni miejskiej jako sztucznej, teatralnej, Gomulicki wskazuje w niej różne, lecz zawsze negatywne aspekty: wtórny w stosunku do naturalnego akt stworzenia; zmienność miasta; iluzyjność; fałsz zachowań ewokowany na poziomie opisu dzięki wskazaniu cech związanych z teatrem – scenicznością, grą, maską. Kategorię sztuczności i teatralizacji, odnoszącą się do miasta i toczonego w jego obrębie życia, wiązać należy z zainteresowaniem autora *Strof ulicznych* twórczością Baudelaire'a i Norwida. To w *Zmroku*, drugiej części dyptyku *Z dziejów dnia*, po raz pierwszy Gomulicki pisze o ciemności, za którą miasto skrywa się jak za maską. W *Zmierzchu wieczornym* Baudelaire'a, będącym źródłem inspiracji poety, odnajdziemy ciemną kotarę wolno zasłaniającą niebo. Sceniczność miasta znajduje swoje odzwierciedlenie także u Norwida. Szczególnie ważny – jeśli porównamy go z II częścią *Strof ulicznych* (incp. „Na ulicy jak na scenie...”) – będzie wiersz *Nerwy*. Salonowy konwenans, gra zmusza podmiot liryczny do skrywania prawdziwych emocji. Cierpienie musi skrywać on za uśmiechem właściwym salonowej zabawie, a nie życiu.

W *Strofach ulicznych* Gomulicki nie opisuje konkretnych osób i ich biografii, lecz zbiorowość. Dzięki temu nie zostają uwypuklone indywidualne doświadczenia, ale wydobyta specyfika życia miejskiego: samotność w tłumie (*Strofy uliczne*, IV), hipokryzja (*Strofy uliczne*, II), filisterstwo (*Strofy uliczne*, VII), rozpisanie zmysłowe (*Strofy uliczne*, V). Zatarciu ulega konkretny przestrzenny na rzecz elementów oddających nastrój miejsca, takich jak mgła, światło latarni, ciemność. Stąd też pojawiają się odrealnione, impresjonistyczne rysunki. Ciągłe jednak między rejestratorem przestrzeni a nią samą zachowany zostaje dystans. Tym razem podmiot liryczny przypomina jednak Baudelaire'owskiego *flâneura*, który kolekcjonuje wrażenia z wielkomiejskiej ulicy. Podobnie jak on, nie odnajduje we współczesnym mieście duchowej ojczyzny, pozostaje w nim wyalienowany. Przekłada się to również na kształt wypowiedzi poetyckiej: nad liryką bezpośrednią

przeważają opisy. „Ja” liryczne pojawia się najczęściej w obrębie retorycznych apostrof – do miasta (*Strofy uliczne*, V), pewnej grupy, np. kobiet (*Strofy uliczne*, III), czy bliżej nieokreślonego adresata (*Strofy uliczne*, IV).

Widoczny w cyklu antyurbanizm nie jest jednak postawą monolityczną. W wierszu V i IX Gomulicki pokazuje w nich hipnotyczną twarz miasta, które niczym piękna kochanka obiecuje spełnienie najskrytszych marzeń. Podmiot liryczny zanurza się w masę ludzką i w tym ekstatycznym pochodzie ulega zbiorowemu szałowi. Odkrywa w mieście niezwykłą, witalną energię, która zasada się na nieokiełznanej, perwersyjnej w swojej istocie zmysłowości. Jej ekstatyczność oddał autor za pomocą hiperboli, ożywienia, synestezji, krótkiej naszpikowanej czasownikami składni. Gomulicki jako poeta odkrył oksymoroniczną istotę miasta, to samo odrażające piękno, które wcześniej eksploatował w swojej twórczości Baudelaire. W *Strofach ulicznych* miasto staje się zbiornikiem ludzkiej energii, przestrzenią, w której równie dobrze można stoczyć się na samo dno, jak i spełnić sny o „krwi, złocie i płomieniu”. Potencjał, który kryje się w mieście, jest zarazem niebezpieczny i nieograniczony... i dlatego tak fascynujący.

## **Artysta w mieście: sztuka**

W opinii wielu poetów polskich drugiej połowy wieku XIX współczesną sztuką rządzi pieniądź. Pogląd ten jest bliski diagnozie dotyczącej statusu sztuki w erze modernizacji, jaką stawia Karol Marks w *Manifeście komunistycznym*. Intelktualistów, w tym też artystów, nazywa w nim pracownikami najemnymi burżuazji. Zdaniem Marshalla Bermana, Marks próbuje w ten sposób „ukazać nowoczesną kulturę jako część nowoczesnego przemysłu. Sztuka, nauki przyrodnicze, teoria społeczna, [...] – wszystko to są pewne sposoby produkcji”. Artyści – konstatuje dalej badacz – „mogą więc pisać książki, malować obrazy, odkrywać prawa fizyczne i dziejowe,

lub ratować życie tylko wówczas, gdy ktoś, kto posiada kapitał, zapłaci im za to”<sup>53</sup>.

Przekształcenie sztuki w muzę, którą rządzą prawa rynku, a nie estetyki, dostrzegł w połowie stulecia także Cyprian Kamil Norwid. Przypomnijmy, że obecność w jego twórczości zagadnień związanych z komercjalizacją sztuki i nowej sytuacji poety we współczesnej kulturze Zofia Stefanowska uznała za jeden z najważniejszych argumentów przesądzających o nowatorstwie autora *Vade-mecum*. W jego twórczości padają ważne stwierdzenia dotyczące wzrostu roli prasy w życiu literackim (*Klaskając mając*), narodzin „przemysłu prawdy”, czyli oferty kulturalnej skierowanej do masowego odbiorcy (*Rzecz o wolności słowa*), oraz schizofrenicznego stosunku do sztuki społeczeństwa polskiego. Artysta zgodnie z idealistycznym dogmatem nie powinien tworzyć dla pieniędzy, więc na społeczeństwie nie ciąży obowiązek utrzymywania artystów, mimo że uprawianie sztuki w XIX wieku staje się zawodem i powinno zapewniać dochód<sup>54</sup>. Norwid świadom jest tego, że współczesna mu kultura w produkowaniu rzeczy głośnych, szybko tworzonych i atrakcyjnych doszła do takiego mistrzostwa, że przeobraziła się w przemysł rozrywkowy. Ocena XIX-wiecznej cywilizacji jest w przypadku tego poety, jak zauważa Stefanowska, wieloaspektowa i nie zawsze wiąże się ze wskazywaniem negatywów. Oprócz produkcji dziennikarskiej, romansowej i sensacyjnej powstają w jej łonie także rzeczy wielkie<sup>55</sup>. Głos Norwida w kwestii mechanizmów rządzących współczesną sztuką i jej rynkiem, choć zapewne najbardziej przenikliwy, nie był wśród polskich poetów tworzących w drugiej połowie XIX wieku znany, lecz mimo to nie pozostał odosobniony.

---

<sup>53</sup> M. Berman, „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Kraków 2006, s. 153.

<sup>54</sup> Z. Stefanowska, *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, pod red. M. Bokszczanin, S. Frybesa, E. Jankowskiego, Warszawa 1968, s. 438–450.

<sup>55</sup> Tamże, s. 449–450.

Refleksja na temat utowarowienia sztuki wybrzmiewa interesująco w polskiej przestrzeni publicznej w latach 70. Odnajdziemy ją m.in. w replice na artykuł Chmielowskiego o utylitaryzmie, ogłoszonej na łamach „Kłosów”. Pożytek płynący z poezji związany z przedstawianym współczesnym, cywilizacyjnym tematem ma wedle anonimowego krytyka uczynić ze sztuki rzemiosło, które będzie produkować wartości „o ogólnej ekonomii społecznej tak samo wyglądające, jak wartości, produkowane przez przemysł, zbywane przez handel”<sup>56</sup>. Poezja postrzegana – zdaniem adwersarza Chmielowskiego – jako towar swoją przyszłość odnajdzie w reklamie: „Logicznie tylko jedna rola przedstawia się poetom tej przyszłości, jakiej chce Niwa – pisanie reklam dla przemysłu, dla ulepszeń państwowych i społecznych”<sup>57</sup>.

Interesujące stanowisko w tej sprawie zajął również poeta Stanisław Grudziński podczas wygłoszonego w grudniu 1875 roku odczytu we Lwowie. W jego poglądach z łatwością odnajdziemy echa kilka lat wcześniej drukowanych wierszy Asnyka: *Publiczność do poetów* i *Poeci do publiczności*. Grudziński powtarza za Asnykiem, że przyszło im żyć w czasach pozbawionych ideałów, a bez nich nie można tworzyć poezji. Zamiast nich społeczeństwo wyznaje nową moralność, na którą składają się: praktyczność, pozycja ekonomiczna, wiara ograniczona do logiki, pieniądze i relatywizm<sup>58</sup>. „Powietrze, którym oddychamy, zmrożone jest zimną refleksją i rozumowaniem. Trudno o słowika w takiej atmosferze”<sup>59</sup> – konkluduje dalej poeta. Interesujący jest fakt, że stan ten wiąże

---

<sup>56</sup> K. Wóycicki, *Walka na Parnasie i o Parnas. Materiały i opracowania do dziejów pozytywizmu polskiego*, cz. I: *Walka z epigonizmem. Poglądy, wskazania, nadzieje, wroźby*, Kraków 1928, s. 179.

<sup>57</sup> Tamże, s. 181.

<sup>58</sup> S. Grudziński, *Poezja a społeczeństwo. Odczyt publiczny mianiny w szeregu odczytów Towarzystwa Pedagogicznego dnia 4-go grudnia 1875 roku w wielkiej sali ratuszowej miasta Lwowa*, Lwów 1876, s. 27.

<sup>59</sup> Tamże, s. 30.

Grudziński z nadmiernym realizmem obecnym w literaturze, poj-  
mowanym jednak nie jako kategoria estetyczna, lecz aksjologiczna.  
Realizm, według Grudzińskiego, to zgoda na ociążałość i bezsil-  
ność, życiową pragmatykę wyznaczaną przez ekonomię. Idealizm  
w opinii poety jest natomiast równoznaczny z nonkonformizmem  
i postępem. Polacy, wybierając realizm, stają się podobni do Chiń-  
czyków [!], którzy:

nie mają, nie mogą mieć poezji, bo brak im wszelkich ideałów, bo  
zamknęli się w ciasnym kole realizmu i rozsądku, ale też dla tych sa-  
mych powodów nie mają postępu, życia, pozbyli się prawie wszyst-  
kich cech człowieka, a jako rozsądne manekiny i automaty musieli  
pozostać na zawsze tam, gdzie stanęli<sup>60</sup>.

Oryginalność sądów Grudzińskiego w stosunku do Asnyka po-  
lega nie tylko na wprowadzeniu ciekawych odniesień. Istotne jest  
również wskazanie zmian w stylu życia i pracy poetów, wynikają-  
cych z realiów społeczno-ekonomicznych. To właśnie je czyni poeta  
odpowiedzialnymi za stan współczesnej poezji. Dzisiaj – według  
prelegenta – nie można być jedynie poetą, chociaż nadal można  
być tylko malarzem, muzykiem etc. Poeci, by się utrzymać, marno-  
trawią swój talent na pracę dziennikarską. „Skazać poetę na dzien-  
nikarską, wyrobniczą pracę – stwierdza Grudziński – to zaprawdę  
tyłeż, co mu oczy wyłupić i zamknąć go do klatki”<sup>61</sup>.

Z podobnym stanowiskiem spotkamy się w pisanim dwa lata  
później szkicu psychologicznym pióra Juliana Ochorowicza pt. *Li-  
ryczna twórczość poetów*. Za złą kondycję poezji odpowiada, według  
niego, konieczność podporządkowania się przez poetów realiom  
ekonomicznym, co skutkuje „utowarowieniem” płodów ich talentu.  
Większość z nich, żeby przeżyć, musi otworzyć coś na kształt  
warsztatu poetyckiego, w którym zyski generuje ilość, a nie ja-  
kość wierszy. W następstwie tego zamiast dopracowanych poezji

---

<sup>60</sup> Tamże, s. 29–30.

<sup>61</sup> Tamże, s. 49.



z wydań książkowych mamy do czynienia z produkcją prasy periodycznej:

Poetę wycieńcza nie nadmiar fantazji, ale nadmiar produkcji. Jeden poemat równoważą setki artykułów dziennikarskich. Twórczość rozbiła się na felietony, na powieści pisane z numeru na numer, na artykuły wstępne, na wiersze okolicznościowe, na pamflety polityczne.

Poeta, który by nie był *dziennikarzem*, którego natchnienie nie byłoby zawarowane ilością wierszy lub stałą pensją miesięczną – należy albo do małoletnich przestępców, *popelniających* wiersze, albo do inwalidów poezji. Ci zaś, jeśli nie otwierają warsztatów poetyckich, to dlatego tylko, że albo nikt ich wyrobów kupować nie chce, albo że go sprzedawać nie potrzebują. Inni *musieli* nadać swemu talentowi prężność pary i oddać się na usługi prasy periodycznej, coraz gorliwiej zastępującej właściwą literaturę książkową.

Cóż robić! skoro wszystko musi iść prędzej, byle prędzej!<sup>62</sup>

Przekonanie o skarleniu nie tylko własnego jestestwa, lecz także natury świata i sztuki odnajdziemy w poezji Włodzimierza Stebelskiego. Obala on romantyczny dogmat o artyście jako arystokracji ducha i w jego miejsce buduje nowy, na wskroś modernistyczny. Współczesny adept pióra popełnia grzech śmiertelny w stosunku do siebie jako artysty i sztuki, którą tworzy, zaprzędając się łatwej gazetowej sławie. Rozmienia ona jego talent na drobne, jest jednocześnie „wpół mieczem i wpół sztyletem”:

O, genialna moja pani,  
Ubóstwiana po wsze czasy!  
Ty z gatunku poznasz broni,  
Żem żołnierzem stał się prasy;  
  
Żem w tej armii gorączkowej,  
Która co dnia twarz odmienia,  
Snuł poezję wszechkochania  
Z filozofią wszechsztydzenia. [...]

---

<sup>62</sup> J. Ochorowicz, *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny (wydanie nowe, poprawione)*, Warszawa 1914, s. 96–97. Pierwodruk: 1877 r.

Nieraz myśl jak zorza lśniła  
Nad posepnym skał odłamem –  
Lecz ginęła w zapomnieniu,  
Upowita monogramem.

Nieraz zapal strzelił wkoło,  
Jak armatnia kula z dymu –  
Lecz nazajutrz zaraz umarł,  
Urodzony z pseudonimu. [...]

Tylko dzisiaj z mgieł wspomnienia  
Występuje anioł w bieli –  
O, aniele mej młodości!  
Czemu ciebie diabli wzięli?<sup>63</sup>

Artysta – według Stebelskiego – jest jak cyrkowy błazen, który dzięki elastyczności artystycznego sumienia zdobywa poklask publiczności. Ludzie sztuki, którzy jak podmiot liryczny wiersza *Zwierzyniec* nie potrafią „sztuką clowna wygiąć kości”, stają się wśród powszechnego zbydlęcenia osłami bez pozycji.

Opinia o prostytuowaniu się sztuki, pojawiająca się dość często w wypowiedziach następnej generacji artystów, wynikała, zdaniem Marii Podraza-Kwiatkowskiej, z rozpoznania tych samych komercyjnych realiów rządzących rynkiem sztuki i rynkiem usług erotycznych. Zdobywanie sławy, publiczności wiązało się z koniecznością wypełniania kieszeni księgarzy, drukarzy i krytyków<sup>64</sup>. Fakt ten, jak zwykle ironicznie, podsumował wcześniej Stebelski w wierszu *Faust*. Bohater liryczny to poeta zgodnie z kanonicznym wizerunkiem: błądy, głodny, mieszkający na poddaszu i, co gorsza, zapomniany. Jedynym sposobem, by choć na chwilę sprawować rząd dusz, jest zaprzecanie się mamonie:

---

<sup>63</sup> W. Stebelski, *Jubileusz*, „Szczytek” 1889, nr 11, cytaty za: *Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 3, s. 119.

<sup>64</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 298–299.

„Przyjacielu – rzekł Mefisto –  
Wszak stworzeniem jesteś gołem!  
Bez pieniędzy wieszczów żądze  
Są ironią wiekuistą!  
Więc gdy chcesz być apostołem,  
Przemień frak swój na pieniądze!”<sup>65</sup>

Na temat komercjalizacji sztuki wypowiada się również nie-przychylnie Leonard Sowiński<sup>66</sup>. Poeta w cyklu *Fragmety satyryczne* sięga po ton nieco już anachroniczny, bo charakterystyczny dla romantyków, i niczym Chrystus wyganiający handlarzy ze świątyni potępia współczesnych sprzedawców uczuć:

Gdzież na was znajdę bicz, o potępieńcy ducha!  
Co lutnie swe na złota nastrajacie brzęk,  
A każdy z was na giełdzie uchem czujnym słuha:  
Po czemu dzisiaj ła? Po czemu śmiech? Po czemu jęk?

„*Tout beau!* Masz grosz!” – i bard jak gołąbeczek grucha...  
„Masz dwa!” – opiewa dziewic erotyczny wdzięk...  
„Pójdź tu! Masz trzy!” – za trzy rozpaczą on wybucha  
Lub głosi wrzaski trąb, ryk dział i mieczów szczęk.

(*Fragmety satyryczne* IV, w: *O zmnroku* 1885, s. 22)

W opinii Sowińskiego zasada „wszystko na sprzedaż” godzi w patronujące aktowi tworzenia fundamentalne wartości i stanowi śmiertelne dla poezji zagrożenie. Uleganie gustom i zachciankom publiczności oznacza w przypadku sztuki sprowadzenie jej do poziomu cyrkowego, a w przypadku artysty przedzierzgnięcie się w Nerona (*Fragmety satyryczne* V). Upadek sztuki wiąże poeta z upadkiem współczesnej kultury, w której kolejne sanktuaria zostają zbezczeszczone przez wyznawców Baala i Hermesa<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> W. Stebelski, *Faust*, w: *Album współczesnych poetów polskich*, wyd. J. Kaspruwicz, t. 1, Kraków – Petersburg 1899, cytat za: *Zbiór poetów...*, dz. cyt., ks. 3, s. 907.

<sup>66</sup> Problematyka ta pojawia się m.in. w wierszu Bogumiła Aspisa *Handel, panowie! Handel panie!* (*Księga wierszy...*, dz. cyt., t. 3, s. 51–55) i Józefa Kościelskiego *Prawda w baśni* (*Poezje 1861–1882*, Warszawa 1883, s. 49–51).

<sup>67</sup> Patrz: J. Tomkowski, dz. cyt., s. 47.

Konstatacje dotyczące współczesnego rynku sztuki, na którym wartościowa poezja przegrywa z kuglarstwem, odnajdziemy także w twórczości Aleksandra Michaux. W wierszu *Dwa szczęścia* kreśli on historię dwóch osób: poety, który umiera z głodu, nie znajdując w Warszawie dla swojej twórczości audytorium; i cyrkowca z „psem uczonym”, który w stołecznym mieście dorobił się fortuny<sup>68</sup>. Według Mirona, między artystą i współczesną publicznością wyrósł mur niezrozumienia. Przekłada się on nie tylko na kondycję sztuki, ale także na status materialny twórcy. Miron, jako poeta wychulony na kwestię socjalną, przedstawia nam kilka obrazków „chudego”, a nawet umierającego z głodu adepta sztuki. W wierszu *Poranni goście* pojawia się przy tej okazji również sceneria poddasza. Postać konającego tam poety spaja podwójną symbolikę strychu jako przestrzeni sztuki i nędzy. Autor frazy „rzadko się kiedy szczęści poetom na tej ziemi” nie waha się nazwać artystów pariasami nowych czasów:

I cóż winnaś poezjo, że nie dajesz chleba?  
Że gdy kogo ukochasz – najczęściej ma kwiaty  
Lub złoty laur na czole, lecz na butach łąty  
I zimą bez paltota liczy gwiazdy nieba?<sup>69</sup>

(*Wiersze*, w: *Poezje* 1884, s. 23)

Stygmat nędzy w opisywanym przez Mirona świecie dotyka nie tylko poetów, staje się znakiem rozpoznawczym wszystkich wyrobników sztuki. W *Muzykusie* wirtuoza zakochanego w Chopinie widzimy w roli grajka przygrywającego na tanim dancingu:

Czy znacie ową salę, kędy, w każde święto,  
Wre zabawa? Gdzie młodsze, niańki i kucharki  
Zapominają w tańcu, że istnieją garnki,  
Panie, dzieci, świat cały, ze służbą przekłętą<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Patrz: A. Międzyrzecki, „*Dwa szczęścia*”, w: tegoż, *Warszawa Prusa i Gierymskiego*, Warszawa 1957, s. 83–86.

<sup>69</sup> Pierwodruk: „*Kurier Warszawski*” 1871, nr 183, s. 4.

<sup>70</sup> A. Michaux, *Fotografie brukowe*, II: *Muzykus*, „*Kurier Warszawski*” 1869, nr 15, s. 7.

Z kolei w *Ostatnim śnie aktorki*<sup>71</sup> niedawną odtwórczynię ról Szekspirowskich odnajdujemy na strychu zapomnianą i pogrążoną w obłądnie<sup>72</sup>. Wątek ten podejmie również Maria Bartusówna w *Aktorce*. Stworzona przez nią bohaterka staje się nie tylko ofiarą biedy, lecz także norm społecznych, akceptujących podwójną moralność. Bartusówna zmierza się ze stereotypem aktorki jako kobiety lekkich obyczajów. Ostrze krytyki kieruje jednak w stronę tych, którzy czynią z niej przedmiot zabawy i podbojów erotycznych obciążających sumienie jedynie naiwnych w swoich oczekiwaniach kochanek sztuki:

A potem, w złoconej rozparłszy się łoży  
Oklaskiem – urągać zdeptanej!  
Nim życia gorączka złamaną gdzieś złoży,  
Bez dachu, na nędzy łachmany!  
Nim biedne jej serce ten straszny sen prześni  
Co rajskim się zaczął widzeniem –  
Nim padnie kochanka wielkości i pieśni,  
Pod ciężkim pogardy kamieniem!<sup>73</sup>

Źródło skażenia sztuki poeci dostrzegają w wielkim mieście. Jednym z pierwszych jego oskarżycieli jest Władysław Syrokomla. W wierszu *Śmierć słowika* środowisko miejskie stanowi zagrożenie zarówno dla moralnych, jak i estetycznych wartości, których obecność w poezji stanowi o jej „być albo nie być”<sup>74</sup>. Poeta przedstawiony jako słowik: „Poczyna piosenkę, w tonach się rozpada,/ Wygłasza swe żądze,/ Lecz śpiew mu zagłusza przechodniów gromada,/ Co liczy pieniądze”. Przestrzeń poetycka, w któ-

---

<sup>71</sup> A. Michaux, *Ostatni sen aktorki*, w: tegoż, *Poezye...*, dz. cyt., s. 31–32; pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1871, nr 199, s. 4.

<sup>72</sup> Aktorom i życiu teatralnemu obszerny cykl poetycki *Spoza kulis* poświęcił M. Gawalewicz, *Poezje*, Kraków 1896.

<sup>73</sup> M. Bartusówna, *Aktorka*, w: tejże, *Poezje*, Lwów 1880. Cyt. za: *Poetki przełomu XIX i XX wieku. Antologia*, oprac. zespół pod red. J. Zacharskiej, Białystok 2000, s. 33.

<sup>74</sup> Wiersz ten cytuje i omawia J. Kamionkova, dz. cyt., s. 283–284.

rej narodzić się może i wybrzmieć „głos wieszczu”, to według Syrokomli pejzaż rustykalny z właściwą sobie ciszą, intymnością i swobodą. Podobne refleksje odnajdziemy w wierszu Józefa Szczepana Chamca zatytułowanym *Siolo*<sup>75</sup>. Wzoruje się on na stylistyce utworu Syrokomli, czyniąc poetę ptakiem zamkniętym w miejskich murach niczym w klatce. Miejskie powietrze jest jak tchnienie zarazy, zaszczenia melancholię i cierpienie, podczas gdy wiejska gleba pozwala natchnieniu rozwijać się nieskrępowanie, radośnie i serdecznie.

Chamiec urodzony w latach 40. XIX wieku jest jednym z najbardziej antyurbanistycznych poetów swego pokolenia. W twórczości Wiktora Gomulickiego, młodszego od niego o kilka lat, typowo romantyczna maksymalistyczna ocena środowiska miejskiego jako szkodzącego sztuce zdecydowanie traci na ostrości. Interesującym przykładem przełamania tak ukierunkowanej niechęci i zastępowanie jej heterogenicznym spojrzeniem na miasto jest wiersz Wiktora Gomulickiego *Z padolu*. Pierwsza zwrotka przynosi surową ocenę wielkomijskiej poezji:

Wielkie miasto poezji nie sprzyja –  
Chyba takiej, co pełza jak żmija,  
Paszkwilami spoza węgła szczeka,  
Procesyjne rozwija proporce,  
Zdobi szychem pańskich trumien wieka,  
Albo służy za kwiatek aktorce.

(*Z padolu*, w: *Poezje 1887*, s. 21)

Widoczna tutaj krytyka miasta odnosi się przede wszystkim do komercyjnych mechanizmów rynku sztuki, który premiuje utwory spełniające funkcje taniej rozrywki lub doraźnej użyteczności. Pogląd, że miasto nie służy rozwojowi sztuki wysokiej, nie jest mimo wszystko równoznaczny z odrzuceniem miasta jako tematu literatury. Możliwość ocalenia poezji nawet w środowisku urbanistycz-

---

<sup>75</sup> J. Sz. Chamiec, *Siolo*, w: tegoż, *Księga sonetów*, Paryż 1872.

nym została wskazana w zamykających wiersz strofach. Źródłem odnowy ma być zmiana miejsca: salonu na ciche ustronie, oraz bohatera: możliwych tego świata zastąpić powinni ludzie prości. Gomulicki wydaje się sugerować, że jedyną szansą na odrodzenie poezji jest podjęcie tej drogi, którą przy okazji Wiosny Ludu wyznaczili poeci romantyczni, czyli uspołecznienia poezji i uczynienia z poety rzecznika mieszkańców suterren i poddaszy<sup>76</sup>. To oni winni stać się herosami współczesnej epepei.

Gomulicki podważa także antyurbanizm na poziomie estetycznym. Interesujące wprowadzenie w tę problematykę stanowi jego powieść *Ciury*. Jest ona świadectwem życia artystycznego Warszawy z drugiej połowy XIX wieku. Ewa Paczoska uważa, że ustami głównego bohatera powieści Karola Sielskiego autor zadaje pytanie dotyczące powinności artysty: „czy poeta powinien zamykać się przed światem, który go nie akceptuje, i marzyć, czy może powinien szukać języka dla wysławienia rzeczywistości, choćby najbardziej odbiegała ona od jego wyobrażeń?”<sup>77</sup>. Klęska człowieka w przestrzeni kultury wielkomiejskiej nie musi być, zdaniem badaczki, tożsama z klęską artysty. Gomulicki kończy powieść przejmującym obrazem Karola z uśmiechem czekającego na torach na nadjeżdżający pociąg. Ginie poeta przeklęty przez Warszawę i jej okrutne dla prawdziwej sztuki wybory. W warstwie dyskursyjnej sympatie autora pozostają po stronie wielkiego przegranego. W warstwie opisowej *Ciurów* została jednak zarysowana możliwość nowej literatury – literatury miasta<sup>78</sup>. Gomulicki w swojej twórczości lirycznej dał wyraz temu przekonaniu kilka dekad wcześniej w wierszu *Ślepy* z 1887 roku:

---

<sup>76</sup> J. Kamionkova, dz. cyt., s. 305.

<sup>77</sup> E. Paczoska, *Wiktor Gomulicki na progu XX wieku: wyzwolone, poeci i świat*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, pod red. J. Róhozińskiego, Pułtusk 1999, s. 99.

<sup>78</sup> Tamże, s. 101.

– Ach! królestwo za myśl do obrazu! –  
Wołał malarz z rozpacziwym gestem,  
A nie słyszał jak z każdego głazu  
Dramat ludzki huczy: oto jestem...

Miasto drgało wśród płomieni gazu,  
Jak trup w ogniu, spowity azbestem,  
I łańcuchów brzęk, pełen wyrazu,  
Płynął wespół z jedwabiów szelestem.

Tutaj wyły płaczki pogrzebowe,  
Owdzie śmieszek słyszałeś niewieści  
Albo łotrów tajemniczą znowę;

Grzmiała burza szaleństw i boleści...  
A on wołał: „O miasto jałowe!  
Do obrazu brak ci nawet treści!”.

(*Poezje* 1887, s. 130)

W wierszu *Dwa słowiki* Gomulicki kontrastuje ze sobą dwie przestrzenie: pejzaż sielski z łąkami i lasem oraz szarą, kamienną Warszawę; i dwie pieśni: frenetyczną wyśpiewywaną przez słowika na łonie natury i smutną, elegijną wykonywaną przez ociemniałego ptaka w miejskich murach:

Dwa słowiki teraz, jak dwaj mistrze,  
Natchnieniami prześcigać się chciały –  
W gaju tony brzmiały słodsze, czystsze,  
Lecz zwyciężył – słowik ociemniały...  
Pierwszy w śpiewie zamknął rozkosz i namiętny szal,  
Drugi w niego swą tęsknotę i łzy swoje wlał.

(*Nowe pieśni* 1896, s. 50)

Z konfrontacji sztuki inspirowanej naturą ze sztuką wyrosłą na miejskim bruku zwycięsko w sensie artystycznym wychodzi ta ostatnia. Poeta w *Dwóch słowikach* wydaje się sugerować, że wielkości poezji nie buduje poczucie sielanki, lecz stygmat cierpienia. Jeśli istotą poezji są emocje, przeżycie, to ociemniały i więziony w klatkę ptak ma szansę wydać z siebie pieśń piękniejszą, bo przepojoną tęsknotą i łzami.



## Miasto – kulturowy palimpsest

Ta podstawowa w swoim charakterze reakcja na szok, jakim było rzeczywiste rozpoznanie socjologii miasta, bez szkielec o biblijnej czy innej kulturowej proveniencji, z czasem, przynajmniej częściowo, ustępuje miejsca postawie zgoła odmiennej. Konopnicka i Gomulicki pod koniec stulecia, a więc kilkadziesiąt lat po tym, jak rozpoczęli swoją poetycką przygodę z miastem, dostrzegają w nim to, co należy uznać za zapowiedź trendu charakterystycznego dla sztuki XX-wiecznej: złożoną, historyczną i kulturową strukturę. Miasto jako twór palimpsestowy Konopnicka odkrywa przede wszystkim w tomie *Italia* (1901). Zaznacza w nim różne perspektywy czasowe, skrupulatnie odnotowuje ślady, które intrygujący ją ludzie zostawili w materii miasta. Poznawanie przez poetkę miasta przypomina studia nad starym manuskrypcem. Charakter tej pracy nie ogranicza się jedynie do działań konserwujących. Konopnicka staje się jego kolejnym autorem, kreśli na marginesach notatki, zostawia odcisk linii papilarnych, szkice nowych twarzy. Podobnie czyni Gomulicki w cyklu *Poematy starowarszawskie* (1887–1905). Uwypukla estetyczny potencjał miasta, złożoną kulturę i egzystencjalny heroizm.

Kultura i historia zatopiona w miejskiej tkance to trzecia, posiadająca chyba największy potencjał, droga, na którą wkroczyli polscy poeci-urbaniści drugiej połowy XIX wieku. Interesujące wydaje się to, że wchodząc na nią, nie stracili z horyzontu człowieka. Być może zachowanie antropologicznej perspektywy było w ich wypadku możliwe dzięki temu, że oboje terminowali w szkole pozytywistycznej nauki społecznej.

## Rozdział VII

### Kamień i krew. Wokół pamięci historycznej

Czas odheroizowany, za który poeci uznali narzucony siłą przez zaborców okres pokoju po powstaniu styczniowym, sprzyja obdarzaniu kultem przeszłości, a mówiąc dokładniej, tej jej części, która dotyczy walki o wolność narodową. Można zaryzykować tezę, że mamy wówczas do czynienia wręcz z kultem przeszłości i aktu pamiętania o niej jako strategią zachowania narodowej tożsamości. W czasach zniewolenia, które dotykało także języka i publicznego dyskursu, pamięć stawała się alternatywnym sposobem dystrybucji i utrwalania wiedzy na temat polskiej historii. Zbiorowa świadomość, której zapis odnajdziemy w literaturze tego okresu, była czymś w rodzaju bezdebitowej księgi rozpowszechnianej w obiegu trudnym do uchwycenia przez aparat kontroli.

Nie bez przyczyny zatem historyzm staje się konstytutywną cechą XIX-wiecznego stylu myślenia Polaków<sup>1</sup>. Kult historii przejawia się szczególnie dobitnie w piśmiennictwie i sztukach pięknych. Zdaniem Jerzego Malinowskiego, wynikał on z powszechnie deklarowanych oczekiwań publiczności polskiej względem sztuki. Jej celem w sytuacji zniewolenia miało być propagowanie wartości patriotycznych za pomocą scen pokrzepiających i heroiczych

---

<sup>1</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 15. O historyzmie w odniesieniu do literatury i sztuki XIX-wiecznej pisze Z. Mocarska-Tycowa, *Wybory i konieczności poezji Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń 1990, s. 73–74.

z historii narodowej. Ogromną presję społeczeństwa w tym względzie, przynajmniej do lat 70., potwierdza obecność motywów historycznych w twórczości prawie wszystkich malarzy<sup>2</sup>.

Pokolenie pozytywistów dokonuje przewartościowania historyzmu jako idei. Podstawową różnicą w stosunku do romantyzmu jest, według Wojciecha Modzelewskiego, wykluczenie z teorii narodu wątków religijnych, w tym przede wszystkim mesjanistycznych. Oprócz teleologicznego myślenia budowanego na religijnych przesłankach za sprzeczne z pozytywistyczną teorią społeczną uznano również przekonanie, iż decydujący wpływ na losy narodów mają czyny wybitnych jednostek. Historyzm propagowany przez pozytywistów nie powinien więc wpisywać się w żaden konstrukt filozoficzny zbudowany na religijnych bądź heroistycznych fundamentach<sup>3</sup>.

Twórczość poetycka drugiej połowy XIX wieku łącząca miasto z historią nie zawsze potwierdza ten kierunek zmian. Jest ona, co prawda, w większym stopniu egalitarna. Najczęściej pojawia się w niej bohater zbiorowy, w tym także polskie mieszczaństwo jako grupa społeczna o patriotycznych skłonnościach<sup>4</sup>. Znamienne wydaje się również pojawienie się w liryce doby postycziowej tzw. cichych bohaterów, postaci z dalekiego historycznego planu. Obecność wątków mesjanistycznych i religijnych nadal jednak stanowi jej istotną cechę. Interpretacja wydarzeń i procesów historycznych nie tak często, jak można by było się tego spodziewać,

---

<sup>2</sup> J. Malinowski, *Malarstwo historyczne i portretowe połowy wieku*, w: tegoż, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 99.

<sup>3</sup> W. Modzelewski, *Naród i postęp. Problematyka narodowa w ideologii i myśli społecznej pozytywistów warszawskich*, Warszawa 1977, s. 93–114.

<sup>4</sup> Najczęściej poeci przywołują anonimowy tłum mieszczan charakteryzowany jedynie poprzez przestrzeń (Warszawę, Stare Miasto), bez wskazywania grup społecznych. Do wyjątków należy wiersz Józefa Szujskiego pt. *Obląkani. Ballada z roku 1863*, w którym została podkreślona rola mieszczaństwa w powstaniu styczniowym. J. Szujski, *Dzieła*, t. 1, Kraków 1885, s. 121–124; pierwodruk „Dziennik Literacki” 1863.

służy poetom z drugiej połowy wieku XIX do objaśniania mechanizmów rządzących społecznym rozwojem. Dominują ujęcia hermetyczne, podporządkowane sprawie polskiej. Poeci tworzący po powstaniu styczniowym, podobnie jak ich poprzednicy, dają świadectwo przede wszystkim tragicznej historii narodu. Martyrologia, tym razem częściej przedstawiana z perspektywy zbiorowości niż jednostki, pozostaje ważnym elementem narodowych losów w historiografii pozytywistów. Narracje historyczne buduje się w ścisłym związku z narracją religijną, a Biblia stanowi jeden z najczęściej przywoływanych kontekstów. Tym, co zbliża do siebie te dwa różne pokolenia artystów, jest wpisywanie współczesności w historyczną narrację. W artykule poświęconym triadzie miejsca, pamięci i literatury Elżbieta Rybicka zwraca uwagę na różnicę zachodzącą pomiędzy pamięcią kulturową/zbiorową a krótkotrwałą pamięcią komunikacyjną. Rolą tej pierwszej jest utrwalanie i stabilizowanie wyobrażeń grupy przede wszystkim odnoszących się do niej samej. Charakterystyczne dla pamięci kulturowej będzie więc zjawisko petryfikacji, dość szybkiego przetworzenia w obraz lub rytuał poszczególnych elementów życia społecznego oraz, co jest istotne dla tych rozważań, związanie ich z miejscem<sup>5</sup>. Przy okazji omawiania zagadnień dotyczących styku literatury, polityki i wyobraźni zbiorowej Jan Prokop zauważa, że pisarze najchętniej przekształcają w mit swoją polityczną współczesność, jak powstanie kościuszkowskie, listopadowe czy styczniowe, rzadziej sięgając po wydarzenia z zamierzchłej przeszłości. Prokop nazywa to zjawisko zmarmurzeniem historii w uniwersum symboli. Na skali czasu i świadomości społecznej aktualne wydarzenia są według niego w nowożytnej kulturze polskiej przesuwane niezwykle szybko w stronę przeszłości i mitu<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> O tej współzależności pisze E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopolityki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 22–26.

<sup>6</sup> J. Prokop, *Uniwersum polskie. Literatura – wyobraźnia zbiorowa – mity polityczne*, Kraków 1993, s. 15.

W poezji doby postyczeniowej miasto z historią łączy szczególna więź. Okazuje się, że historia narodowa jest do lat 50. XIX wieku jednym z częściej wybieranych tematów; to przez nią urbanizm przenika do polskiej liryki. Mając na uwadze to, że miasto jako topos poetycki w pierwszej połowie stulecia dość rzadko pojawia się w parze z inną niż historyczna problematyką, można zaryzykować tezę, że pierwsze pokolenie romantyków interesuje miasto przede wszystkim naznaczone historią. Wskazuje to oczywiście na niesamodzielność tematu miejskiego. Miasto, tak od strony estetycznej, jak i semantycznej, świeci w polskiej poezji lat 30. i 40. XIX wieku światłem odbitym. To wieloletnie praktykowanie urbanizmu w obrębie problematyki historycznej doprowadza ostatecznie do znaczącego wzmocnienia tego pierwszego nurtu tematycznego. Temat historyczny wpisany w miejską przestrzeń znacząco ją uwzniośla, realizując tym samym podstawowe założenia estetyki romantycznej. Kolejna korzyść, jaką urbanizm wynosi z mariażu z historią w poezji, wiąże się z wartościowaniem przestrzeni miejskiej. Miasto, pojawiając się jako znaczące tło bohaterских czynów i patriotycznych postaw, jest po raz pierwszy w rodzimej twórczości lirycznej na taką skalę pozytywnie wartościowane. W poezji drugiej połowy XIX wieku problematyka urbanistyczna wyraźnie zyskuje na samodzielności. Oczywiście będzie ona nadal występowała w wierszach pozytywistów razem z historią, ale już nie jako para najbardziej znacząca, zarówno pod względem frekwencyjnym, jak i artystycznym.

Niektóre powstające w romantyzmie poetyckie obrazy miast, będące eksplikacją historycznych idei i wydarzeń, zdobywają wśród kolejnego pokolenia poetów status kanonicznych. Dotyczy to przede wszystkim wierszy Słowackiego, które stanowią w drugiej połowie wieku XIX niezwykle istotny i stały punkt literackich odniesień. W mieszczącym się w omawianym obszarze tematycznym dorobku poetów pozytywistycznych dość powszechną zasadą będzie zatem ciągłość motywów. W odniesieniu do większości tekstów możemy więc mówić o twórczym, ale jednak po-

wielaniu tradycji, znacznie rzadziej natomiast o ideowym i artystycznym rewelatorstwie. Zasługą poetów tworzących po powstaniu styczniowym było z pewnością utrwalenie narodowej symboliki w świadomości społecznej Polaków. Poezja pozytywistyczna ustaliła tym samym cały zestaw toposów dotyczących historii narodowej i związała je z historią miast. Poetycką ikoną polskości stało się w drugiej połowie XIX wieku uświęcone duchem walki i krwią poległych warszawskie Stare Miasto oraz pejzaż krakowski naznaczony mogiłami królów, przywódców narodowych, poetów i mitycznych bohaterów.

Co ciekawe, w poetyckiej refleksji dotyczącej tych miast, akt pamięci odnosi się najczęściej do figury grobu, czyniąc z nich miasta – mauzolea. Jest to, jak się wydaje, kolejne w poezji okresu pozytywizmu nawiązanie do znaczących wątków tradycji oświeceniowo-romantycznych wykraczających poza obszar literatury, choć znajdujące w niej swoje odzwierciedlenie. Mowa tutaj o „archeologii grobów” i narodowej nekrofilii, której początki Marek Nalepa dostrzega w działaniach Tadeusza Czackiego, Izabeli Czartoryskiej i kilku członków Towarzystwa Naukowego, planujących „na użytek prywatny i publiczny, stworzyć coś na kształt «relikwiarza narodowego», który wpisany byłby w program porozbiorowego ratowania dziedzictwa duchowego Polaków w warunkach państwowej niewoli”. Jego skuteczność miała przejawiać się w integrującym Polaków i utrwalającym ich tożsamość narodową sakralno-metafizycznym oddziaływaniu<sup>7</sup>.

Czynnikiem wpływającym na popularność problematyki urbanistycznej w polskiej poezji XIX wieku były przede wszystkim bieżące wydarzenia polityczne. Pierwszy duży zbiór utworów pojawił się po powstaniu listopadowym, kolejny po wydarzeniach 1863 roku. Niecałą dekadę później, w 1871 roku, tym razem

---

<sup>7</sup> M. Nalepa, *Porozbiorowa „archeologia grobów” i początki narodowej nekrofilii*, w: *Obszary kultury. Księga ofiarowana Profesorowi Krzysztofowi Dmitrukowi w 70. rocznicę urodzin*, pod red. J. Pasterskiej, S. Uliaszka, Rzeszów 2011, s. 213.

rewolta paryska stała się impulsem do tworzenia lirycznych świadectw głównie przez emigrantów politycznych<sup>8</sup>. W poezji krajowej tak śmiało podejmowanie tematów wchodziło w grę tylko na ziemiach polskich pozostających poza rosyjską jurysdykcją. Poeci żyjący w Królestwie Polskim zmuszeni byli ogłaszać niecenzuralne utwory poza kordonem lub decydowali się na pisanie do tzw. szuflady. Innym, chętnie stosowanym rozwiązaniem było stosowanie alegorii, za którymi krył się komentarz do aktualnych politycznych wydarzeń. Aby nakreślić tragiczną sytuację narodu polskiego, szczególnie często sięgano po obrazy dwóch miast włoskich: Wenecji – w pierwszej połowie XIX wieku, i Rzymu – w drugiej połowie stulecia.

Miasto napiętnowane historią to miasto konkretne, wymienione z nazwy, opisane topograficznie. W poezji okresu pozytywizmu, a nawet szerzej – w XIX-wiecznej poezji polskiej – będzie to jednak bardzo rzadko miasto zobaczone, doświadczone w podmiotowej relacji. Zdecydowanie częściej będziemy mieli do czynienia z opisem miasta odwołującym się do instrumentarium symboli czy alegorii, głęboko osadzonym w kulturze narodowej. Powiązanie urbanizmu z historią sprzyja więc budowaniu określonych schematów deskrypcyjnych miast rzeczywistych. Wskazuje również na wagę utrwalonych w literaturze współzależności między geografią, historią i pamięcią zbiorową<sup>9</sup>.

## **Gloria victis, czyli opowieść o Warszawie**

Niekwestionowanym symbolem miasta heroicznego w polskiej poezji XIX-wiecznej jest Warszawa. Jej patriotyczną legendę budowali najwięksi spośród poetów tego stulecia, a więc Adam Mic-

---

<sup>8</sup> Z. Ryłko, *Echa komuny w poezji polskiej 1871–1906*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 6.

<sup>9</sup> Patrz: E. Rybicka, dz. cyt., s. 25.

kiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid, Teofil Lenartowicz, Wiktor Gomulicki czy Maria Konopnicka, oraz liczne grono pomniejszych, jak Apollo Korzeniowski, Władysław Ludwik Anczyc i Jadwiga Łuszczewska<sup>10</sup>. Heroizm ten był konstruowany w oparciu o dwie postawy: walki i męczeństwa. Stanowią one dość czytelną linię podziału między poezją romantyczną i pozytywistyczną.

Uwaga poetów tworzących w drugiej połowie XIX wieku skupia się głównie wokół wydarzeń związanych z powstaniem styczniowym<sup>11</sup>. Za jego istotnego komentatora uznać należy Cypriana Kamila Norwida<sup>12</sup>. Wydarzenia 1863 roku znalazły odzwierciedlenie w *Fortepianie Szopena*, *Improwizacji: na zapytanie o wieści z Warszawy* i *Dedykacji z Tyrteja*. W najważniejszym z nich – *Fortepianie Szopena* – Norwid odwołuje się do topografii miasta znanej już wcześniej z poezji Słowackiego. W VIII części utworu przywołuje mianowicie tak charakterystyczne elementy warszawskiego krajobrazu, jak Stare Miasto i kolumnę Zygmunta:

Oto – patrz, Fryderyku!... to – Warszawa:  
Pod rozplómienną gwiazdą  
Dziwnie jaskrawa – –  
– Patrz, organy u Fary; patrz! Twoje gniazdo:  
Owdzie – patrycjalne domy stare  
Jak Pospolita-rzecz,  
Bruki placów głuche i szare,  
I Zygmuntowy w chmurze miecz<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Patrz: J. W. Gomulicki, *Cztery wieki poezji o Warszawie. Antologia*, Warszawa 1974.

<sup>11</sup> Patrz: Z. Sudolski, *Poezja patriotyczna warszawskiej ulicy (1860–1862)*, w: tegoż, *Tropem detektywa. Studia – Materiały – Sylwetki*, t. 1: *Studia i materiały*, Warszawa 2009, s. 484–518.

<sup>12</sup> W. Weintraub, *Norwid wobec powstania styczniowego*, w: *Studia Norwidiana*, 1994/1995, R. 12/13, s. 3–17.

<sup>13</sup> C. K. Norwid, *Fortepian Szopena*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, cz. 2, Warszawa 1971, s. 146.



Warszawa jest w nim przedstawiona jako miasto doświadczone przez historię, przestrzeń, w której każdy kamień jest naznaczony krwią walczących o wolność. Warszawski bruk staje się w poezji Norwida symbolem klęski. Zamiast opisu bohaterskiej postawy obrońców wolności ojczyzny, zostaje nakreślony obraz funeralny, w którym sprzęty domowe porównane są do trumien, a bruk, o który się roztrzaskują, jest ujęty symbolicznie jako przestrzeń śmierci<sup>14</sup>. Podobną figurę odnajdziemy również w *Dedykacji*. Poeta obrazuje tragiczną historię miasta poprzez metonimicznie przywołany w wierszu zakrwawiony kamień. Marian Śliwiński w szkicu *Kamień jako słowo-klucz do problematyki kultury w twórczości Norwida* wskazuje na jeszcze jeden wiersz, w którym kamień jest powiązany z historią walczącej stolicy. Chodzi mianowicie o pieśń *Do wroga*, z obrazem bruku warszawskiego jako ofiarnego ołtarza Polaków<sup>15</sup>. W wierszach Norwida poświęconych powstańczej Warszawie „kamień” i „bruk” wprowadzają kilka powtarzających się konotacji. Są to: męczeństwo, krew, ofiara, śmierć, zniszczenie i wreszcie Stare Miasto<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> M. Adamiec, *Warszawa Norwida*, w: *Miasto – Kultura – Literatura. Wiek XIX*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993, s. 50–51.

<sup>15</sup> M. Śliwiński, *Kamień jako słowo-klucz do problematyki kultury w twórczości Norwida*, w: tegoż, *Norwid wobec antyczny-sredniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*, Słupsk 1992, s. 115.

<sup>16</sup> Sakralizacja Starego Miasta w okresie postyczniowym jest zjawiskiem charakterystycznym nie tylko dla poezji. Z apoteozą tego „centrum polskości” będziemy mieli do czynienia również często także w powieści polskiej. Zdaniem Tomasza Sobieraja, analizującego wątki staromiejskie w powieści polskiej przełomu XIX i XX wieku, na uwagę zasługują trzej pisarze. Szczególnie znacząca, jeśli chodzi o utrwalanie symboliki patriotycznej Starego Miasta, okaże się twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego z lat 60. XIX wieku podejmująca temat powstania styczniowego (*Dzieci Starego Miasta, Szpieg, Moskal*). W parze z tą samą problematyką najstarsza dzielnica Warszawy pojawi się również w powieści innego pozytywisty Klemensa Junoszy pt. *Nieruchomość 000* (1891) oraz dwie dekady później w *Starym Mieście* (1913) Bolesława Biernackiego. Zob. T. Sobieraj, *Wizje wielkiego miasta*, w: tegoż, *Fabuly i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004, s. 219–220. O dewaloryzacji przestrzeni Starego Miasta w powieści polskiej drugiej połowy XIX wieku pisze E. Paczoska, *„Lalka”, czyli rozpad świata*, Białystok 1995, s. 12–16.

Z Norwidowskim obrazowaniem koresponduje późny wiersz Wiktora Gomulickiego zatytułowany *Krwawe ślady* (1914). Nawiązuje on zresztą do tych samych wydarzeń – brutalnie stłumionej manifestacji z 8 kwietnia 1861 roku – które Norwid opisał w *Żydach polskich*<sup>17</sup>. Z uwagi na datę powstania, wiersz Gomulickiego możemy traktować jako ideowe i stylistyczne zamknięcie charakterystycznego dla XIX wieku toposu Warszawy. Gomulicki w widoczny sposób inspirował się *Dedykacją* Norwida, czyniąc z warszawskiego bruku rodzaj relikwii. Kamienie uliczne Starego Miasta zostały uświęcone krwią „polskiego, dobrego ludu”. Sakralizacja przestrzeni została zaznaczona w *Krwawych śladach* m.in. dzięki porównaniu śmierci manifestantów do męki Chrystusa oraz przywołaniu jego ofiary i idei zmartwychwstania w postaci symbolu makowych kwiatów. Stare Miasto urasta w poetyckiej interpretacji Gomulickiego do rangi polskiej Golgoty:

Legł ostatni naprzeciw tej bramy –  
A przy wszystkich wielkie krwawe plamy.

Pół tysiąca płonęło tych znaków,  
Rzekłbyś: ognie gorejących krzaków...  
Plac, tym śmierci potrząśniony wianem,  
Purpurowych maków zdał się łanem,  
Równać go też nęciła pokusa  
Do królewskiej purpury Chrystusa...

(*Pod znakiem Syreny* 1980, s. 136)

W nurcie historycznym poezji polskiej doby postyczniowej popularne staje się mówienie o Warszawie za pomocą alegorii kobiety. Figura ta ma romantyczny rodowód, chociaż wtedy najczęściej wykorzystywano ją nie do przedstawień miasta, lecz ojczyzny<sup>18</sup>. Jednym z wariantów tej alegorii, znanym m.in. z III czę-

---

<sup>17</sup> J. W. Gomulicki, *Objaśnienia*, w: W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny. Poezje warszawskie 1872–1918*, Warszawa 1980, s. 179.

<sup>18</sup> M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 48.

ści *Dziadów* Adama Mickiewicza, jest Matka-Polka, stylizowana na wzór Matki Boskiej i będąca uosobieniem cierpienia oraz niezłomności.

Literacki wizerunek Warszawy-kobiety uwikłanej w historię odnajdziemy już w *Ofiarowaniu* Słowackiego. Umęczone listopadowymi wydarzeniami miasto nazwane tu zostało Matką-Wdową. Na początku lat 60. XIX wieku obraz stolicy-kobiety jako symbolu patriotycznych postaw i narodowego ducha walki zdecydowanie się utrwała. Doprowadza to, przynajmniej w ramach omawianej alegorii, do utożsamienia Polski z Warszawą i przejęcia przez nią charakterystycznego schematu opisu ojczyzny o romantycznej proveniencji. Tego typu personifikacja walczącej i pokonanej Warszawy pojawia się w *Dedykacji* Norwida:

Dlatego – Tobie! o Warszawo,  
Niosę dziś księgę mniej złoconą.  
Dotknij jej swoją ręką krwawą,  
Ty! nie dziewczątko... Ty, Matrono!  
– Syrena herbem Twym, zwodnicza,  
Lecz ja zmierzyłem Oceany,  
A pamiętałem Cię z oblicza,  
Niekiedy równie zapomniany!...<sup>19</sup>

W poetyckich świadectwach powstania styczniowego alegorię tę odnajdziemy jeszcze u co najmniej kilku innych, mniej znaczących autorów. Manifestacje poprzedzające zryw narodowy opisał Apollo Nałęcz Korzeniowski w wierszu *Warszawie na dzień 29 listopada 1860 r.* Miasto, spowite w biel całunu i czerń żałobną, jest w nim utożsamione z wdową, sierotą, Niobe, Madonną, Królową Polski. Figurą męczennicy i świętej staje się stolica w wierszu *Do Warszawy...* Karola Balińskiego:

---

<sup>19</sup> C. K. Norwid, *Dedykacja*, w: tegoż, dz. cyt., t. 1, cz. 2, s. 227.

Ujrzałem Cię, męczennico! [...]  
Pośród rzezi – niestrwożoną,  
Pośród pokus – nieskuszoną,  
Pośród trwogi – niezachwianą,  
Pośród piekła – nieskalaną [...] <sup>20</sup>.

Z kolei w utworze *Wstęp do pieśni pokutnych* Władysława Ludwika Anczyca Warszawa odsłania swoje dwie twarze. Miasto przed powstaniem zostało ukazane jako rozpustne. W trakcie powstania wyzwala jednak w sobie ducha walki i męczeństwem odkupuje wcześniejsze grzechy. Drugiemu wcieleniu patronowały hagiograficzne wzorce. Jak zauważa Janina Kulczycka-Saloni, wiersz ten, mimo wyraźnego nawiązania do Mickiewiczowskiej *Reduty Ordona*, pokazuje glorię nie walczącego, lecz cierpiącego miasta <sup>21</sup>.

W przywołanych wierszach, w porównaniu do *Ofiarowania Słowackiego*, można zauważyć interesujące przesunięcia. Warszawa powstania listopadowego jest portretowana jako miasto umęczone walką, ale niezłomne, ogarnięte tyrtejskim duchem. W wierszach inspirowanych styczniową rewoltą narodowo-wyzwoleńczą akcentuje się, tak jak u Korzeniowskiego, przede wszystkim bezmiar cierpienia i męczeńską postawę:

Warszawo, Wdowo, Sieroto, Niobo!  
Takie dni długie, tak okropne lata  
Dławiona nogą siepaczy i kata  
I żyjesz jeszcze?!... Warszawo, Bóg z tobą! <sup>22</sup>

Maria Janion upatruje w tej zmianie akcentów istotnej różnicy między wczesnym i późnym romantyzmem. Według badaczki, porównującej pieśni popularne podczas narodowych insurekcji, za zna-

---

<sup>20</sup> J. W. Gomułicki, dz. cyt., s. 142.

<sup>21</sup> J. Kulczycka-Saloni, *Poezja powstania styczniowego*, w: *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, pod red. J. Z. Jakubowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, S. Frybesa, Warszawa 1964, s. 44–45.

<sup>22</sup> J. W. Gomułicki, dz. cyt., s. 138–139.

czący należy uznać rozgłos *Warszawianki* w dobie powstania listopadowego i popularność hymnu *Boże! coś Polskę* w trakcie manifestacji patriotycznych z lat 1860–1861. *Warszawianka* jest pieśnią bojową, natomiast *Boże! coś Polskę* błagalną modlitwą. Pierwszy utwór ewokuje postawę aktywną, bezkompromisową, drugi bierną i wyrażającą pokorę wobec wyroków Opatrzności<sup>23</sup>. Utworem równie chętnie śpiewanym podczas warszawskich manifestacji patriotycznych z początku lat. 60. był także *Chorał* Kornela Ujejskiego. Zwraca uwagę fakt, że naród polski został w nim przedstawiony w koronie cierniowej na skroni i otoczony nimbem męczeństwa<sup>24</sup>.

Zespół cech i postaw obecny w dwóch najpopularniejszych podczas wydarzeń styczniowych pieśniach odnajdziemy również w wierszach przedstawiających powstańczą Warszawę za pomocą alegorii kobiety. Co więcej, stolica doświadczająca niczym kobieta śmierci swoich najbliższych – dzieci, rodziców, męża – staje się najbardziej charakterystycznym dla wydarzeń styczniowych uosobieniem heroizmu cierpienia. Łącząc w sobie wdowieństwo i sierocत्व, była czytelnym znakiem zbiorowej żałoby, w której po powstaniu pograżyło się społeczeństwo polskie. Poezja patriotyczna doby postyczniowej posługująca się alegorią Warszawy-kobiety propaguje więc w ogromnym stopniu postawy, które są *de facto* późnym rozwinięciem romantycznego mesjanizmu. W jego ramach – według Janiny Kulczyckiej-Saloni – dawny Chrystus Narodów „sprowadzony został do wymiarów męczennika, który pozwala bez protestu znęcać się nad sobą siepaczom, przekonany, że Bóg zbyt długo nie pozwoli mu cierpieć”<sup>25</sup>.

Kategoria żałoby i pamięci narodowej stanowi klucz do kolejnego schematu deskrypcyjnego charakterystycznego dla poezji historycznej drugiej połowy XIX wieku. Jest nim dychotomiczny

---

<sup>23</sup> M. Janion, dz. cyt., s. 15.

<sup>24</sup> J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 24–29.

<sup>25</sup> Tamże, s. 65. Badaczka stwierdza, że martyrologia była najsilniej pobrzmiewającą nutą w poezji powstania styczniowego. Tamże, s. 40–42.

rysunek Warszawy. Z jednej strony mamy w nim do czynienia z obrazem Warszawy powstańczej, zanurzonej w historii i w życiu narodowym, z drugiej z hedonistycznym wizerunkiem miasta, byciem tu i teraz, bez oglądania się na przeszłość. Po stronie powstania są trupy, ulice zalane krwią manifestantów, wywózki na Sybir. Walcząca stolica jest przedstawiana jako wielki narodowy cmentarz. Czasom pokoju odpowiada zgoła inny zestaw obrazów, w którym naczelne miejsce zajmują bale i beztrudne życie. Zarysowujące się różnice stają się miarą patriotyzmu.

Historię tego motywu należy zacząć od przywołania warszawskiego salonu z III części *Dziadów*. W prowadzonych w nim rozmowach przeplatają się dwie kwestie: plotki na temat ostatniego balu oraz losów uwiecznionych uczestników powstania listopadowego. Ponad dekadę później po ten sam motyw zabawy z widmem martwej Polski w tle sięgnie w utworze *Noworoczny bal warszawski* anonimowy poeta<sup>26</sup>. W poezji drugiej połowy XIX wieku motyw ten będzie przeżywał swoisty renesans. W roku 1858 pojawi się w wierszach dwóch poetów pochodzących spoza Warszawy: u Władysława Syrokomli (fragment poematu *Wrażenia pielgrzyma po swojej ziemi*, wyd. 1860) i u Ernesta Buławy (*Listy z Warszawy (Do I.) (Roku 1858)*, wyd. 1865). Niestosowność zachowań warszawiaków pokazuje Syrokomla, zestawiając je z żalobnym nastrojem panującym wśród mieszkańców Wilna. W wierszu krakowskiego poety pojawia się charakterystyczna dla omawianego toposu poetyka, czyli kontrast zarysowujący się w postawach warszawiaków niegdyś walczących w powstaniach a obecnie owładniętych szaleństwem zabawy. Hedonizm ten wywodzi Buława z rozpaczliwej i wierzącej, że w momencie próby społeczeństwo wykaże się odwagą. W podobnym duchu, lecz z perspektywy *ex post*, dwie tak różne

---

<sup>26</sup> O motywie balu w czasie żałoby piszą: M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 334–335. Patrz także wybór wierszy w antologii J. W. Gomulickiego, dz. cyt., s. 118–119.

postawy mieszkańców stolicy podda poetyckiej interpretacji Władysław Ludwik Anczyc w przywoływanym już wcześniej wierszu *Do Warszawy*.

Po powstaniu styczniowym do tej samej tradycji deskrypcyjnej sięgnie Maria Konopnicka. W utworze *Zapustnej Warszawie* poetka pokaże miasto jako bezwstydnicę, niepomną, że bawi się skuta łańcuchem na grobach swoich dzieci. Historię tego toposu zamykają *Krwawe ślady* (1914) i *Gołębie na Kanonii* (około 1914) Wiktora Gomulickiego. W obu utworach zobaczymy podobny obraz – po tragicznych, poprzedzających wybuch powstania styczniowego zajściach, na Starym Mieście nie pozostał ani materialny, ani duchowy ślad. Z warszawskich ulic i z pamięci warszawiaków starło go życie płynące swoim naturalnym torem. Ten akt wyparcia uosabia w wierszach symboliczny w swojej wymowie gest roznoszenia na podszwach butów krwi narodowych męczenników.

W wierszach przywołujących warszawskie realia z powstania styczniowego przestrzeń miasta jest przede wszystkim naznaczona śmiercią. Z takim rodzajem obrazowania mamy do czynienia w *Fortepianie Szopena* Norwida. Przypomnijmy, że tytułowy instrument jest porównany w liryku do trumny. Akt barbarzyństwa, jakiego dopuszczają się rosyjscy żołnierze, czyli roztrzaskanie fortepianu o granitowy bruk ulicy, nasuwa oczywiste skojarzenia ze składaniem ciała do grobu. Asocjację tę wzmacnia dodatkowo asysta „ożałobionych wdów”. Te statystki społecznego i narodowego pogrzebu staną się w licznych, przywoływanych już wcześniej utworach uosobieniem samej Warszawy, która po klęsce powstania oplakuje mężów, dzieci, rodziców. Swoistego rodzaju porażenie śmiercią odnajdziemy w wierszach, w których stolica postrzegana jest jako cmentarz. Z tego rodzaju ujęciem spotkamy się także w *Krwawych śladach* i *Gołębiach na Kanonii* Gomulickiego, w których poeta daje świadectwo kaźni na ulicach Warszawy uczestników manifestacji patriotycznych roku 1861. Stare Miasto zostaje pokazane w nich jako zbiorowa mogiła narodu polskiego, a czasy postyczniowe jako niekończący się Dzień Zaduszny. W dwóch innych wier-

szech Gomulickiego, w *Modlitwie do cudownego Chrystusa w katedrze* i zachowanym we fragmencie *Był rok*, Warszawę porównuje się do trupa. Z kolei w przepięknym wierszu *Obrazek ze Starego Miasta* odnajdziemy paralełę pomiędzy kaźnią Chrystusa a śmiercią zaangażowanych w powstanie Polaków. Najstarsza dzielnica Warszawy pojawia się w nim jako przestrzeń pamięci i codziennie wypowiedzianych modlitw za zmarłych.

Przedstawianie stolicy jako polskiej Golgoty, narodowego cmentarzyska jest częścią większej struktury wyobrażeniowej, a mianowicie wywodzi się z romantycznego utożsamienia Polski z przestrzenią grobów. Znamienna dla znacznej liczby utworów z okresu międzypowstaniowego, które Maria Janion objęła wspólną nazwą *Grób kolebką*<sup>27</sup>, jest fraza pochodząca z wiersza Edmunda Wasilewskiego *Pielgrzymi*: „Bo smętarz a Polska to jedno!”<sup>28</sup>. Ta struktura wyobrażeniowa została dodatkowo wzmocniona w poezji powstania styczniowego. Śmierć powstańczą, pobjawisko i mogiłę Maria Janion i Maria Żmigrodzka uznały za słowa-klucze w literaturze poświęconej powstaniu styczniowemu<sup>29</sup>. Trafność tego wniosku potwierdza chociażby wczesna twórczość Adama Asnyka ze *Snem grobów* na czele, która według Zofii Mocarskiej-Tycowej „nosi znamiona poezji cmentarnej, ma charakter elegijny i epitafijny”<sup>30</sup>. Do tego samego nurtu należy także wiersz Felicjana Faleńskiego *Zapłata po pracy* pochodzący z nieopublikowanego za życia poety cyklu *Melodie z domu niewoli*<sup>31</sup>. Znacząca jest data powstania utworu: dzień publicznej egzekucji członków Rządu Narodowego wykonanej na stokach Cytadeli Warszawskiej. Ciała pięciu powieszonych władze carskie pozostawiły ku przestrodze na kilka dni

---

<sup>27</sup> Rozdział *Grób kolebką* jest częścią antologii opracowanej przez Marię Janion. Patrz: M. Janion, dz. cyt., s. 387–412.

<sup>28</sup> Tamże, s. 403.

<sup>29</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 564.

<sup>30</sup> Z. Mocarska-Tycowa, dz. cyt., s. 18.

<sup>31</sup> Patrz: U. Kowalczyk, *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Warszawa 2002, s. 24.



na szubienicach, grzebiąc je następnie w tajemnicy w jednej z fos<sup>32</sup>. W utworze Faleńskiego zamiast realiów warszawskich pojawia się symboliczny krajobraz, którego najbardziej dystynktywną cechą są sięgające po horyzont kości umarłych i rzeka krwi.

Śmierć, grób i cmentarz stanowią także popularne motywy lirycznej twórczości Marii Konopnickiej<sup>33</sup>. Odnajdziemy je m.in. w tych utworach, w których miejska topografia została powiązana z treściami patriotycznymi. W *Warszawie* poetka używa charakterystycznego porównania kości i krwi do ziarna, które zasiane na bruku warszawskim, po okresie wegetacji zakiełkuje i wyda obfity plon:

Przeorał bój, przeorał znój  
Każdą piędź twojej ziemi,  
A my na siew dawali krew,  
Kośćmi ją siali swemi.

Rodzajne ziarna przysuł pył  
W serdecznej twojej glebie,  
Aż wzejdą z tajnych twoich żył  
Skroś ciebie i dla ciebie<sup>34</sup>.

(*Poezje*, t. 8, s. 40–41)

Mit eleuzyjski stopiony z wiarą w odrodzenie ojczyzny pojawia się także w tych wierszach Konopnickiej, w których ideowy horyzont obejmuje nie tylko Warszawę, ale cały polski organizm. W wierszach z cyklu *Pieśni i piosenki* (przede wszystkim cz. IV i X) z tomu *Damnata*, wydanego we Lwowie w 1900 roku, esencję narodowego krajobrazu stanowią kości, krew i łyż<sup>35</sup>. Tego typu obrazowanie jest

---

<sup>32</sup> S. Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, Warszawa 1983, s. 733–740.

<sup>33</sup> O motywach funeralnych w twórczości Konopnickiej pisze: T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*, w: tegoż, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 89–90.

<sup>34</sup> W wydaniu J. Czubka jest to przedruk z autografu.

<sup>35</sup> M. Konopnicka, *Piosenki i pieśni*, w: tejże, *Poezje*, oprac. J. Czubek, t. 3, Warszawa 1925, s. 9–10.

typowe dla refleksji Konopnickiej o śmierci. Poetka mówi o niej, jak zauważa Tadeusz Budrewicz, „językiem natury, buduje metafory przyrodnicze, wegetatywne, dzięki czemu łatwiej przyjmuje się tę oczywistą prawdę, iż jest ona jak pory roku nieuchronna i konieczna”<sup>36</sup>. W przywołanych utworach Konopnickiej śmierć nie ma ostatecznego apokaliptycznego wymiaru. Poetka buduje jej rozumienie, odwołując się do dwóch tradycji: chrześcijańskiej z postaciami zmartwychwstałego Łazarza i Chrystusa oraz greckiej z mitem eleuzyjskim, który stanowi również fundament światopoglądu ludowego, tak przecież bliskiego Konopnickiej. Naznaczony mogiłami patriotów narodowy krajobraz, w tym także urbanistyczny, kryje w sobie życiodajną siłę<sup>37</sup>.

Konopnicka, sięgając po tego rodzaju metaforykę, nawiązywała w sposób oczywisty do romantycznego nurtu poezji rewolucyjno-mesjanistycznej. To w jej ramach rozwinęła się symbolika kości spróchniałych i popiołów, które niczym ziarna zasiane w urodzajnej ziemi, odradzają się na wiosnę<sup>38</sup>. Ten rodzaj figuratywnego języka odnajdziemy także w poezji powstania styczniowego, np. w wierszu Teofila Lenartowicza *Śpiew na cześć 25 lutego 1861 r. w Warszawie*, w którym poeta reinterpretuje biblijną opowieść o Łazarzu, odnosząc ją do manifestacji patriotycznych na warszawskim Starym Mieście<sup>39</sup>. Konopnicka nie zaciera tych inspiracji. Budowanie topiki patriotycznych wierszy za pomocą czytelnych kontekstów,

---

<sup>36</sup> T. Budrewicz, dz. cyt., s. 90.

<sup>37</sup> Cmentarz pojawia się także w cyklu *Na Alyscamps* z tomu *Drobiazgi z podróźnej teki* z 1903 roku. Umieszczone w nim wiersze mają jednak, w przeciwieństwie do tych z tomu *Damnata*, uniwersalną wymowę. M. Konopnicka, *Poezje*, dz. cyt., t. 5, s. 213–222.

<sup>38</sup> M. Janion, dz. cyt., s. 504. Badaczka omawia metaforę eleuzyjską przetworzoną na potrzeby liryki patriotycznej na przykładzie wiersza Romana Żmorskiego *Molitwa*. Patrz również: M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 68. Z kolei Tadeusz Budrewicz wiąże ten typ obrazowania w poezji Konopnickiej także z twórczością Słowackiego. Patrz: T. Budrewicz, dz. cyt., s. 90.

<sup>39</sup> T. Lenartowicz, *Śpiew na cześć 25 lutego 1861 r. w Warszawie*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1972, s. 201–204.

utrwalonych w literackim obiegu aluzji i symboli wymuszone zostaje – jak można przypuszczać – przez sytuację narodowej niewoli. Interesująco zagadnienie to naświetla Tadeusz Budrewicz, pisząc o znakowym charakterze jej liryki krajobrazowej i odwoływaniu się do wspólnej dla autora i odbiorcy kulturowej matrycy<sup>40</sup>. Podobne wnioski w odniesieniu do Konopnickiej i Gomułickiego stawia Barbara Bobrowska. Badaczka uznaje ich twórczość liryczną „za świadectwo [...] celowego artystycznie i uzasadnionego ideowo w warunkach niewoli narodowej, komponowania elementów różnych – uświęconych tradycją i nowszych poetyk”<sup>41</sup>. Zarówno w przypadku jednego, jak i drugiego autora posługiwanie się czytelnym w ramach kultury i literatury narodowej systemem znaków/obrazów wydaje się przemyślaną strategią komunikacyjną wynikającą w dużym stopniu z ograniczenia wolności słowa. W odniesieniu do wierszy patriotycznych, również tych, w których zawarte są wątki urbanistyczne, należałoby więc mówić o świadomie wprowadzanej intertekstualności jako swoistego rodzaju szyfru, co kwestionuje, przynajmniej częściowo, zasadność określania tego rodzaju twórczości mianem epigonizmu.

## Kraków – miasto mauzoleum

Charakterystyczny dla XIX-wiecznej kultury polskiej kult grobów znalazł swoje odzwierciedlenie także w poezji poświęconej Krakowowi. Literacką topografię tego miasta wyznaczają groby królewskie na Wawelu i trzy kopce wpisane w miejską przestrzeń. Symbolikę tych ostatnich tłumaczy romantyczny poeta Paweł Czajkowski w wierszu *Trzy mogiły*. Potęgę państwa polskiego uosabia

---

<sup>40</sup> Patrz: T. Budrewicz, dz. cyt., s. 82.

<sup>41</sup> Patrz: B. Bobrowska, *Wiktor Gomułicki – poeta utraconej arkadii, czyli o postyczniowych „nawróceniach na idyllę”*, w: *Wiktor Gomułicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 1999, s. 67.

kopiec Krakusa, poświęcenie dla ojczyzny – kopiec Wandy, a idee narodowego odrodzenia – kopiec Kościuszki<sup>42</sup>. Podobne znaczenie, jak mogile Kościuszki, nadał grobowcom królewskim w wierszach *Krakowiacy* i *Katedra na Wawelu* Edmund Wasilewski<sup>43</sup>. Istotny wpływ na kształtowanie się topograficznej symboliki Krakowa miał także Wincenty Pol, autor *Pieśni o Krakusowym grodzie* (napisanej w latach 1834–1835)<sup>44</sup> i *Szajne katarynki*<sup>45</sup>. W obu utworach pojawia się kopiec Kościuszki i Wawel. Kraków w *Pieśni* staje się miejscem patriotycznej pielgrzymki chłopca, który nad grobem Naczelnika odbywa narodowe rekolekcje. Wiarę w przyszłe wyzwolenie i heroizm zaszczepia w nim emanujące stamtąd źródło narodowego życia. Podobną życiodajną moc mają w sobie królewskie prochy spoczywające na wawelskim wzgórzu. Pol wyznacza miastu rolę sanktuarium z cennymi relikwiami, w których drzemie moc budzenia narodowych sumień.

Do tej tradycji deskrypcyjnej sięgać będą najczęściej w drugiej połowie XIX wieku poeci. Nie będzie natomiast się cieszył wśród nich powodzeniem inny międzypowstaniowy trop literacki, w ramach którego kopiec Kościuszki wyrażał brak narodowej solidarności<sup>46</sup>. Być może z powodu tego rodzaju odczytań w topografii Krakowa, kreowanej przez poetów pozytywistycznych, będzie dominował mniej kontrowersyjny Wawel, a nie grób przywódcy powstania z 1794 roku<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1848*, Kraków 1971, s. 307.

<sup>43</sup> Tamże, s. 219–222, 328.

<sup>44</sup> M. Janion, *Wstęp do: W. Pol, Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1963, s. XLII.

<sup>45</sup> Druk fragmentów na łamach czasopisma „Orędownik Naukowy” w 1841 roku. Wydanie książkowe 34 obrazków miało miejsce w 1863 r. (*Pieśni Janusza*, Lwów 1863). Patrz: W. Pol, dz. cyt., s. 80.

<sup>46</sup> Historię takich odczytań tworzą m.in. wiersze Ryszarda Brewińskiego (*Mogila Kościuszki*) i Seweryna Goszczyńskiego (*Muzyka wieczorna w Krakowie*). Piszą o tym: M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 269; Z. Jagoda, dz. cyt., s. 307.

<sup>47</sup> Topos ten odnajdziemy w tryptyku Władysława Bełzy zatytułowanym *Trzy mogiły*, w: tegoż, *Poezje*, Lipsk 1874, s. 3–9.

Dla tych spośród nich, którzy przybywali z za rosyjskiego kordonu, Kraków był miejscem świętym, narodowym mauzoleum. Pielgrzymowano do niego na tej samej zasadzie, jak do miejsc kultu religijnego. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że stał się on dość mocno spetryfikowanym symbolem, gdyż nie wprowadzał nowych idei związanych z toczącymi się na bieżąco dyskusjami, takich na przykład jak idea demokratyzmu w okresie międzypowstańcowym. Kanoniczny dla czasów postyczniowych portret Krakowa, prowadzący się *de facto* do prezentacji królewskich grobów na zamkowym wzgórzu jako symbolu polskości i patriotyzmu, tworzą w większości wiersze nie najwyższych lotów, jak *Różaniec (wiersz poświęcony Matce Polce)* Ernesta Buławy<sup>48</sup>, *Gdzie ona!* Aleksandra Karushara<sup>49</sup>, *Polskiemu pacholęciu. IV* Władysława Bełzy<sup>50</sup> czy *Kraków* Marii Konopnickiej<sup>51</sup>.

Do najciekawszych liryków poświęconych Krakowowi w okresie postyczniowym należy utwór Władysława Szancera (pseud. Ordona) *Ci, co przychodzą...* Szancer rozwija w nim temat krakowski zgodnie z tradycją literacką, robi to jednak w sposób oryginalny, przywołując nietypowe dla nurtu poezji patriotycznej motywy religijne i mitologiczne. Poeta przedstawia Kraków jako narodowe sanktuarium. Ma on dar przywracania do życia tych, którzy przybywają z piekła niewoli. Czyniąc z miasta przestrzeń wolności, odwołuje się poeta do jego politycznego statusu w wieku XIX, z którego wynikała przynajmniej częściowa niezależność. Z perspektywy 1869 roku, bo wtedy wiersz został opublikowany, szczególnie istotna wydaje się autonomia, którą Galicja, a więc także Kraków, uzyskała w 1867 roku.

---

<sup>48</sup> W. Tarnowski [Ernest Buława], *Poezje studenta*, t. 3, Lipsk 1865, s. 376–378.

<sup>49</sup> A. Kraushar, *Gdzie ona!*, w: tegoż, *Strofy*, Kraków 1886, s. 25.

<sup>50</sup> W. Bełza, *Polskiemu pacholęciu. IV*, w: tegoż, dz. cyt., s. 83–85.

<sup>51</sup> M. Konopnicka, *Kraków*, w: tejże, *Damnata*, Lwów 1900. Przedruk w: M. Konopnicka, *Poezje*, dz. cyt., t. 3, s. 14–15.

Dominującym w wierszu zagadnieniem jest pytanie, czy „miasto wolne” sprosta oczekiwaniom, czy stanie się ideowym i militarnym zapleczem dla wolnościowych dążeń:

O spojrzysz na nich! Wargi ochrzypłemi  
Łapiąc dech, biegną niewstrzymani niczem  
Wierząc, że kiedy dotkną się tej ziemi,  
Siła w nich znowu rozpali się Zniczem,  
Że jak Anteusz, przez tę ziemię drogą  
W nieprzełamane barki się rozmogą!  
I nowe pułki matce swej urodzą, –  
Ci, co przychodzą.

(*Poezyc*e 1869, s. 47–48)

Kreśląc charakterystykę dwóch polskich przestrzeni o różnym statusie politycznym, sięga poeta po interesujące konteksty. Przywołuje mianowicie postać Anteusza, syna Gai, który dotykając ziemi, a więc swojej matki, odzyskuje utracone siły. Uznając ziemię krakowską z grobami królów spoczywających na Wawelu za polską macierz, poeta chciałby w niej odnaleźć cudowną moc przywracającą niepodległościową energię.

Oprócz mitologii greckiej Ordon nawiązuje do Dziejów Apostolskich i cudownego uwolnienia z jerozolimskiego więzienia św. Pawła. Boską interwencję, czyli zesłanie anioła zrywającego kajdany, sprowokować miały modlitwy chrześcijan wypowiedane w tej intencji. W omawianej scenie pojawia się charakterystyczny atrybut – światłość towarzysząca pojawieniu się boskiego posłańca – który Ordon również przywołał:

O miasto wolne. Maszże ty u siebie  
Słońce, – zaćmione tam na naszym niebie?  
Abyśmy w jego blaskach wykąpani,  
Do braci naszych znów zeszedli otchłani,  
Jak Anioł Zbawca do turmy Piotrowej!

(*Poezyc*e 1869, s. 48)

Najważniejszy ideowy i stylistyczny dialog podejmuje Ordon z *Boską komedią* Dantego Alighieri. Już na samym początku

zwraca uwagę tytuł wiersza i zarazem jego stały frazowy motyw „Ci, co przychodzą”, będący parafrazą napisu znajdującego się na wrotach piekieł z III pieśni poematu Dantego. Zawarta w *Boskiej komedii* wizja piekła i czyścica jest szczególnie bliska dokonanej przez Ordoną charakterystyce zaboru rosyjskiego jako przestrzeni zniewolenia i narodowej męki. W wierszu pojawia się tak znamienne dla włoskiego tekstu odarcie z nadziei i opis cierpienia:

Ci, co przychodzą, idą z tej krainy,  
Gdzie mrok ucisku zgasił wszystkie blaski,  
Gdzie lzy krwawemi pocą się ruiny,  
Kędy jęk każdy chłoną tryumfu wrzaski;

(*Poezje* 1869, s. 47)

Przeciwwagę dla krainy męki i utrapienia chciałby podmiot liryczny widzieć w Krakowie, przestrzeni ziszczających się nadziei. Drzemiąca w nim życiodajna siła, której materialnym przejawem staje się w wierszu Wawel, wraz z odbywaną pokutą na mazowieckich polach mają w przyszłości swoją mocą odmienić los Polaków. W wizji tej pojawia się istotny dla niepodległościowego toposu miasta artefakt – rozpostarta nad wzgórzem zamkowym korona Chrobrego, symbol suwerenności. Polską drogę do wolności wpisuje poeta w ramy znane nam z *Boskiej komedii*, a więc wędrówkę przez miasto utrapienia do Epireum – siedziby boga, czyniąc z tej podróży klucz do odczytania narodowych losów.

Królewska rezydencja w sposób interesujący została przedstawiona także w liryku Konopnickiej *Na Wawelu*<sup>52</sup>. Jest ona jednocześnie kolebką i trumną królów, miejscem, w którym spotyka się w sposób symboliczny początek i koniec narodowej historii. W wyznaniu podmiotu lirycznego pojawia się sugestia, że świętą dla Polaków ziemię i pochowane w niej relikwie należy odgradzić od

---

<sup>52</sup> M. Konopnicka, *Na Wawelu*, w: tejże, *Poezje*, dz. cyt., t. 1, s. 25. Druk z autografu. Konopnicka napisała również wiersz *Kraków* opublikowany w tomie *Damnata* (Lwów 1900).

współczesnego losu narodu, by zachować jej czystość. Tragiczną w swojej wymowie postawą pozwalającą pogodzić z jednej strony rozpacz niewolnika, a z drugiej dumę potomka bohaterów jest milczenie. Ma ono również dodatkowe, pozatekstowe znaczenie z powodu historii wiersza, który przez swoją niecenzuralność za życia Konopnickiej nie został opublikowany<sup>53</sup>.

## Miasto alegoryczne

W poezji drugiej połowy XIX wieku odnajdziemy typowe dla romantyków upodobanie do przedstawień alegorycznych. Potwierdza je ta grupa wierszy, w których obecna była figura Warszawy-kobiety. Funkcję alegoryczną w poezji doby pozytywistycznej spełniała także kultura śródziemnomorska<sup>54</sup>. Poeci niejednokrotnie sięgali po charakterystyczne dla niej miejskie scenografie, by za ich pomocą przedstawiać problemy polskiej popowstaniowej rzeczywistości. Najwięcej podobieństw do czasów żałoby dostrzegali w starożytności.

Temat antyczny przez cały wiek XIX pojawiał się jako jeden z szyfrów treści patriotycznych w ramach stosowanej w literaturze polskiej strategii ezopowej. Zainteresowanie poetów romantycznych Helladą, wynikające z budowania paraleli pomiędzy nią a sytuacją polskiej niewoli, interpretuje się niejednokrotnie jako obsesję<sup>55</sup>. Ewa Owczarz, analizując to zagadnienie w odniesieniu do powieści okresu międzypowstaniowego, zauważa, że śródziemnomorska tradycja kulturowa świetnie wypełniała rolę semantycznego kodu. Dostatecznie bowiem kamuflowała niecenzuralne treści

---

<sup>53</sup> Tamże, s. 240.

<sup>54</sup> Antyczny kostium w twórczości Felicjana Faleńskiego opisuje U. Kowalczyk. Tejże, dz. cyt., s. 122–123.

<sup>55</sup> A. Bałajewski, *Tyrtejski antyk poetów galicyjskich*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003, s. 557.



i jednocześnie dostarczała odpowiedniego klucza do ich odczytania. Stała się tym samym „czytelną maską, z za której dociera do odbiorcy pogłębiony i zuniwersalizowany sens trudnej codzienności”<sup>56</sup>. Analiza twórczości Teofila Lenartowicza doprowadziła do podobnych wniosków Monikę Bojko. Zdaniem autorki: „burzliwe wydarzenia 1846 i 1848 roku sprawiły, że starożytność nie stała się [dla poety – przyp. K. K.] martwym przedmiotem estetycznych dociekań, lecz nader pojemną i wygodną formą tworzenia aluzji dziejowych”<sup>57</sup>.

Wspólny mianownik, który wyznaczano w poezji postycyńowej miastom basenu Morza Śródziemnego i Polsce, opierał się na analogiach historycznych wskazanych przez romantyków<sup>58</sup>. Szczególnie chętnie wykorzystywano obrazy dwóch miast: Jerozolimy i Rzymu. Popularnością nie cieszyło się natomiast przedstawienie Wenecji jako alegorii Warszawy-ojczyzny, dość często przywoływanej jeszcze kilka dekad temu przez poetów międzypowstaniowych. Stosunkowo łatwo wytłumaczyć odrzucenie tej tradycji deskrypcyjnej w poezji pozytywistycznej. W 1866 roku Wenecja staje się częścią Królestwa Włoch, co powszechnie zostaje uznane za odzyskanie przez nią autonomii. Nieaktualne stają się wówczas paralele, jakie zarysowywali między miastem dożów a Polską/Warszawą poeci romantyczni, np.: Teofil Nowosielski (*Pieśń starego gondoliera*<sup>59</sup> – zderzenie czasów świetności z czasem niewoli), Edward

---

<sup>56</sup> E. Owczarż, *Antyk jako maska współczesności. Motywy antyczne w powieściach polskich okresu międzypowstaniowego (renesans)*, w: *Antyk romantyków...*, dz. cyt., s. 494.

<sup>57</sup> M. Bojko, *Antyk jako obraz współczesności w pismach Teofila Lenartowicza*, w: *Antyk romantyków...*, dz. cyt., s. 546.

<sup>58</sup> Zagadnienie antyku jako alegorii współczesnej Polski w literaturze romantyzmu zostało rozwinięte m.in. w pracach: T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933; M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994; artykuły z cytowanej już pracy zbiorowej *Antyk romantyków...*, dz. cyt.

<sup>59</sup> *Zbiór poetów polskich XIX w.*, ułożył i oprac. P. Hertz, Warszawa 1965, ks. 2, s. 656.

Dembowski (*Śmierć żeglarsza pod Wenecją*<sup>60</sup> – projekcja odzyskania wolności), Edmund Chojecki (*Noc w Wenecji*<sup>61</sup> – miasto jako trup, na którym żeruje robactwo), Karol Baliński (*Odpowiedź Wenecjanina na wiersz Edmunda Chojeckiego*<sup>62</sup>) czy Mieczysław Pawlikowski (*Pamiętnik pieśniarza*<sup>63</sup> – zniewolona Wenecja jako paralela Warszawy przedstyczniowej)<sup>64</sup>. Przerwanie wspólnoty losów odnotuje Ernest Buława w wierszu *Oda na wieść o wyswobodzeniu Wenecyi 1866*:

Sieroto Romy! dziedziczko Hellady!...  
Choć nie mój naród jeszcze zmartwychwstaje,  
Biję z radością w mą arfę pod niebem,  
Choć my niewoli łamiemy się chlebem,  
Lud jeden więcej wolny!  
(*Szkice helweckie i Talia 1868*, s. 229)

Wenecję z historią zderzy na powrót po ponad dwóch dekadach dopiero Konopnicka, proponując zupełnie nową wykładnię tej alegorii w wierszu *Riva degli Schiavoni*<sup>65</sup>. Podmiot liryczny, szukając przyczyn ruiny, w jaką popadła XIX-wieczna Wenecja, przywołuje czasy średniowiecza i postać niewolnika, który przykuty do nabrzeża weneckiego złorzeczył miastu. Poetka nie rysuje analogii pomiędzy Wenecją i Polską, lecz pomiędzy zniewolonym człowiekiem i zniewolonym narodem. Inaczej niż dla romantycznych poetów dających wyraz emocjom związanym z klęską powstania listopadowego, w interpretacji Konopnickiej Wenecja staje się symbolem

---

<sup>60</sup> Tamże, ks. 3, s. 67–68.

<sup>61</sup> Tamże, s. 88.

<sup>62</sup> Tamże, ks. 2, s. 816–818.

<sup>63</sup> Tamże, s. 471–473.

<sup>64</sup> Obraz Wenecji w literaturze polskiej omawia Mieczysław Brahmer. Z polskiej liryki XIX-wiecznej poświęconej Wenecji wymienia jedynie kilka wierszy Konopnickiej z tomu *Italia*, skupiając się przede wszystkim na korespondencji i prozie. Patrz: M. Brahmer, *Pod urokiem Wenecji*, w: tegoż, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980, s. 206–236.

<sup>65</sup> M. Konopnicka, *Riva degli Schiavoni*, cykl *Sonetów włoskich*, w: tejże, *Italia*, Warszawa 1901. Przedruk w: M. Konopnicka, *Poezje*, dz. cyt., t. 4, s. 10.

oprawcy i więzienia, podobnie jak dla Polaków była nim carska Rosja<sup>66</sup>. Warto w tym miejscu przypomnieć, że dokonana pod koniec wieku przez poetkę reinterpretacja cech tradycyjnie przypisywanych Wenecji nawiązuje do znaczeń wpisanych w wiersz, który do rąk polskich czytelników trafił za pośrednictwem Adama Mickiewicza. Poeta, będąc na zesłaniu w Rosji, przetłumaczył w 1827 roku z serbskiego wiersz *Morlach w Wenecji*. Miasto staje się w nim dla serbskiego górala rodzajem więzienia, w którym zamknął się dobrowolnie kierowany chciwością:

Tu czuję w chlebie powszednim truciznę,  
W powietrzu darmo szukam odetchnienia;  
Ni wolnej myśli, ni wolnego ruchu,  
Przykuty zdycham jak pies na łańcuchu<sup>67</sup>.

Dwa bieguny refleksji poświęconej Wenecji – politycznej autorstwa Konopnickiej i kulturowej, pod którą podpisał się Mickiewicz – okazały się mieć wspólne ideowe jądro. Bardziej namacalne związki można zarysować między wierszem Konopnickiej a *Gladiatorami* Lenartowicza. Głównym bohaterem poematu mazowieckiego lirnika jest słowiański niewolnik o imieniu Sporus, ginący na arenie rzymskiego Koloseum. Decydując się na takie czasowe i przestrzenne realia, poeta poświadczał znajomość interpretacji jednej z rzeźb kapitollińskich. Między innymi według Byrona i Mickiewicza, ze względu na zbieżność słowa *sclavus* ze *Slavus* przedstawiała ona umierającego gladiatora-Słowianina<sup>68</sup>. W tradycję tę wpisuje się również Konopnicka w dwóch wierszach *Sclavus saltans* (*Poezje* 1883) i *Demos Cezarowi* (*Poezje* 1887).

---

<sup>66</sup> Podobne cechy przypisywane Wenecji odnajdziemy w tłumaczonym przez Adama Mickiewicza wierszu *Morlach w Wenecji*.

<sup>67</sup> A. Mickiewicz, *Morlach w Wenecji. Z serbskiego*, w: tegoż, *Dzieła*, dz. cyt., s. 288.

<sup>68</sup> Patrz: J. Nowakowski, *A ślad po mnie – pieśń złota... Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1973, s. 172.

Miasto w funkcji alegorii pojawia się także przy okazji utworów zainspirowanych Psalmem 136 *Super flumina Babylonis*. Zdaniem Bogdana Burdzieja, jest on nie tylko najczęściej przywoływanym psalmem z *Psalterza* w XIX-wiecznym polskim piśmiennictwie, ale należy również „do najważniejszych wzorców obrazowania niewoli narodowej”<sup>69</sup>. W omówionych przez Burdzieja wierszach z okresu postyczniowego, m.in. Asnyka (*Do... [Przekleństwa syny! co Kaina piętnem]*, 1868) i Konopnickiej (*In exitu Israel*, 1883), pojawia się Babilon jako rodzaj czytelnego kulturowego znaku przestrzeni zniewolenia. Poetów nie interesują uszczegółowienia topograficzne – nie wiemy, czy pod nazwą Babilon kryje się konkretne miasto (tak jak na przykład Petersburg – Babilon w III części *Dziadów* Mickiewicza) czy państwo babilońskie. Przywoływana rzeczywistość ma bowiem w poetyckich interpretacjach poetów pozytywistycznych zazwyczaj charakter symboliczny. Wyjątkiem są wiersze opisujące losy emigrantów polskich, w których mianem tym, za przykładem Słowackiego, obdarza się Paryż jako miejsce wygnania i przeżywanej żałoby (Teofil Lenartowicz *Wieża Eiffel*, Kornel Ujejski *W Paryżu*).

Znacznie bardziej interesującym topograficznym elementem toposu związanego z Psalmem 136 jest Syjon/Jerozolima. Burdziej zwraca uwagę, że są one nazwą tego samego Bożego Miasta założonego przez króla Dawida. W wierszach polskich autorów Syjon/Jerozolima staje się najczęściej czytelną alegorią ojczyzny (Teofil Lenartowicz *Izrael*). W drugiej połowie XIX wieku można zaobserwować tendencję do podkreślania miejskiego charakteru „krajiny świętej” w stosunku do ujęć i tłumaczeń wcześniejszych (tłumaczenie Jana Kochanowskiego) oraz wyrazistą intencję utożsamiania Jerozolimy z Warszawą. Przykładem realizacji pierwszego zjawiska jest peryfraza psalmu autorstwa Władysława Bełzy z rozwinięciem fragmentu opisującego burzenie Jerozolimy:

---

<sup>69</sup> B. Burdziej, *Super flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Toruń 1999, s. 5–6.

Wspomnij czasy te Jehowo,  
obróć oczy Twoje wstecz,  
Gdy nad synów Twoich głową,  
Edomczyków zawisł miecz,  
Gdy wołali, by do szczętu,  
zburzyć miasto i Twój dom,  
A po rynkach, wśród zamętu,  
głos ich huczał niby grom...

(*Super flumina Babylonis*, w: *Poezye* 1892, s. 88)

Znak równości między Jerozolimą i Warszawą stawia z kolei Mieczysław Romanowski w wierszu *Rabin* (1862). Poeta daje w nim świadectwo patriotyzmu Żydów warszawskich w czasie próby, jaką był okres przedpowstaniowego wrzenia na ulicach stolicy. W liryku zostaje przywołana postać rabina Jastrowa, który po wiosennych manifestacjach wygłasza kazanie w jednej z warszawskich synagog. Do swoich współwyznawców kieruje słowa Psalmu 136 z wyraźnym wskazaniem obowiązków względem przybranej ojczyzny<sup>70</sup>. Ideę solidaryzmu między Żydami i Polakami oddaje Romanowski m.in. poprzez utożsamienie Warszawy z Jerozolimą – miastem świętym i jednocześnie zniewolonym:

Siadł rabin w smutku, pyta ksiąg mądrości,  
Jakimi słowy cieszyć lud strapiiony?  
W łono mu co dnia, jak w urnę żałości,  
Zlewają swoje łzy i krew miliony...  
Ach! i nie budzi Pan mścicieli z kości,  
Polsce cierniowej nie zmienia korony!  
Wstał i na miasto poglądając łzawo:  
„O! Jeruzalem! – jęknął – o Warszawo!”<sup>71</sup>

Historia Izraelitów wygnanych z Jerozolimy aktualizuje się w warszawskich realiach także w przepięknym wierszu Wiktora

---

<sup>70</sup> Tamże, s. 190–191.

<sup>71</sup> M. Romanowski, *Rabin*, w: W. J. Gomulicki, dz. cyt., s. 143.

Gomulickiego *El mole rachmim...* (1882). Opisuje on rytuał żydowskich zaślubin, których integralną częścią jest odśpiewanie pieśni żałobnej, gdy jeden z małżonków jest sierotą. Warszawskie podwórko staje się miejscem przeżywania żałoby jednostkowej i narodowej – ważne zatem staje się i wspomnienie nieżyjącego już ojca panny młodej, i wielowiekowej niewoli, tułactwa oraz męczeństwa Żydów. Ten sam obskurny, ubogi dziedzinec staje się nagle przestrzenią, w której ożywa nadzieja na powrót do kwiecistych dolin Libanu, mitycznego Edenu. *El mole rachmim...* jest jednocześnie pieśnią pogrzebową nad mogiłami Izraela i Polski, nad losami Jeruzolimy i Warszawy<sup>72</sup>. Przywołuje bowiem te same wspomnienia i te same marzenia, wykorzystując przy tym stylistykę charakterystyczną dla wierszy o problematyce narodowej:

Biegła nad cmentarzami zawodzić staremi,  
Nad kośćmi Izraela, co po całej ziemi  
Rozsiane są jak piasku bezpłodnego ziarna;  
I nad tym, że ta siejba będzie może marna,  
I nad tym, że na grobach chwast wyrasta głuchy,  
I nad tym, że skarłały słabe synów duchy  
I że ta noc niewoli tak długa, tak długa! [...]  
A kiedy chazen wspomniał świętą Jeruzalem,  
Matkę, która choć z dała białą twarzą świeci,  
Od wieków już umarła dla swych pierwszych dzieci;  
Gdy wspomniał bezlitosne losów okrucieństwo,  
Nędzę, prześladowanie, tułactwo, męczeństwo  
I szczęście, utracone na zawsze, na zawsze –  
Boleść stała się żywszą, rany serca krwawsze [...].

(*Poezje* 1882, s. 45)

Najczęściej przywoływanym przez poetów postycznioowych miastem starożytnym z basenu Morza Śródziemnego w funkcji

---

<sup>72</sup> Na zasadność czytania tego wiersza jako kryptopolitycznego wskazało kilku badaczy. Odczytania te referuje Barbara Bobrowska w szkicu: *Wiktor Gomulicki – poeta utraconej arkadii, czyli o postycznioowych „nawróceniach na idyllę”*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 1999, s. 64–66.

alegorii politycznej był Rzym. Tradycja literacka w tym względzie prezentuje się imponująco: począwszy od *Irydiona* (1836) Zygmunta Krasińskiego, przez *Gladiatorów* (1857) Teofila Lenartowicza i nieco późniejszego *Spartakusa* Cypriana Kamila Norwida, po powieści Kraszewskiego *Caprea i Roma* (1859) oraz *Rzym za Nerona* (1865). Wydaje się, że najbardziej inspirujący był wspomniany wcześniej utwór Lenartowicza przedstawiający słowiańskich niewolników walczących ze sobą w Koloseum. Jeden z nich, odmawiając udziału w kolejnej bratobójczej potyczce, umiera, wieszcząc Rzymowi zagładę<sup>73</sup>. Do obrazu walk gladiatorских na największej arenie starożytnego Rzymu nawiąże kilku poetów: Stefan Giller w *Ślepych gladiatorach*<sup>74</sup>, Władysław Tarnowski (pseud. Ernest Buława) w wierszu *Upadek Rzymu*<sup>75</sup>, Aleksander Michaux w liryku *Z albumu*<sup>76</sup> oraz Maria Konopnicka w *Demos Cezarowi*<sup>77</sup>. Utwory te pokazują historię motywu, który swoje ukoronowanie znajdzie w *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza.

Walki rozgrywane na arenie rzymskiego amfiteatru w ujęciu wymienionych autorów nabierają znaczącej politycznej wymowy. Odniesienia do sytuacji polskiego narodu są oczywiste, konfrontowani są bowiem niewolnicy z tyranami oraz/lub zdegenerowany moralnie tłum z umierającymi męczeńską śmiercią pierwszymi chrześcijanami<sup>78</sup>. Dodatkowo, tak jak w wierszu Michaux, na ob-

---

<sup>73</sup> Patrz: Z. Szmydtowa, *Norwid i Lenartowicz*, „Przegląd Humanistyczny” 1973, z. 1, s. 28–30; oraz J. Nowakowski, dz. cyt., s. 172–177.

<sup>74</sup> S. Giller, *Ślepi gladiatorowie*, w: *Zbiór poetów...*, dz. cyt., ks. 3, s. 436–438.

<sup>75</sup> W. Tarnowski, *Upadek Rzymu*, w: tegoż, dz. cyt., t. 1, s. 353–354.

<sup>76</sup> A. Michaux, *Z albumu*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1884, s. 122. W tym samym tomie znajduje się tłumaczenie *Sonetu* Leona Dierxa (s. 76), z którego Michaux zaczerpnął pomysł na swój wiersz.

<sup>77</sup> M. Konopnicka, *Demos Cezarowi*, *Poezje*, seria III, Warszawa 1887. Przedruk w: M. Konopnicka, *Poezje*, dz. cyt., t. 2, s. 181–182. O tym utworze i innych nawiązujących do antyku pisze Lidia Winniczuk w artykule *Antyk w poezji Konopnickiej*, „Meander” 1950, nr 7.

<sup>78</sup> Motyw ten odnajdziemy także w wierszu S. Grudzińskiego *Za Nerona*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1883.

raz starożytnego Rzymu nałożona zostaje perspektywa współczesna, która ujawnia prawdziwych zwycięzców na tle obracającej się w ruinę stolicy imperium<sup>79</sup>.

## Historia społeczna

Związki miasta z historią w poezji polskiej XIX wieku są, jak starałam się to wykazać, przede wszystkim budowane w oparciu o zagadnienia polityczne. Monopol ten przełamał dopiero pod koniec stulecia Wiktor Gomulicki. Autor ten, którego debiut przypada na lata 60. XIX wieku, dojrzał przez dwadzieścia lat pracy twórczej do podjęcia w poezji problematyki historycznej dotyczącej życia społecznego i kultury materialnej miasta.

Oswajanie się z tego rodzaju perspektywą historyczną miało charakter wieloaspektowy i wieloetapowy. Zgodnie z obowiązującymi trendami, Gomulicki do tematów lirycznych włączył najpierw społeczne i miejskie zagadnienia osadzone w realiach współczesnych. W tym samym czasie do polskiej opinii publicznej przenikały nowe propozycje metodologiczne z zakresu historiografii. Swoistym *signum temporis* były pojawiające się na europejskim rynku wydawniczym książki z zakresu historii społecznej, np. *Kultura odrodzenia we Włoszech* (1860) Jacoba Burckhardta, waloryzująca kulturę i życie społeczne jako obszary życia, które w istotny sposób dopełniają obraz danej rzeczywistości. Z poszerzaniem dotychczasowego zakresu badań historycznych mamy również do czynienia w pracach o wyraźnym ideologicznym rdzeniu, m.in. w *Historii cywilizacji w Anglii* (1857) Henry'ego Thomasa Buckle'a czy *Kapitale* (1867) Karola Marksa. Edward H. Carr, lewicowy brytyjski historyk, tak określa wpływ marksizmu na historię: „Za symptomy

---

<sup>79</sup> Obraz starożytnego i współczesnego Rzymu zderza Aleksander Kraushar w wierszu *Łuk Zwycięstwa*, w: tegoż, dz. cyt., s. 149.



tej przemiany można uznać generalnie zastąpienie bitew, manewrów dyplomatycznych, sporów konstytucyjnych i politycznych intryg jako głównych zagadnień historii – «historii politycznej» w szerokim sensie – przez studiowanie czynników ekonomicznych, sytuacji społecznej, statystyk, wzlotów i upadków klas<sup>80</sup>. Nowy sposób badania historii, po części wyrastający z idei pozytywistycznych, znalazł dogodny grunt wśród historyków warszawskich, takich jak Tadeusz Korzon czy Władysław Smoleński<sup>81</sup>. Wydaje się, że rozwój myśli socjologicznej w omawianym okresie w równym stopniu przyczynił się do reorientacji zainteresowań w naukach historycznych, literaturze czy sztuce. Zainteresowanie niepolitycznymi aspektami historii, szczególnie dawną kulturą materialną, dodatkowo pobudzała moda na archeologię i antykwaryzm.

Fascynacja historią XVII-wiecznego warszawskiego mieszczaństwa i wytworzoną przez nich architekturą dochodzi do głosu w twórczości Gomulickiego dość późno, bo pod koniec lat 80., kiedy to pod piórem poety powstaje poemat *Kamienica „Pod okrętą”* (1887–1888<sup>82</sup>). W pierwszym starowarszawskim utworze ujawniły się cechy charakterystyczne dla późniejszych warsawianów Gomulickiego. Jest to przede wszystkim miejsce – czyli Stare Miasto; odmalowana w nim epoka, czyli wiek XVII (*W kamienicy „Pod okrętą”*; *Schadzka* 1904; *Przy gdańskiej piwnicy* 1914; *W-mu Imci Panu Henrykowi Fukierowi* 1915); i stylistyka, w ramach której pojawia się figura architektury jako kroniki dawnych czasów (*Różia* 1893; *Orzeł na ulicy Piwnej* około 1909–1914; *Przy gdańskiej piwnicy* 1914). Opisując Stare Miasto, Gomulicki po raz kolejny okazuje się spadkobiercą

---

<sup>80</sup> Jest to fragment notatek Carra cytowanych w posłowie do jego książki pt. *Historia. Czym jest?*, wydanie II oprac. przez R. W. Daviesa, Poznań 1999, s. 209–210.

<sup>81</sup> O przełomie antypozytywistycznym w polskiej i europejskiej historiografii pisze J. Kolbuszewska, *Przełom antypozytywistyczny czy mutacja modernistyczna? Rozważania o przemianach w historiografii schyłku XIX i początku XX wieku*, „Res Historica” 2005, z. 19: *Między modernizmem a postmodernizmem w historiografii*, s. 1–54.

<sup>82</sup> Chronologia powstawania utworów za: J. W. Gomulicki, *Objaśnienia*, w: W. Gomulicki, dz. cyt., s. 155–184.

Słowackiego. Wzorując się na nim, portretuje tę dzielnicę jako przestrzeń, w której znalazł schronienie narodowy duch sprzęgnięty z historią kolejnych pokoleń warszawskich mieszczan. Z taką lekturą przeszłości zakłętą w kamieniach mamy do czynienia w *Kamienicy „Pod okrętem”* i *Orle przy ulicy Piwnej*. Szczególnie symboliczną, znaczącą wymową obdarza poeta godła staromiejskich kamienic. Gomulickiemu w starowarszawskich wierszach nie udało się uciec od aktualnych treści politycznych. Reprezentują więc one antykwaryzm skażony anachronicznością, tak typową dla literatury XIX wieku. Jednak już samo sięgnięcie po problematykę społeczną i egalitarnych bohaterów pozwala mówić o ich rewelatorstwie i zawartej w nich nowej historiograficznej propozycji. Rozwinie ją inny poeta, ulubieniec warszawskiej publiczności, Artur Oppman, czyniąc z obrazków poświęconych Staremu Miastu najbardziej charakterystyczną część swojego literackiego dorobku.

## Rozdział VIII

### Estetyka i światopogląd. Zamiast zakończenia

Literatura polska drugiej połowy wieku XIX nie była liryczną pustynią. Na literackiej scenie spotkały się wówczas cztery pokolenia poetów. Używana w odniesieniu do tego okresu formuła „czasów niepoetyckich” wydaje się nie tylko fałszywa, ale i krzywdząca. Poezję, obok wybitnie utalentowanych, uprawiało również dość liczne i zróżnicowane grono autorów pomniejszych. Już same daty urodzin poetów aktywnych w okresie postycznio- wym – od lat 20. do lat 50. – wyznaczają szeroki horyzont czasowy, ideowy i estetyczny. Są to osobowości pod każdym, także estetycznym względem zróżnicowane. Możemy to zaobserwować, zestawiając ze sobą choćby kilka najważniejszych nazwisk, jak: Cyprian Kamil Norwid, Teofil Lenartowicz, Felicjan Medard Falański, Adam Asnyk, Maria Konopnicka, Wiktor Gomulicki czy Maria Bartusówna.

Opinia o niepoetyckich czasach nie znajduje oparcia w statystyce bibliograficznej. Dekada lat 60. była okresem debiutu większości – tych bardziej i tych mniej dzisiaj znanych – poetów pozytywistycznych: Asnyka, Gomulickiego, Mirona, Ordon, Stebelskiego, Bartusówny i Zagórskiego. Tomiki poetyckie wydają przedstawicieli różnych pokoleń literackich: Teofil Lenartowicz (1863, 1872, 1876), Felicjan Falański (1861, 1870, 1871), Leonard Sowiński (1875), Adam Asnyk (1869, 1872), Aleksander Michaux (1867, 1870), Władysław Szancer (1869), Władysław Bełza (1868, 1871), Wiktor Gomulicki (1873), Stanisław Grudziński (1872, 1873), Maria Bartusówna (1876). Jeden z tych poetów –

Wiktor Gomulicki – z perspektywy półwiecza wypowiada się o dekadzie lat 60., że „były to jeszcze piękne dla poezji polskiej czasy”<sup>1</sup>. Przypomina sylwetki publikujących wówczas lub biorących udział w życiu literackim starszych poetów. Są to, oprócz wcześniej wymienionych: Bogdan Zaleski, Seweryn Goszczyński, Konstanty Gąszyński, Wincenty Pol, Władysław Syrokomla, Kornel Ujejski, Cyprjan Kamil Norwid, Mieczysław Romanowski, Jadwiga Łuszczewska, Maria Ilnicka, Włodzimierz Wolski i Roman Zmorski.

Wysokie miejsce poezji wśród czytelników pokazuje zestawienie jej z utworami prozatorskimi ogłaszanymi w tym samym okresie. Według Anety Mazur i Jana Tomkowskiego:

W prozie panują niepodzielnie: Kraszewski, Lam, Bałucki, Zachariasiewicz. Nie zaistnieli jeszcze jako prozaicy: Prus, Sienkiewicz, Świętochowski, Konopnicka. Orzeszkowa ma dorobek skromny, wyłączając może *Pana Grabę* i *Pamiętnik Waławy*, utwory bynajmniej nie pierwszorzędne. Jeśli zaś do wymienionych książek poetyckich dodamy opublikowane w 1866 roku przez Małeckiego *Pisma pośmiertne* Słowackiego i co najmniej dwa rękopisy Norwida (*Assunta* i *A Dorio ad Phrygium*), których nie opublikowano, to przewaga nad powieścią i dramatem będzie wprost miażdżąca<sup>2</sup>.

Z ustaleń tych jednoznacznie wynika, że dekada otwierająca literaturę pozytywistyczną należy bezwzględnie do poezji.

## Racjonalny duch czasu a poezja

Poezji nie przysłużyły się zapewne głosy krytyków negatywnie oceniających te realizacje poetyckie, które najczęściej anonimowo lub pod pseudonimem były ogłaszane na łamach czasopism.

---

<sup>1</sup> W. Gomulicki, *Miron (Aleksander Michaux). Portret literacki*, „Sfinks” 1914, kwiecień, s. 9.

<sup>2</sup> A. Mazur, J. Tomkowski, *Zabijanie poetów*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4, s. 320.

Negatywnym opiniom na temat twórczych dokonań osób hobbyistycznie zajmujących się pisaniem wierszy, towarzyszyły zazwyczaj bardziej wyważone sądy w stosunku do tych, którzy z uprawiania poezji uczynili jedno z ważniejszych swoich życiowych zatrudnień (np. chwalono talent, a ganiono konkretne utwory). W literaturze przedmiotu panuje jednak przekonanie, że batalia o nową sztukę z lat 60. i 70. była *de facto* batalią przeciwko poezji. W publicystyce epoki opinii zawierających krytykę liryki jako takiej, stwierdzających, że czas poezji definitywnie minął, znajdziemy jednak niewiele.

Do najbardziej zdecydowanych należała wypowiedź Antonego Gustawa Bema zawarta w artykule *Powołanie wieszczce* z 1873 roku. Według niego emocjonalny charakter poezji sprawia, że nie przystaje ona do racjonalnych czasów:

Zdrowy, pozytywny prąd wieku odbiera dziś poezji naczelną nad umysłami panowanie. I słusznie, szalone są bowiem i błędne drogi tej przewodniej gwiazdy: wiedzie w górne sfery, a nierząd zostawia na ziemi, darzy niby tytaniczną siłą, a zwykłą energię w stosunkach życiowych odbiera<sup>3</sup>.

Większość publicystów wypowiadających się na temat poezji nie podzielała skrajnego sądu Bema, iż wiek pary i elektryczności nie sprzyja uprawianiu twórczości lirycznej. Często zauważano natomiast problem nowego, „prozaicznego” tematu uobecniającego się coraz częściej w mowie wiązanej. Blisko dwie dekady przed wystąpieniem Bema, bo już w 1856 roku na łamach konserwatywnego „Czasu” Lucjan Siemieński – także poeta – pisał:

„Świat coraz prozaiczniejszy – świat wierzy tylko w rzeczywistość – znamieniem jego są liczby: a zatem poezji w życiu nie ma, a jeżeli się gdzie zjawi, rzadki to ptak!” Narzekania tego rodzaju powtarzały się

---

<sup>3</sup> A. G. Bem, *Powołanie wieszczce*, w: tegoż, *Pisma krytyczne*, oprac. Z. Żabicki, Warszawa 1963, s. 97.

i dawniej, powtarzają się i dziś – ale nie idzie za tem, żeby lokomotywy, telegrafy, giełdy nie zostawiły bodaj małego kącika dla poezji; – przeciwnie, pod naciskiem pary, kursów, elektrycznej iskry i całej tej materialnej cywilizacji wyrabia się świat wewnętrzny, tulący się do domowego ogniska, do zamierzchłej przeszłości, do mglistych rozeń o tem, co będzie, czego pragniemy, a najlepiej czerpiący siłę swą w wierze, nadzieję w Bogu, prawdę życia w nieśmiertelnych pięknościach i cudach stworzenia.

Nie z powikłanych zatem interesów i dążeń materialnych wpływa jakieś zwątpienie w poezję, ale prędzej przypisałbym to mnożącym się poezjom i poetom<sup>4</sup>.

Siemieński, widząc główny obszar zainteresowań poetyckich poza sprawami materialnymi, nie odrzuca mimo to liryki, która interesuje się sprawami nauki. Uważa jednak, że prawdziwym powołaniem poety jest opiewanie Boga, natury i miłości. Postęp naukowy i techniczny oraz zmiany społeczne nigdy, według krytyka, nie będą stanowić głównego pierwiastka poezji, mogą jedynie nadawać jej aktualny ton<sup>5</sup>.

Przełom w liryce wyrażony dominacją pierwiastka intelektualnego nad emocjonalnym zapowiadał w 1867 roku Adam Bełcikowski na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”. Zmianę tę wymuszać miał duch czasu. Słowa krytyka o tym, że: „świat dziś za poważny, aby miał się rozkoszować dźwiękami lutni, za ciężki, aby się podnieść w wyższe sfery ideału”<sup>6</sup> należy odczytywać raczej jako diagnozę ograniczoną do sytuacji narodu w niewoli przeżywającego noc postyczniową niż opinię dotyczącą niepoetyckich czasów w ogóle. Poezja tyleż z powodów historycznych, co cywilizacyjnych musi się zmienić: „jej źródłem w latach minionych było serce, jej po-

---

<sup>4</sup> K. Wóycicki, *Walka na Parnasie i o Parnas. Materiały i opracowania do dziejów pozytywizmu polskiego*, cz. 1: *Walka z epigonizmem. Poglądy, wskazania, nadzieje, wróżby*, Kraków 1928, s. 21–22.

<sup>5</sup> Tamże, s. 24.

<sup>6</sup> A. Bełcikowski, *Przegląd piśmienniczy. Kilka słów o poezji w ogóle, a o „Pieśniach” Mirona w szczególności*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 402, s. 270.

lem świat nadziemski; może niedługo usłyszymy przez jej usta głos rozumu, może ze swych sfer fantazyjnych przejdzie na nasz ziemski padół”<sup>7</sup>. Poeta przyszłości to, według Bełcikowskiego, ktoś na miarę Voltaire’a, intelektualista burzący dotychczasowe wiary lub anatom przeszywający społeczeństwo wnikliwym ostrzem swoich spostrzeżeń<sup>8</sup>.

Interesującą uwagę na temat poezji wypowiedział w 1869 roku Aleksander Michaux przy okazji recenzji obrazu Leopolda Horowitza *Bezwiedny filozof*. Warto dodać, że był on plastyczną refleksją nad współczesnymi problemami społecznymi, przedstawiał bowiem druciarczyka siedzącego na ulicy podczas zimowego wieczoru. Poeta, krytyk literacki i redaktor „Kuriera Warszawskiego” propagował następujący pogląd: „Są ludzie, którzy twierdzą, że na ziemi nie ma już poezji; jest to jednak kłamstwo wierutne. Ta kochanka błękitu nie uleciała jeszcze, ona żyje i tęskni wśród nas, jak żyła i tęskniła od wieków, ale uśmiecha się jedynie do wybranych i niewidzialną jest dla tych, którzy albo nie chcą, albo nie umieją jej szukać./ Poezja jest wszędzie; w lazurze nieba i na miejskim bruku. Victor Hugo powiedział, że można leżeć na śmietniku z gwiazdami w duszy i marzyć o ucztach Olimpijskich”<sup>9</sup>.

Pogląd ten podzielał również Władysław Bartkiewicz, publicysta „Tygodnika Ilustrowanego”. Uważał on, że poezja może dotyczyć zagadnień związanych z postępem technicznym, w tym i z industrializacją. W artykule *Liryzm i nowy zastęp liryków naszych* z 1871 roku polemizował z idealistycznym poglądem na poezję, w ramach którego obwiniano industrializację i postęp cywilizacyjny za wyrugowanie poezji z życia literackiego:

Pesymiści powiadają, że żyjemy w wieku prozy, że epoka poezji już przeszła i nigdy nie wróci. Na poparcie pierwszego zdania sta-

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 271.

<sup>8</sup> A. Bełcikowski, dz. cyt., nr 403, s. 282.

<sup>9</sup> „Kurier Warszawski” 1869, nr 219, s. 1.

wiają fakt gotowy, że nie ma dziś ani Szyllerów, Getych [sic!], Bajronów, Mickiewiczów, ani nawet Heinych i Mussetów; na przypuszczenie zaś, że poezja na zawsze z ziemi wygnana, najwięcej podobno wpływa widok lokomotywy, drutów elektrycznych i fabrycznych kominów [...]. Uznając fakt, że bieżąca powszechna literatura nie ma pierwszorzędných geniuszów poetyckich, sądzę, że to jest tylko znamię dzisiejszej epoki, z którego nie można jeszcze wnioskować o tem, co dalej będzie. [...] Komin fabryczny, bita droga lub lokomotywa są równie dobrym przedmiotem dla twórczej wyobraźni, jak dzikie leśne ostępy lub sioło, istniejące według starodawnych warunków bytu, bo poetyczność leży w działalności umysłu ludzkiego, w *dążności* jego, nie w samym przedmiocie<sup>10</sup>.

Rok później, w 1872 roku, podczas publicznego odczytu w Re-surze Obywatelskiej w Warszawie młody prelegent Jan Maurycy Kamiński odrzucił jako niesłuszne stwierdzenie, że: „wiek nasz, wiek cyfry, maszyn i w ogóle niskiej prozy nie ma w sobie żywiołów mogących natchnąć poetę”<sup>11</sup>. Podobnie jak Bartkiewicz, Kamiński uważał, że poetyczności należy szukać w ideach nurtujących społeczeństwo, a tych obecnie, według niego, nie brakuje.

Opinię tę powtórzyła Eliza Orzeszkowa w *Liście I. Wiek XIX i tegocześni poeci* („Niwa” 1873, nr 43–44, 46–48), polemizując z wpisanymi w artykuł poglądami: „jakoby poezja bezpowrotnie uciekła z tej ziemi, a na jej miejscu rozsiadł się potwór zimny, twardej, brudnej prozy. O! ten wiek XIX-y, ten wiek postępu!”<sup>12</sup>. Winą za chłodny stosunek czytelników do poezji obarczyła poetów, a nie czas, w którym przyszło im żyć. Swój dość długi wywód powieściopisarka zamknęła stwierdzeniem, że: „ani pozytywizm, ani racjonalizm nie stoją w sprzeczności z poezją”<sup>13</sup>. Szkodzi jej egoistyczny

---

<sup>10</sup> K. Wóycicki, dz. cyt., s. 57–58.

<sup>11</sup> Tamże, s. 129.

<sup>12</sup> E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa” 1873, nr 43, s. 156.

<sup>13</sup> E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa” 1873, nr 48, s. 287.



materializm, ale on – jak przekonywała Orzeszkowa – nie stanowi części doktryny pozytywistycznej.

Skrajnie apologetyczne stanowisko w tej sprawie zajął dwudziestoletni współpracownik „Przeglądu Tygodniowego” Antoni Pilecki – autor broszury zatytułowanej *Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*. Stwierdził on mianowicie, że: „wiek nasz przedstawia niewyczerpane źródło poetycznego żywiołu, śmiało nawet powiedzieć można, jest on poetyczniejszym od przeszłych wieków. Życie naszych czasów na wskroś przesiąknięte jest poezją”<sup>14</sup>.

## Projekt modernizacji poezji

Publicystyka pozytywistyczna – jak wcześniej wspomniałam – rzadko kiedy stanowiła zwartą falangę poglądów estetycznych i społecznych. Równoległe z jednomyślnie prowadzoną krytyką poezji amatorskiej<sup>15</sup> wyodrębniała się wizja poezji akceptowana w całości przez nieliczne grono publicystów skupione wokół tzw. postępowych pism warszawskich, przede wszystkim „Przeglądu Tygodniowego”. Projekt tej nowej poezji, podobnie jak większość artykułów prasowych poświęconych innym zagadnieniom, wypełniały w dużej części frazesy i demagogia<sup>16</sup>.

Jednym z takich słów-wytrychów, za którym nie stały konkretne argumenty, a którym szafowano bez umiaru, było hasło postępu. W wystąpieniach prasowych z lat 60. i 70. „postęp” staje się

---

<sup>14</sup> A. Pilecki, *Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*, Warszawa 1874, s. 29; pierwodruk: „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 34–35.

<sup>15</sup> Przypomnijmy, że była ona w dużej części powtórzeniem kampanii prowadzonej w latach 50. na łamach lwowskiego „Dziennika Literackiego”. Patrz: M. Płachecki, *Nerwy. Aporie wyboru*, w: tegoż, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Warszawa 2012, s. 308.

<sup>16</sup> Tamże, s. 323.

wręcz słowem fetyszem i nie ogranicza się bynajmniej do literatury<sup>17</sup>. Zjawisko to miało charakter okcydentalny. Hasło postępowości tożsame z nowoczesną cywilizacją zrobiło już zawrotną karierę na zachodzie Europy. „Postęp – jak zauważa Susan Buck-Morss – staje się religią dziewiętnastego wieku, światowe wystawy przerażają się w sanktuarium, towary w obiekty kultu, a «nowy Paryż» Haussmanna traktuje się jak święte miasto – Watykan”<sup>18</sup>. To właśnie w roku 1855, w którym uroczyście inaugurowano pierwszą paryską wystawę światową, Victor Hugo wypowiedział znamienne słowa: „Postęp jest naśladowaniem samego Boga”<sup>19</sup>.

Na gruncie polskim jedną z bardziej zaangażowanych orędowniczek postępu była Eliza Orzeszkowa. Zarówno w powieściach, jak i artykułach krytycznych, dawała wyraz bardziej światopoglądowym niż estetycznym zapatrywaniom na ten temat. Dość wcześnie, bo już w 1865 roku, pisząc o celach współczesnej powieści, stwierdzała:

Ogół, przejęty pragnieniem światła i postępu, w każdym literackim dziele chce widzieć zachętę i dążenie ku tym dwom bodźcom i celom ludzkości – a najwięksi nawet zwolennicy piękna i sztuki szukają w nich nie tylko formy, ale i wysokiej nauczającej treści<sup>20</sup>.

Bezwzględny w zaszczepianiu idei postępu w poezji rodzimej był redaktor „Przeglądu Tygodniowego” Adam Wiślicki. W słynnym artykule *Groch na ścianę* (1867), w którym rozprawiał się

---

<sup>17</sup> Zainteresowanie nim poświadczają tytuły niektórych artykułów: A. Świętochowski, *Tradycja i historia wobec postępu*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 19; E. Orzeszkowa, *O postępie*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1874, nr 20–21. O postępie w literaturze piszą: A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 33; E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I: Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa” 1873, nr 43–48; J. M. Kamiński, *O społecznym znaczeniu poezji*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 5–9; F. Ehrenfeucht, *O prawdzie w literaturze*, Warszawa 1873.

<sup>18</sup> S. Buck-Morss, *Mythic History. Fetish*, w: *Urban Culture. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. Ch. Jenks, v. I, London – New York 2004, s. 263–264.

<sup>19</sup> Tamże, s. 263.

<sup>20</sup> E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska” 1865, nr 285, 286, 288, cyt. za: K. Wóycicki, dz. cyt., s. 100.

ze współczesną, gazetową twórczością liryczną, dowodził autorytatywnie, że:

Wiek dziewiętnasty nie jest wiekiem cierpiących i zachwyconych trubadurów; jego poezją jest ciągły postęp, ciągła dążność do zajęcia takiego stanowiska wobec praw przyrody i ludzkości, aby w jak największym zakresie urzeczywistniał dla siebie wszystko, cokolwiek myśl jego podyktuje do wykonania<sup>21</sup>.

Wiślicki postęp w poezji utożsamiał z obecnością w niej intelektualnego pierwiastka, przejrzystością semantyczną i równowagą emocjonalną<sup>22</sup>. Żądał odrzucenia konwencjonalnych tematów i sposobów obrazowania na rzecz nowej idei: „która by jak iskra elektryczna, przebiegała fale społeczeństwa i wstrząśnieniem tychże nowe perły wyrzuciła na jego pożytek”<sup>23</sup>.

Maksymalistyczny jak zawsze Świętochowski dokonuje wręcz ubóstwienia postępu i staje się bezkompromisowym wyznawcą nowej religii. W *Pleśni społecznej i literackiej* („Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 31) autor podziela pogląd, że: „postęp [...] to jedyny wszechmocny, wszechwładny motor, to jedyna potężna siła, która kierować naszym życiem jest godną i zdolną”<sup>24</sup>. Niestety, według diagnozy Świętochowskiego, na gruncie polskim postęp nie zagrościł na dobre ani w literaturze, ani w społeczeństwie. Wyróżumiał w stosunku do tego ostatniego, krytyk pozostaje bezwzględny wobec literatury – mimo że rodzi się ona na niepostępowym gruncie, sama winna być postępową. Z charakterystyczną dla siebie dobitnością, przekonuje:

Powstajemy w poezji przeciwko kolejom żelaznym i telegrafom – poezja zaś nie powinna cofać wstecz cywilizacji dla dobra pięknego widoku lub łzawego uczucia, powinna ją owszem przyoblekać w swoje

---

<sup>21</sup> A. Wiślicki, dz. cyt., s. 10–11.

<sup>22</sup> Tamże, s. 6.

<sup>23</sup> Tamże, s. 11.

<sup>24</sup> A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, w: tegoż, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 62.

urocze formy. Tych genialnych wieszczów, którzy kamienieją na widok spustoszenia, jakie nauka w ich wycacanym świecie zrobiła, należy uważać za szkodliwe owady, jako ostatki maruderów, których po kątach wystrzeliwać należy<sup>25</sup>.

Postępowa literatura nie miała być celem samym w sobie. Żądano od niej, by była narzędziem, za pomocą którego krzewić miano postęp w życiu społecznym. Ze słów krytyka wynika, że postępowość poezji ma swoje źródło przede wszystkim w nowoczesnym światopoglądzie, który charakteryzuje się brakiem przesądów, wiarą w naukę i akceptacją cywilizacyjnego rozwoju. Siłą postępowej poezji ma być również temat. Świętochowski zaledwie go szkicuje, przywołując fetysze cywilizacji industrialnej – kolej żelazną i telegraf.

Zaledwie kilka miesięcy później (styczeń 1872) inny współpracownik „Przeglądu Tygodniowego” Jan Maurycy Kamiński za główny punkt swojego publicznego wystąpienia w warszawskiej resursie obierze związek poezji z życiem społecznym. Poetów, zdaniem prelegenta, powinien interesować inny człowiek, a nie jedynie ich własne emocje. Mają się więc wykazywać empatią, a sentymentalizm zastąpić znajomością nauk społecznych. Kamiński nie aprobuje nazbyt figuratywnego języka poezji, który „zamąca trzeźwość myśli i poczucie prawdziwego piękna”<sup>26</sup>. Nowych ideałów, które może podjąć poezja, będzie szukał w życiu społecznym, w codziennej rzeczywistości. Przykłady podawane przez autora artykułu<sup>27</sup> pozwalają nieco przybliżyć problematykę postulowanej przez niego nowej poezji. Przywołuje on nazwisko cieszącego się wówczas popularnością nad Wisłą francuskiego poety François Coppée, przypomina wiersz Ujejskiego zatytułowany *Za służbą* i cytuje fragment poematu Władysława Ordon<sup>28</sup>. Wszystkie wskazane przez

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 65.

<sup>26</sup> K. Wóycicki, dz. cyt., s. 129.

<sup>27</sup> K. Wóycicki, dz. cyt., s. 130.

<sup>28</sup> Ordon intensywnie współpracował z „Przeglądem Tygodniowym” od momentu założenia pisma do 1873 roku.

Kamińskiego utwory stanowią przykład liryki społecznie zaangażowanej, w której kontrast pomiędzy biedą i bogactwem jest jednym z częściej używanych środków artystycznego wyrazu. Warto dodać, że François Coppée to poeta na wskroś miejski w przeciwieństwie do rustykalnego Ujejskiego i niejednorodnego pod tym względem Ordon.

Znacznie ogólniej w artykule *Utylitaryzm w literaturze* charakteryzował cele nowej poezji Piotr Chmielowski. Ma ona prezentować przede wszystkim aktualne sytuacje i postaci: „które by były jak najwyższym obrazem danej chwili w danym społeczeństwie albo też chwili analogicznej, podobnej w dziejach tego samego albo innego społeczeństwa”<sup>29</sup>. Chmielowski przekonuje poetów, by porzucili „podniebne stropy” i zeszli „na ziemię pomiędzy pracujących i cierpiących, wesołych i smutnych, zadowolonych i zrozpaczonych”, gdyż życie społeczne stanowi „materiał do szerokiego poematu”<sup>30</sup>. Na próżno jednak będziemy szukać w tym artykule jakichś konkretnych przykładów. Chmielowski poprzestaje na lakonicznym stwierdzeniu, o konieczności uprawiania sztuki tendencyjnej oraz wprowadzenia nowych, aktualnych i społecznie osadzonych ideałów, zarówno do poezji, jak i do prozy.

Kolejny prelegent – Feliks Ehrenfeucht – w ramach odczytu *O prawdzie w literaturze* (odczyt publiczny z 1872 roku w Resursie Obywatelskiej w Warszawie) domagał się przyswojenia przez literaturę, w tym także poezję, tematów społecznych odzwierciedlających „nagą rzeczywistość” i prawdę życiową „bez względu, czy ona pachnie, czy nie pachnie, czy jest estetyczną, czy nie estetyczną”<sup>31</sup>. Sądząc po przykładach z Aleksandra Dumasa syna, autor był zwolennikiem wprowadzania m.in. prostytucji na karty literatury, dowodząc, że przemilczanie jej obecności w życiu społecz-

---

<sup>29</sup> P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, w: tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, Warszawa 1961, s. 79.

<sup>30</sup> Tamże, s. 77.

<sup>31</sup> F. Ehrenfeucht, *O prawdzie w literaturze*, w: *Programy i dyskusje...*, dz. cyt., s. 111.

nym jest niemoralne. Ehrenfeucht odrzucał ideę sztuki dla sztuki na rzecz sztuki społecznie zaangażowanej i społecznie pożytecznej. Konsekwencją proponowanych przez autora tematów była zmiana w obrębie estetyki – zamiast klasycznie rozumianego piękna pojawia się estetyka brzydoty.

Wszystko, co tylko tchnie brudem, szkaradą, upadkiem, jest systematycznie odpychane, bo to nieestetyczne, niemoralne, niepiękne, niewesołe i bolące. Fałszywy jakiś wstyd popycha nas do wypowiedzenia argumentu: to nie wypada. Otóż to nie wypada jest grzechem pierwotnym, przesądem parafiańskim tak silnie wyłaniającym martwość literatury dzisiejszej<sup>32</sup>.

Stanowisko podobne do tego, jakie zajął Świętochowski w *Pleśni społecznej i literackiej*, odnajdziemy u Orzeszkowej. W *Listach o literaturze* rozwój i społeczne funkcjonowanie poezji uzależniła pisarka od przyjęcia przez poetów nowoczesnego światopoglądu wyrażającego się w akceptacji zmian cywilizacyjnych, jakie nastąpiły w drugiej połowie XIX wieku<sup>33</sup>. Według niej, współcześni poeci są pogrobowcami dawno już martwych w cywilizowanym świecie idei. „Poezja dzisiejsza – dowodzi Orzeszkowa – jest urną, do której w postaci mętnych łez spływają wykluczone z głów ludzkich przesady” – i wymienia następnie zagadnienia, które według niej niesłusznie odrzucają przedstawiciele polskiego Parnasu:

Ostracyzmom tym podlega w dziedzinie poezji mieszczanin, bankier, fabrykant, kupiec, podlegają im szare surduty, fraki, cylindry, maszyny, skalpele, lokomotywy, podlegają im całe epoki czasu, grupy ludności, krajów i idei<sup>34</sup>.

Odwracając tę negację, możemy uzyskać dość ogólną listę tematów poetyckich akceptowanych przez autorkę *Listów*. Zwracają w niej

---

<sup>32</sup> Tamże, s. 114–115.

<sup>33</sup> E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze...*, dz. cyt., „Niwa” 1873, nr 43, s. 156.

<sup>34</sup> Tamże, nr 48, s. 286.

uwagę dwie grupy. Pierwsza związana jest z ideą równości społecznej przejawiającą się w poezji poprzez odpowiednią reprezentację w poezji przedstawicieli miejskich grup zawodowych i społecznych dotąd w niej marginalizowanych. Drugą grupę tworzą zdobywcze cywilizacyjne XIX wieku mające swoją genezę w rozwoju nauk ścisłych i eksperymentalnych, jak fizyka czy medycyna. Dla Orzeszkowej poetyczny wydaje się zarówno szary surdut mieszczanina<sup>35</sup>, jak i dym unoszący się z kominów fabrycznych<sup>36</sup>. Pod jednym wszakże warunkiem poezja, w której pojawi się mieszczanin i dymy fabryczne, będzie przez nią akceptowana – musi być to poezja apologetyczna. Nie odnajduje jej pisarka ani w twórczości poetów dojrzałych artystycznie i światopoglądowo, jak Leonard Sowiński, ani wśród debiutantów jak Wiktor Gomulicki, który za swoich mistrzów obrał Charles'a Baudelaire'a i Aleksandra Michaux. Pojawia się w ich wierszach co prawda i bankier, i wiek XIX, i prosta niewiasta, ale jeden jest tłusty, drugi zepsuty, a trzecia sprzedajna. Mimo że Orzeszkowa nie odmawia Sowińskiemu, Michaux i Gomulickiemu talentu, pochwały kieruje w stronę innych. Uznanie w jej oczach zyskuje patriotyczna *Kandyjotka* (wiersz o dziewczynie żegnającej na polu bitwy poległych braci i ukochanego) Marii Ilnickiej<sup>37</sup>, *Dotrzymaj* Jana Chęcińskiego i kilka niewymienionych z tytułu wierszy Asnyka. Wydaje się więc, że Orzeszkowa, mówiąc kilka wersów dalej o potrzebie pokazywania otchłani krzywdy, bólu i zbrodni, ma na myśli opiewanie postaw patriotycznych i cierpienia maluczkich<sup>38</sup>.

Równoległe do Orzeszkowej swoją wizją nowej poezji dzielił się z czytelnikami „Niwy” Piotr Chmielowski. W artykule zatytułowanym *Artyści i artyzm* zalecał poetom – podobnie zresztą jak

---

<sup>35</sup> Tamże, nr 47, s. 258.

<sup>36</sup> Tamże, nr 46, s. 233–234.

<sup>37</sup> Wiersz ten, razem z dwoma sonetami Mirona, zyskał również uznanie anonimowego krytyka „Przeglądu Tygodniowego”. Rec. *Kłosa i kwiaty*, „Przegląd Tygodniowy” 1869, nr 40, s. 384.

<sup>38</sup> E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze...*, dz. cyt., „Niwa” 1873, nr 48, s. 287.

Orzeszkowa – porzucenie elementów fantastycznych, cudownych, nieprawdopodobnych i nieprawdziwych, ale także inspirowanie się pojęciami ze świata nauk ścisłych:

Czyż np. pojęcie niezniszczalności materii i zachowania siły nie przedstawia nowego całkiem pola do poetycznych obrazów. Ale niech nikt uwagi tej nie bierze powierzchownie i nie wmawia w nas np., że chcemy poematów dydaktycznych, opiewających w formie wierszowanej zasady fizyki i chemii! [...] Nam nie idzie o to, ażeby artyści, a w szczególności poeci powtarzali *wyrazy* naukowe, bo to doprowadziłoby tylko do śmiesznej pedanterii, ale o to, ażeby artyści, zapoznawszy się z wynikami nauki, przejęli się jej prawdami, przyswoili je sobie i w skład swojej umysłowości ją zabrali: wówczas ich talent sam im wskaże drogę postępowania dalszego, wskaże im formę najodpowiedniejszą do wcielenia swoich *przekonań*<sup>39</sup>.

Chmielowski jest w tej kwestii – do czego sam się przyznaje w artykule – wiernym uczniem Jana Śniadeckiego, który w opublikowanej w 1834 roku *Filozofii umysłu ludzkiego* przekonywał, że: „wynałazki imaginacji muszą dziś być w dobrej poezji zaprawione [...] obrazami zgodnymi ze stanem dzisiejszych wiadomości i częstokroć nowo odkrytymi wyrokami prawdy”<sup>40</sup>.

Późna w stosunku do wcześniej przywoływanych tekstów praca Antoniego Pileckiego z 1874 roku pt. *Spółeczne znaczenie poezji i jej współczesne stanowisko* rozwija większość argumentów znanych już z publicystyki młodych. Jej autor po raz kolejny wymagać będzie od poezji zgodności z duchem czasu, czyli utylitaryzmem<sup>41</sup>, i żądać od niej, aby miała „dodatni wpływ na moralny, umysłowy i społeczny rozwój ludzkości”<sup>42</sup>. Od poety natomiast żąda nauki i obserwacji rzeczywistości oraz tego, by był wyrazicielem nastrojów społecznych. Pilecki znacznie bardziej od innych podkreślił

---

<sup>39</sup> P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, w: tegoż, *Pisma...*, dz. cyt., s. 168.

<sup>40</sup> Tamże, s. 166.

<sup>41</sup> A. Pilecki, dz. cyt., s. 26.

<sup>42</sup> Tamże, s. 10.



egalitarny charakter postulowanej przez niego poezji: „wywieranie wpływu na masy to największy cel twórców”<sup>43</sup>. Masowy odbiór zapewni odpowiedni bohater – „typ panujący”, którym jest we współczesnym społeczeństwie młody, energiczny mężczyzna poświęcający się dla innych. Tematem interesującym ogół jest, według Pileckiego, „moralno-obyczajowe życie i umysłowo-ekonomiczny postęp współczesnej ludzkości”<sup>44</sup>. Autor podaje jako przykład wiersz o prostytutce Antoniego Czajkowskiego i o tej samej problematyce wiersz Wacławy pt. *Dwojaka dola*. Poetą realizującym w części swoich utworów ideały utylitarystyczne jest według Pileckiego Ordon (*Wigilia samotnych, Suknia balowa, Loteria, Przed domem bankiera*). Ceni on również twórczość Morawskiego, szczególnie wiersze *Kolej żelazna* i *Żegluga powietrzna*. Na podstawie przywołanych utworów<sup>45</sup> możemy wnioskować, że tematem szczególnie uprzywilejowanym są moralne pułapki współczesnego świata, jak prostytutka czy hazard, skontrastowany ze sobą świat biednych i bogatych, sytych i głodnych, cywilizacja industrialna z przywołaną już koleją żelazną oraz nowoczesnym miastem:

Widok szerokich ulic wielkiego miasta, wspaniałych gmachów, wielkich fabryk, ciągłego ruchu i życia, czyż nie wzbudza w nas uczucia potęgi człowieka, który umiał tyle skarbów wydrzeć naturze, tej potężnej władczyni, przed którą kornie niegdyś schylał czoło. [...] Trzeźwy umysł nie odmówi tym świętym skarbow, które w krwawej pracy wieków ludzkość zdobyła, prawa bytu w sferze poetycznych ideałów<sup>46</sup>.

Po raz kolejny w publicystyce młodych kładzie się więc nacisk na światopogląd, aprobatywny stosunek do współczesnej cywilizacji, zaleca się obserwację rzeczywistości i jej naśladownictwo ograni-

---

<sup>43</sup> Tamże, s. 4.

<sup>44</sup> Tamże, s. 31.

<sup>45</sup> Tamże, s. 29–40.

<sup>46</sup> Tamże, s. 40.

czzone wymogami sztuki lirycznej, natomiast lekceważy się znaczenie elementów formalnych poezji. Wydaje się, że marginalizowanie aspektu estetycznego na rzecz światopoglądowego, w tym przede wszystkim aksjologicznego, jest cechą generalną dyskusji, która na przełomie lat 60. i 70. rozgorzała wokół opozycji realizm – idealizm także w odniesieniu do poezji<sup>47</sup>.

## Główne osie dyskusji

Artykuły „młodych” dotyczące postępowej poezji wywołały szeroką dyskusję – polemizowano nawet wewnątrz grup ideowych. Największe emocje wzbudzały dwa postulaty obecne w postępowej publicystyce: nowy realistyczny temat i użyteczność poezji przeciwstawiana zasadzie sztuki dla sztuki.

Propozycja „młodych” dotycząca rozszerzenia zakresu tematów poruszanych w poezji wywołała głosy sprzeciwu. Uważano, że pokazywanie życia społecznego w całej jego pełni godzi w ideał piękna i moralności, a więc przeczy uznanemu wzorcowi poetyczności. Jak zauważa Ewa Warzenica-Zalewska:

Myłono zresztą dwie różne sprawy: wyobraźnię poetycką z przedmiotem obserwacji. Uważano, że „poetyczność” leży przede wszystkim w przedmiocie. Błąd ten popełniali zarówno przeciwnicy, jak i zwolennicy współczesności<sup>48</sup>.

To, co powszechnie uznawano za brzydkie, jednocześnie traktowano jako niepoetyczne. Stygmatem brzydoty zostały opatrzone ikony nowoczesnej cywilizacji: kominy fabryczne, lokomotywy,

---

<sup>47</sup> T. Budrewicz, *Po pierwsze – nie gorszyć. Etyczny kontekst realizmu w krytyce konserwatywnej*, w: *Realności, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, pod red. E. Paczoskiej, B. Szleszyńskiego, D. M. Osińskiego, Warszawa 2013.

<sup>48</sup> E. Warzenica-Zalewska, *Przełom scjentyistyczny w publicystyce warszawskiego „obozu młodych” (1866–1876)*, Wrocław 1978, s. 186.

a także nędza społeczna miast i wsi. Już w 1858 roku Lucjan Siemiński pisał:

Jedną z najpilniejszych walk, obowiązujących krytykę, jest dziś bezsprzecznie walka realistycznych, tak zwanych naturalnych dążeń z dotychczasowym idealistycznym kierunkiem. W piszących nie widać żadnego usiłowania do osiągnięcia w twórcach swych zupełnej piękności, ponieważ zatopienie się w realizmie obudziło wstręt do idealizmu [...]. Ów Szyllerowski i Mickiewiczowski rozdwoj między ideałami a niepoetyczną rzeczywistością zaciera się coraz więcej, z czego wypływa konieczność, że twór poety przestaje być owym barwami tęczy olśnionym obłokiem, do którego rwie się umysł i fantazja, przeciwnie, wlecze się jak trąba powietrzna po ziemi, zamiata śmiećska i wypija kałuże błota. Śnać, że stracono poczucie ideału i piękna, oddano wzniosłe za rzeczywiste i pogodzono się z otaczającą nas powszednością<sup>49</sup>.

Podobnej diagnozy kilka lat później (1871) dokonuje Władysław Bartkiewicz, publicysta „Tygodnika Ilustrowanego”. Nie godzi się on na prymat we współczesnej poezji kierunku charakteryzowanego za pomocą takich kategorii, jak bajronizm i realizm: „Ogólnym tym kierunkiem jest bajronizm, czerpany za pośrednictwem Mickiewicza, Słowackiego, Heinego, Musseta, przechodzący narreszcie w realizm, naturalizm i rymowaną społeczną szermierkę”<sup>50</sup>. Realizm nie jest jednak kategorią, którą krytyk traktuje jednoznacznie negatywnie. Jest to kategoria szczegółowa opisująca twórczość poetów używających realistycznej konwencji opisu, zwanych przez niego postępowymi, których przeciwieństwem są poeci-idealisci. Używa jej w odniesieniu do sensualnej poezji „erotycznej” Gomulickiego i Aspisa („ten sam realizm, a siła plastyki, piękność obrazowania i władanie językiem znacznie wyższe”<sup>51</sup>). W artykule

---

<sup>49</sup> K. Wóycicki, dz. cyt., s. 87–88.

<sup>50</sup> W. Bartkiewicz, *Liryzm i nowy zastęp liryków naszych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871, nr 180, s. 279.

<sup>51</sup> Tamże, nr 180, s. 276.

różnica między realizmem i naturalizmem nie jest zaznaczona wyraziście. Wydaje się jednak, że w przeciwieństwie do realizmu, który traktuje Bartkiewicz ambiwalentnie, naturalizm jest dla niego określeniem jednoznacznie negatywnym, oznaczającym przejaw skrajnego realizmu, wręcz turpizmu. Z takim skrajnie ujemnym wartościowaniem mamy do czynienia w omówieniu wierszy Zglińskiego i Henryka Cieszkowskiego, którzy – wedle słów krytyka – „szarpaniem nerwów” chcą zrobić wrażenie na czytelnikach. Pierwszy opisuje matkę opłakującą zmarłe dziecko i rozmowę „ja” lirycznego z żywcem zakopanym człowiekiem. Bartkiewicz określa jego metodę twórczą jako fotografowanie i dodaje, że „sama okropna rzeczywistość, dokładnie odmalowana, jeszcze nie jest poezją, która chce rzeczywistości podniesionej do ideału”<sup>52</sup>. Z kolei wiersz Cieszkowskiego – *notabene* romantycznego poety – jest historią cmentarnego robaka, który, kierując się odruchem serca, odmawia sobie pożywienia w postaci ciał trzech nędzarzy. Wyważony w sądach Bartkiewicz, który mimo krytyki, nie odmawia talentu Gomulickiemu, Mironowi, Asnykowi, nazywa tego rodzaju turpistyczną poezję cuchnącą i *nomen omen* robaczywą oraz uważa ją za przejaw degeneracji. Bartkiewicz, podobnie jak Wiślicki z „Przeglądu Tygodniowego”, nie ma także zrozumienia dla manieri artystycznej Mirona polegającej na łączeniu treści trywialnych z patetycznymi, a więc naruszających zasady harmonii<sup>53</sup>.

Jeszcze większe spory wywołał postulat wprowadzenia do poezji tego, co powszechnie uznawano za niemoralne, a więc przede wszystkim treści związanych z erotyką, w szczególności z płatną miłością. Feliks Ehrenfeucht nakłaniający w swoim odczycie *O prawdzie w literaturze* do opisywania tego wszystkiego, „co tchnie brudem, szkaradą i upadkiem”, spotkał się z krytyką nie tylko wśród nastawionych idealistycznie publicystów, ale także

---

<sup>52</sup> Tamże, nr 179, s. 266.

<sup>53</sup> Tamże, nr 180, s. 278.

ze strony prasy postępowej – „Przeglądu Tygodniowego” i „Opiekuna Domowego”. Publicysta pierwszego uważał, że niestosownością jest publiczne rozprawianie o prostytucji, adwersarz z „Opiekuna Domowego” był natomiast przeciwny poruszaniu tej kwestii w literaturze ze względu na dobro czytelników, a raczej czytelniczek narażonych na propagowanie niemoralności:

nie pojmujemy, co zyskać może tendencyjny charakter powieści lub poezji lirycznej na odsłanianiu owych cuchnących ran społecznych – z całą ich prawdą i jaskrawą formą. Tu właśnie należało wskazać granice, poza którymi sztuka przestaje być sztuką tendencyjnie moralną, a staje się mimo woli nawet autora tendencyjnie niemoralną<sup>54</sup>.

Publicyści tych gazet, kierując się innymi przesłankami, stoją ostatecznie na tym samym stanowisku co krytycy-idealiści, jak Kazimierz Kaszewski, który stawia znak równości między moralnością i pięknem, dowodząc, że wada moralna jest jednocześnie wadą artystyczną literatury, a pokazywanie patologii społecznych narusza zasady dobrego smaku<sup>55</sup>.

Temat realistyczny, związany z codziennymi sprawami, dopuszcza krytyka konserwatywna w ograniczonym stopniu w powieści, którą stawia znacznie niżej w hierarchii sztuki<sup>56</sup>. Dla poezji rezerwuje kwestie istotniejsze<sup>57</sup>.

Podobnie jak wprowadzenie tematów społecznych naruszających zasady estetyki idealistycznej jak i obowiązującej moralności, wprzęgnięcie poezji w program prospołeczny uznano za zamach na sztukę. I tak publicysta „Tygodnika Ilustrowanego” Stanisław Marek Rzętkowski, odpowiadając na tezy odczytu Pileckiego o *Stanowisku poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*, nie zgadza się, żeby poezja odgrywała rolę „arcyhumanitarnej mo-

---

<sup>54</sup> K. Wóycicki, dz. cyt., s. 142.

<sup>55</sup> K. Kaszewski, *W sprawie pożytku i piękna*, w: *Programy...*, dz. cyt., s. 190.

<sup>56</sup> T. Budrewicz, *Po pierwsze – nie gorzyć...*, dz. cyt.

<sup>57</sup> J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp do: Programy...*, dz. cyt., s. XXXIV.

ralistki, badaczki życia w objawach najzwyklejszych i opiewać to, o czym tylko mówić trzeba, i to mówić z poparciem cyfr i całego rynsztunku statystyki..."<sup>58</sup>.

## Posmak sensacji

Publikacji pierwszej fali liryków urbanistycznych towarzyszył posmak artystycznej sensacji. W 1869 roku rodzaj szoku wśród młodej publiczności warszawskiej wywołał druk na łamach „Kuriera Warszawskiego” cyklu urbanistycznego Aleksandra Michaux: „Pamiętam – notował Eksdziennikarz – jak silne wrażenie robiły na nasze umysły młode *Fotografie brukowe* Mirona [...]. Obrazki te zwykle były brane z życia warszawskiego, chwywane istotnie na bruku”<sup>59</sup>. Dwudziestojednoletni wówczas Wiktor Gomulicki był do tego stopnia zakochany w twórczości autora *Fotografii brukowych*, że uczył się jego wierszy na pamięć<sup>60</sup>. Inny poeta, Władysław Tarnowski (pseud. Ernest Buława) w 1869 roku wybrał na motto tomiku *Piołuny*<sup>61</sup> fragment z utworu Mirona. Jego wpływ zaznaczył się także w twórczości oryginalnej obu poetów, m.in. w *Na Krzywym Kole* Gomulickiego czy w *Balladzie nocnej* Tarnowskiego<sup>62</sup>.

Z kolei w pamięci Michała Wołowskiego utrwalił się euforyczny wręcz odbiór wiersza Władysława Ordonu *Loteria*, opublikowanego po raz pierwszy na łamach „Przeglądu Tygodniowego” w 1873 roku. Ta historia hazardzisty, który doprowadził do ruiny swoją rodzinę, deklamowana przez samego Jana Królikowskiego

---

<sup>58</sup> K. Wóycicki, dz. cyt., s. 150.

<sup>59</sup> [Walery Przyborowski?] [Julian Kaliszewski?], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*, przygotowała do druku i posłowiem opatrzyła D. Świerczyńska, Warszawa 1998, s. 24.

<sup>60</sup> W. Gomulicki, *Miron (Notatka pośmiertna)*, w: tegoż, *Warszawa wczorajsza*, tekst zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1961, s. 355.

<sup>61</sup> E. Buława [Władysław Tarnowski], *Piołuny. Poezje*, Drezno 1869.

<sup>62</sup> Tamże, s. 63–64.

na koncercie studenckim w Warszawie, miała wywołać wśród słuchaczy „furore”<sup>63</sup>.

Na tle liryki spod znaku „białej i czerwonej róży”, którą na łamach „Przeglądu Tygodniowego” bezlitośnie krytykował Adam Wiślicki, miejska w temacie i zaangażowana społecznie poezja była istotnie powiewem nowości. Żywą reakcją czytelników tego typu wiersze wywołały jeszcze kilkanaście lat później, gdy w wydawnictwie Gebethnera i Wolffa ukazały się *Obrazki* Marii Konopnickiej. Włodzimierz Zagórski na łamach konserwatywnego „Słowa” pisał o jednym z nich, że „tchnie radykalizmem społecznym i bezbożnością”<sup>64</sup>. Powody ich burzliwego przyjęcia pozostały te same. Prostytucja, dzieciobójstwo czy nędza nadal były tematami drażliwymi, nie tylko zresztą w poezji. Pod względem formalnym i fabularnym jednak – jak zauważa Alina Brodzka – obrazek rodzajowy w poezji w zestawieniu z odważną prozą lat 80. raził już anachronizmem<sup>65</sup>.

Obyczajową odwagę poetów okresu pozytywizmu zobaczymy lepiej, gdy prześledzimy problemy, z jakimi borykali się tłumacze poezji Bérangera. Dziesięć lat wcześniej, czyli w 1859 roku, Władysław Syrokomla i Wincenty Korotyński, przedstawiając polskiemu czytelnikowi wiersze Bérangera, tłumaczyli się, że część z nich z powodów obyczajowych nie opublikowali: „Wzgląd na przyzwoitość – czytamy we wstępie – spowodował nas, żeśmy opuścili w tłumaczeniu wiele innych piosenek Bérangera. Pisane dla narodu wesołego i swobodniejszych obyczajów, lubo nie są wcale echem rozpusty, raziłyby nasze ucho słowiańskie, przywykłe do wyrażen suro-

---

<sup>63</sup> Jego słowa przytacza Aleksander Bolesław Brzostowski w szkicu wspomniowym: *Władysław Ordon (ze wspomnień lwowskich)*, „Bluszcz” 1902, nr 34, s. 404.

<sup>64</sup> O recepcji *Obrazków* pisze Barbara Bobrowska w szkicu: *Elementy naturalizmu w „Obrazkach” Marii Konopnickiej*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, pod red. E. Jankowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, t. 3, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, s. 123.

<sup>65</sup> A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1964, s. 39–46.

wej czystości”<sup>66</sup>. W 1876 roku kwestia nieobyczajności poezji barda francuskiej ulicy pozostaje ciągle aktualna. Tym razem jego wierszy przed zarzutem obscenicznego bronił Mikołaj Biernacki<sup>67</sup>.

Wystąpienia burzycieli starego estetycznego porządku wzbudzały niezwykle gorące emocje w całej Europie, szczególnie we Francji. Dobitnie świadczą o tym procesy i skandale towarzyszące np. publikacji *Pani Bovary* Gustave’a Flauberta, wierszy Baudelaire’a czy wernisażom obrazów Gustave’a Courbета<sup>68</sup>. Na ziemiach zaboru rosyjskiego bezkompromisowość artystyczna, przejawiająca się m.in. w przekraczaniu tabu obyczajowego, była skutecznie poskramiana przez redaktorów czasopism i instytucjonalnie umocowanych cenzorów. Do grona obrońców moralności, zdaniem Janusza Kosteckiego, należy dodać równie ważną, jeśli nie najważniejszą, opinię publiczną. „Nieco upraszczając, można powiedzieć, że w literaturze aż do przełomu wieków panowała wiktoriańska idea «miłości czystej», wynikająca z przesłanek etycznych, żywy był romantyczny wzór miłości duchowej”<sup>69</sup>. Zmianę w tym zakresie przyniósł dopiero modernizm, ale jak zauważa Kostecki, przede wszystkim w środowiskach literacko-artystycznych. Co ciekawe, na straży dotychczasowych zasad moralności stali w równym stopniu publicyści konserwatywni, jak i liberalni, wspierani przez feministki, lekarzy i działacze towarzystw higienicznych. Silnie tabuizowana problematyka obyczajowa mogła być, według Kosteckiego, powodem „selekcji projektów autorskich [...] jeszcze na etapie «prekomunikacyjnym»”<sup>70</sup>. Wiersze brukowe czy też uliczne – jak

---

<sup>66</sup> *Piosnki Bérangera...*, dz. cyt., s. VIII.

<sup>67</sup> Patrz: *Piosnki P.-J. Béranger’a wolno przełożył M. Rodoć*, Kraków 1876.

<sup>68</sup> A. Sygietyński, *Współczesna powieść we Francji. 1: Gustaw Flaubert*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, s. 466; P. Brooks, *Realist Vision*, New Haven – London 2005, s. 12, 54–96.

<sup>69</sup> J. Kostecki, *Cenzura obyczajowa w drugiej połowie XIX wieku a możliwość opisu rzeczywistości*, w: *Realności...*, dz. cyt., s. 67.

<sup>70</sup> Tamże, s. 68.



je tytułowali sami autorzy – wywołujące wśród polskich czytelników drugiej połowy XIX wieku dreszcz estetycznej i obyczajowej sensacji były zatem – jak można przypuszczać – trudnym do oszacowania dzisiaj fragmentem tego, co ocalało przed ostrzem autorzkiego bądź cenzorskiego ołówka.

## **„Zniżenie ideału”, czyli ulica wkracza do poezji**

Młoda publiczność warszawska zobaczyła w obrazkach miejskich Mirona, Ordon a i Konopnickiej nowatorstwo tematyczne i estetyczne. Stanowiły one wymowny przykład śmierci idealistycznego piękna i narodzin nowego, którego kanony ustalano, odczytując *à rebours* dawne estetyczne dogmaty. Niezwykle było w ich odczuciu to, co dzisiaj Tadeusz Budrewicz uznaje za niewątpliwe osiągnięcia liryki pozytywistycznej w ogóle, a więc „obrazy miasta, wprowadzenie bohatera reprezentującego świat nizin społecznych, podniesienie do rangi poetyckiej pospolitej codzienności oraz wzbogacenie języka literackiego o leksykę i frazeologię potoczną, przeniesioną z opisywanych rewirów rzeczywistości”<sup>71</sup>. W tym wyciszeniu z łatwością rozpoznamy elementy konstytutywne zarówno europejskiej liryki urbanistycznej z lat 50. i 60. XIX wieku, jak i nowej idei sztuki, której była ona częścią. Wyrastała z niej przede wszystkim estetyka realistyczna, ale także – o czym nie należy zapominać – presymboliczna, jak to miało miejsce w przypadku Charles’a Baudelaire’a.

Wspólnym mianownikiem tych artystycznych poszukiwań była kontestacja idealizmu. Scharakteryzować ją można za pomocą słów Eliota odnoszących się do poezji Baudelaire’a: „źródła nowej poezji można szukać w tym, co dotychczas uznawane było za niemoż-

---

<sup>71</sup> T. Budrewicz, *Poezja niepoetyckich czasów*, w: *Historia literatury polskiej*, t. VI: *Pozytywizm*, pod red. A. Skoczek, Bochnia – Kraków 2004, s. 240–241.

liwe, bezpłodne, beznadziejnie niepoetyckie”<sup>72</sup>. Zgodnie z zaznaczającymi się w literaturze europejskiej tendencjami, poeci z pokolenia Szkoły Głównej za temat swoich wierszy obrali współczesność w jej pospolitym, codziennym i miejskim wydaniu. Sięgnęli do pogardzanych dotąd obszarów życia miejskiej biedoty i społecznych wyrzutków. Tętno miejskiej egzystencji badali na ulicach, poddaszach, w suterenach i zaułkach. Ulubioną porą peregrynacji stała się noc. Poszukiwaniom tym patronowali: Victor Hugo, François Coppée, Nikołaj Niekrasow, a kilka lat później także Charles Baudelaire.

Niemalą rolę w tym przełomie estetycznym odegrały liryczne obrazki miejskie. Mamy w nich do czynienia wręcz z tematycznym monopolem, spod władzy którego wyzwalają się jedynie nieliczni. Największą popularnością cieszą się bohaterowie żyjący na marginesie życia społecznego, miejscy wyrobnicy i prostytutki. Charakterystyczne dla tych utworów są wszelkiego rodzaju patologie społeczne, jak: ubóstwo, alkoholizm, prostytutka, bezrobocie, hazard, sieroctwo, bezdomność. Swoistego rodzaju kontrapunktem, który uwypukla tego typu problematykę społeczną, są opisy zabaw karnawałowych i uczestniczących w nich sytych mieszczan, złotych młodzieńców i lwic salonowych.

Postacie wykluczonych, wyrzuconych poza społeczny nawias bohaterów poeci przedstawiają najchętniej w pogrążonej w mroku ulicy lub na poddaszu. Będą to najbardziej znaczące przestrzenie dla obrazów miejskiej nędzy utrwalonych w liryce pozytywistycznej. Najbardziej wyczulony na ten aspekt przestrzenny był Miron, o czym zaświadcza tytuł jego cyklu lirycznego – *Fotografie brukowe* oraz podtytuły wierszy: *Obrazek zimowy. Szkic z ulicy* (pierw. 1868) bądź *Śmieciarka. Z legend warszawskich ulic* (pierw. 1872). Wy-

---

<sup>72</sup> Szerzej na ten temat pisze Elżbieta Rybicka, dowodząc, że „można by wywieść całą historię nowoczesnego urbanizmu [...] od Baudelaire’a”. Patrz: E. Rybicka, *Miejskie sensorium. Poetyka percepcyjna*, w: tejsze, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 155.

mowną pod tym względem nazwę nosi także tryptyk *Melodie brukowe* (1870) autorstwa Antoniego Kolankowskiego. Tak jak podda-  
sze było w poezji społecznej drugiej połowy XIX wieku przestrze-  
nią-znakiem ubóstwa, tak ulica pełniła w niej rolę rzeczywistej re-  
prezentacji miasta. Parafrazując zdanie Beaty Frydryczak dotyczące  
naszej współczesności, możemy powiedzieć, że ulica dla poetów  
polskich doby postyczniowej była miejscem tak samo ważnym, jak  
„agora dla antycznego polis, plac katedralny dla średniowiecznego  
mieszczanina, salon dla XIX-wiecznego dandysa”<sup>73</sup>. Od lat 80. ta he-  
gemonia zostanie nieco nadkruszona przez kawiarnie (wiersze Go-  
mulickiego i Stebelskiego). W latach 70. poeci wpiszą w miejski kra-  
jobraz elementy industrialne, reprezentowane przez kominy i bu-  
dynki fabryczne (*Suknia balowa* Ordon, *Sobotni wieczór* Konopnic-  
kiej, *Dwa głosy* i *Usnęły dzieci* Gomulickiego).

## Od etnografii do nastroju – od obserwacji do przeżycia

Poezja urbanistyczna doby postyczniowej w swojej przewa-  
żającej części realizuje założenia estetyki realistycznej. Nie ozna-  
cza to jednak, że jest pod tym względem monolitem. Stylowy  
eklektyzm możemy dostrzec, analizując twórczość nawet poje-  
dynczych poetów, np. Mirona lub Gomulickiego<sup>74</sup>. W ich lirycz-  
nym dorobku znajdują się wiersze o różnym estetycznym cha-  
rakterze. W 1865 roku Miron pisze *Balladę* wyraźnie zainspiro-  
waną fantastyką romantyczną. Trzy dekady później Wiktor Gomu-  
licki publikuje cykl *Strofy uliczne*, w których fantasmagoria łączy  
się z impresjonizmem. Literacką pożywką będą dla niego z jed-

---

<sup>73</sup> B. Frydryczak, *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń artystyczna*, w: *Formy estety-  
zacji przestrzeni publicznej*, pod red. J. S. Wojciechowskiego, A. Zeidler-Janiszewskiej,  
Warszawa 1998, s. 103.

<sup>74</sup> O estetyce realistycznej w poezji Gomulickiego pisał: S. Lichański, *Poezja rzeczy  
i faktów (W pięćdziesiątą rocznicę śmierci Wiktora Gomulickiego)*, „Poezja” 1969, nr 3.

nej strony utwory z lat 60. XIX wieku autorstwa Baudelaire'a, Norwida i Mirona (poeta popularyzował twórczość ich trzech), z drugiej – liryki młodopolan (Tetmajer wydał już do tego momentu dwie serie poezji). Wiersze utrzymane w stylistyce realistycznej również nie stanowią jednorodnej całości. Odnajdziemy wśród nich odmienne warianty: melodramatyczny, spod znaku Wiktora Hugo; ironiczny, inspirowany twórczością Musseta i Heinego; intymny, rodem z Baudelaire'a; magiczny, w którym połączono obrazek społeczny i baśń. Skala rozwiązań artystycznych modelowana indywidualnymi upodobaniami i inspiracjami jest dość rozległa, ale przy tym mało czytelna, pozbawiona jakby wyrazistej motywacji.

Liryka urbanistyczna doby postytczniowej jest więc w równym stopniu eklektyczna, jak cała poezja tego okresu. W szukaniu odpowiedniej perspektywy, pozwalającej uchwycić kierunek rozwoju poezji urbanistycznej, inspirujące okazują się refleksje dotyczące sztuk plastycznych. Stanisław Witkiewicz w monografii poświęconej Aleksandrowi Gierymskiemu stawia wniosek, że jego zainteresowania artystyczne ewoluują od etnografii do nastroju<sup>75</sup>. Tendencję tę możemy z powodzeniem odnaleźć także na gruncie literackim.

Po problematykę miejską w jej społecznym wydaniu jako jeden z pierwszych sięgnął Władysław Syrokomla. Dla charakteru twórczości autora *Tandeciarza* znaczące okazało się zainteresowanie etnografią. To z niego w dużej mierze wyrasta wrażliwość poety na koloryt lokalny wileńskich ulic oraz skłonność do klasyfikacji i typizacji. Tendencję tego samego rodzaju odnajdziemy także u późniejszych autorów poetyckich obrazków miejskich. Związują oni swoistego rodzaju pakt z rzeczywistością, polegający na daniu jej jak najszerszej i najwierniejszej reprezentacji w poezji. Pojawiają się cykle, będące odpowiednikiem albumów czy ga-

---

<sup>75</sup> S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903, s. 153, 164.

lerii, z bohaterami reprezentatywnymi pod względem społecznym lub zawodowym dla miejskiego bruku, jak np. *Fotografie brukowe* Aleksandra Michaux. Nieco inny przejaw tej samej skłonności odnajdziemy w cyklu *Melodie brukowe* Antoniego Kolankowskiego, w którym pokazano mieszkańców kamienicy w charakterystycznym dla epoki społecznym i przestrzennym przekroju, czyli rozmieszczonych na kolejnych piętrach domu, a co za tym idzie – na różnych szczeblach drabiny społecznej. W obu cyklach dostrzeżemy ten sam typ relacji między podmiotem postrzegającym a obiektem postrzeganym, który sprowadza się do obserwacji (relacja: ja–on) i generalizacji. Bohaterowie tych tekstów nie mają imion, niepowtarzalnych rysów twarzy. Występują jako reprezentanci zawodów, typów moralnych i socjalnych. W przeciwieństwie jednak do obrazków prozą z pierwszej połowy XIX wieku, o których Józef Bachórz pisał jako o nieszkodliwych malowidłach<sup>76</sup>, a Walter Benjamin nazywał „proszkami uspokajającymi”<sup>77</sup>, miały one charakter w dużym stopniu demitologizujący. Obnażały bowiem moralną i społeczną ułomność prezentowanych postaci.

Obserwacja i reprezentacja to pojęcia, za którymi stoi nowa metoda twórcza związana z braniem wzoru wprost z natury. Poeta staje się kimś w rodzaju etnografa także dlatego, że prowadzi badania w terenie. Przynosi to wręcz rewolucyjne zmiany w poetyckim obrazie miasta w stosunku do osiągnięć romantyków i sytuuje pozytywistyczną poezję urbanistyczną w nurcie sztuki nowoczesnej. W książce Elżbiety Rybickiej, dotyczącej literatury urbanistycznej w jej modernistycznym wydaniu, padają znaczące dla tych rozważań słowa:

O ile niegdyś warunkiem twórczości była izolacja od zgiełku codzienności, zamknięcie w futerale prywatności i intymności, o tyle warun-

---

<sup>76</sup> J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972, s. 53.

<sup>77</sup> W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 205.

kiem twórczości w tym nurcie staje się wyjście na ulicę, otwarcie na doświadczenie miejskiego *sensorium*. Jest to zatem ta linia literatury nowoczesnej, w której dominuje poetyka percepcyjna, utrwalająca – za pomocą różnych technik – doświadczenie nowoczesności postrzeganej nie jako abstrakcyjna idea, lecz w jej konkretności<sup>78</sup>.

Ten zwrot (nie jest to bowiem zupełne nawrócenie) w kierunku poetyki percepcyjnej pozwala Gomulickiemu dostrzec architektoniczny detal w miejskiej kamienicy (*Orzeł przy ulicy Piwnej*), zauważyć, jak miejski krajobraz zmienia się pod wpływem światła (*Strofy uliczne*) oraz emocji (*Czary, Nad brzegiem morza i nieskończoności*). Wsłuchanie się w miejski organizm przynosi z kolei w przypadku wierszy Orzona utrwalenie jego fonicznego charakteru (*Suknia balowa*), a w twórczości Syrokomli i Mirona rejestrację socjolektów mieszkańców miast (*Tandeciarz, Śmieciarka*). Autentyczność miejskiego doświadczenia nie jest właściwością całej poezji urbanistycznej doby postycziowej. Mało tego, nie jest nawet generalną cechą wierszy wymienionych wcześniej poetów. Wiarygodność indywidualnego i niepowtarzalnego doświadczenia często zostaje wyparta przez konwencję i schemat przede wszystkim w twórczości pomniejszych poetów, rzadziej u tych bardziej utalentowanych. Kości jednak zostały rzucone i nieuchronnie toczą się w tym kierunku, który moglibyśmy nazwać kultem autentyczności w nowoczesnej sztuce.

Jednym z jej przejawów będzie ten typ liryki miejskiej, w którym do głosu dochodzą podmiotowość i autobiografizm. Zjawisko to możemy zaobserwować w wierszach Gomulickiego. Odnajdziemy w nich nie tylko świadectwo obserwacji, lecz przede wszystkim poświadczenie spotkania i przeżycia. Zaowocuje to zarówno personalizacją „ja” lirycznego, jak i indywidualizacją bohaterów lirycznych. Zaznaczając ich niepowtarzalność, podmiotowość, kroczy Gomulicki śladem kilku poetów – Mirona, Norwida

---

<sup>78</sup> E. Rybicka, dz. cyt., s. 164–165.

i Baudelaire'a. Staje się zgodnie z przesłaniem tego ostatniego „kalejdoskopem obdarzonym świadomością”. Subiektywność postrzegania wiąże się w sposób oczywisty z intensyfikacją emocjonalnej barwy lirycznego przekazu, tym samym więc nadaje mu rozpoznawalny nastrój, uczuciowy ton. Miasto w twórczości Gomulickiego, przede wszystkim w późnym cyklu *Nędzarze* (*Światła* 1919), ale również incydentalnie wcześniej (*Czary, Nad brzegiem morza i nieskończoności*), staje się przestrzenią, nad którą świadomość podmiotu lirycznego całkowicie dominuje. Zinterioryzowany pejzaż miejski pełni w tych wierszach funkcję służebną wobec podmiotu, staje się lustrem odbijającym jego emocje, rodzajem pejzażu mentalnego. Nastrój góruje w nich nad innymi kategoriami formalnymi, ściśle je sobie podporządkowując. Powstająca przez półwiecze twórczość Gomulickiego daje nam niezwykłą okazję do prześledzenia ewolucji, jaka dokonała się w lirycznej percepcji miasta: od miasta obserwowanego, przez miasto doświadczane, po miastoe ekran, na który rzutowana jest świadomość podmiotu. Jest to tym ciekawsze, że w liryce urbanistycznej uobecniają się te same procesy, które możemy obserwować w powieści czy sztukach plastycznych. Kierunek ten znamionuje przejście od postrzegania obiektywnego do subiektywnego.

Oprócz zacierania dystansu między postrzegającym a postrzeganym istotną rolę w budowaniu nastroju odegrał język figuratywny. O kształt formalny swoich tekstów dbał szczególnie Władysław Ordon. Należał on do poetów, którzy ze znakomitym skutkiem przełamywali konwencję liryki obrazkowej na rzecz formy pojemnej, bardziej współczesnej. Czynił to przede wszystkim za pomocą nietypowych stylizacji, np. (baśń w *Sukni balowej*), rozbudowanego języka figuratywnego (hiperbolizacja, metafory animalistyczne, ekwiwalentyzacja pejzażu) i intertekstualności (*Boska komedia w Ci, którzy przychodzą; Kopciuszek w Sukni balowej*). Odchodził przy tym od klasycznych form wersyfikacyjnych na rzecz struktur nieregularnych.

## „Kształt jej już przeżyty”<sup>79</sup>

Kolejnym ciekawym zagadnieniem utrwalonym w poezji urbanistycznej doby postyczniowej jest świadomość nieprzystawalności starych form do nowych treści. Klasyczne instrumentarium z wpisaną w niego formalną harmonią i pięknem wydaje się przestarzałe. Zastosowane do nowych tematów wywołuje poczucie zgrzytu, niestosowności, fałszu. Przekonanie to towarzyszy wielu artystom drugiej połowy XIX wieku. Widzą oni dewaluację dawnych form i mają nieodpartą potrzebę obleczenia współczesności w specjalnie dla niej wypracowany artystyczny kształt. Najbardziej znamienym świadectwem tego rodzaju poszukiwań będzie twórczość poetycka i krytyczna Baudelaire’a. We wstępie do *Paryskiego spleenu* zapewniał on, iż życie nowoczesne wymusza wykształcenie nowego języka artystycznego wyrazu, „prozy poetyckiej, muzycznej, choć pozbawionej rytmu i rymu, dość giętkiej, ale i wystarczająco kanciastej, aby oddać liryczne porywy duszy, falowanie marzeń i nagłe drgnięcia sumienia”<sup>80</sup>.

Żaden z poetów doby postyczniowej nie okaże się eksperymentatorem tej miary co Baudelaire, niemniej jednak również w ich twórczości możemy odnaleźć znaczące zmagania z poetycką formą. Świadomość przełamывania kanonów klasycznego piękna, dzięki wprowadzaniu do poezji tematów zakorzenionych w codziennym życiu mieszkańców miasta, towarzyszyła od samego początku poetyckim poczynaniom Mirona. Dostrzec ją już możemy w szczególnej tytulaturze jego wierszy: *Nie-sonet*, *Ballada*. *Obrazek nieflamandzki*, *Dziwna pieśń* czy *Przeklęte sonety*. Poeta ma poczucie, że przekracza obowiązujące do tej pory standardy poetyczności,

---

<sup>79</sup> Fragment wiersza Adama Asnyka *Na zgon poezji*, w: tegoż, *Poezje*, wstęp Z. Mocarcka-Tycowa, Toruń 2000, s. 475.

<sup>80</sup> Fragment ten cytuje i omawia Marshall Berman w książce *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przekł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s. 193–194.



że z perspektywy klasyka tworzy formy kalekie. O wyczerpaniu możliwości tkwiących w dawnych formach gatunkowych świadczy także sięganie po poetykę fragmentu, poświadczoną w tytułach typu *Urywek*, *Fragment*. Świat wymyka się bowiem jednoznaczny i całościowy opisom, jego obraz gmatwa się i komplikuje, rzeczywistość domaga się całości, ale zasługuje tylko na część, fragment.

Poszukiwania formy zdolnej unieść tragiczny ciężar współczesności obejmują również wewnętrzną strukturę tekstu. W przypadku Mirona skutkują one przejściem manieri stylistycznej, przejawiającej się w zestawianiu ze sobą sprzecznych jakości. Zauważył to już w 1869 roku Adam Wiślicki, stwierdzając, że:

oryginalność szczególniej Mirona polega na formie. Ognisty i jak powiedzieliśmy poetyczny na wskroś, umie swą formę uczynić podniosłą nawet mimo częstych zapędów do dowcipu, przez co wpada w pomieszanie rzeczy wzniosłych z trywialnymi<sup>81</sup>.

Podobnie jak w przypadku równolegle rozwijającej się twórczości Norwida, możemy mówić o świadomym wprowadzaniu przez Mirona dysharmonii w obręb opisywanej miejskiej rzeczywistości. Najczęściej wyrażać ją będzie kontrast. Liczne staną się także karykaturalne przerysowania, jak np. w wierszu *Biedny stolarz*, w którym wyrabiający trumny bohater zasypia w jednej z nich i tam umiera. Za przykład deformacji rzeczywistości można uznać fantasmagoryczny kształt miasta w *Balladzie*. Naruszeniem zasad decorum będzie także zestawianie ze sobą zjawisk wzniosłych i trywialnych (*Poranni goście*), czy też odejście od obowiązujących schematów przedstawień, np. pogrzebu. Przytoczenie ostatniej zwrotki wiersza *Z testamentu. Fragment* pozwoli to zobrazować:

---

<sup>81</sup> A. Wiślicki, *Nowa plejada młodych poetów warszawskich*. II. Miron, „Przegląd Tygodniowy” 1869, nr 35, s. 296.

Za moją trumną niech pójda, owi  
Co w śmiesznych pieśniach mych, łzy widzieli,  
I łzy dawali jak żebrakowi,  
Dobry grosz wdowi i ona w bieli  
W wianku z róż niechaj, idąc się śmieje  
I karawanu koń niech kuleje...

(*Poezye* 1884, s. 127)

Wydaje się faktem bezspornym, że pokazana w wierszach Mirona rzeczywistość ma kształt tragikomiczny. Oddając jej ontologiczne zniekształcenie, autor *Fotografii brukowych* sięga po środki wyrazu charakterystyczne dla parodii, a więc bliskie grotesce. Ta droga od światopoglądu do formy, która jest w stanie go oddać, ma zasadnicze znaczenie dla oceny poezji Mirona. W ujęciu historycznoliterackim należy widzieć w niej kontynuację romantycznego ekspresjonizmu, w którym istotne znaczenie odgrywa nie kategoria doskonałości (tak w znaczeniu ontologicznym, jak i formalnym), lecz szczerości i ekspresji<sup>82</sup>. Jednym z jego przejawów będzie groteska rozumiana w duchu jej XIX-wiecznych propagatorów z Victorem Hugo na czele. Romantycy definiowali ją jako:

rozsadzanie dotychczasowych kanonów i rozszerzanie pojęcia piękna również na elementy „brzydkie”, zacieranie granic między ustalonymi kategoriami estetycznymi: komizmem i tragizmem, wzniosłością i śmiesznością, między rzeczywistością realistyczną i fantastyczną, wprowadzenie do twórczości elementów z życia wziętych<sup>83</sup>.

Mironowi patronuje jednak nie tylko eksperymentatorski duch Hugo. Ważnym punktem odniesienia będzie w jego przypadku

---

<sup>82</sup> Patrz hasło: *Ekspresjonizm romantyczny*, w: *Słownik literatury polskiej wieku XIX*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 220–223.

<sup>83</sup> Rozumienie romantycznej groteski przytaczam za: A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997, s. 12. Patrz także: L. Sokół, *Historia i współczesność groteski*, „Dialog” 1970, nr 8; tegoż, *Hugo, Gautier, Baudelaire i teoria groteski*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 3.

także Szekspir, któremu poświęcił kilka studiów oraz omawiał ze szczególnym pietyzmem przedstawienia jego sztuk wystawiane na deskach warszawskich teatrów<sup>84</sup>. Dziwaczność i dysonans zbliżyć go będą również, przynajmniej na płaszczyźnie wolicjonalnej, do estetycznych koncepcji Baudelaire'a z estetyką brzydoty na czele. Francuski poeta uważał, że wynikająca z ich obecności agresywna dramatyczność pozwala uciec od semantycznego banału i wyostrza reakcję czytelnika<sup>85</sup>. Umożliwia także, jak ma to miejsce w przypadku twórczości Hugo czy Norwida, uchwycenie istoty nowego rodzaju doświadczenia: przestrzennego, społecznego i kulturowego, immanentnie związanego z nowoczesnym miastem. Trudno w kontekście zjawisk zachodzących w połowie wieku w poezji europejskiej zgodzić się z Jerzym Komarem, autorem sylwetki poety w *Obrazie literatury polskiej*<sup>86</sup>, że te przypadłości stylu poetyckiego Mirona mają charakter przypadkowy czy nieuświadomiony.

Nie jest to co prawda eksperyment pod względem artystycznym do końca udany. Obecne w poezji Mirona paradoks, dezorganizacja wypowiedzi, fantastyka zyskują na znaczeniu, jeśli zestawimy je z innymi formalnymi cechami poezji pozytywistycznej. Charakterystyczne jest dla niej rozluźnienie struktury wersyfikacyjnej i upodobanie do wiersza wolnego (Ordon, Stebelski). Znacząca jest również obecność ironii i sarkazmu. Publicysta „Przeglądu Tygodniowego” uznaje ją za tonację właściwą dla twórczości powstającej w mieście. Analizując satyrę lwowską, pisze: „Źródła tej iro-

---

<sup>84</sup> A. Michaux, *O teatrze i Szekspirze. Rzuty pióra*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 58, s. 463–465. Recenzje dotyczące inscenizacji sztuk Szekspira umieszczał w „Kurierze Warszawskim”, m.in. w 1868 i 1869 roku.

<sup>85</sup> H. Friedrich, *Baudelaire*, w: tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1975, s. 68.

<sup>86</sup> J. Komar, *Miron*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabickiego, Warszawa 1965, s. 271–273.

nii, tego sarkazmu, tego rozdzwiewku – szukajcie w mieście samym, w prozie jego ludności, w ołowianociemnych chmurach zwieszających się ponad dachami domów”<sup>87</sup>. Ironię obecną w twórczości poetów postyczniovych historycy literatury łączą z przełamywaniem romantycznych konwencji mówienia o świecie. Mironowi, jak zauważa Jan Tomkowski, nie zagrażają romantyczne iluzje. Karol Pieńkowski, zdaniem Tadeusza Budrewicza, używa tej tonacji do podważania, a nawet parodiowania romantycznego sposobu postrzegania świata<sup>88</sup>. Rzecz ma się podobnie w przypadku twórczości Włodzimierza Stebelskiego, z której wybijało się, jak konstatuje Julian Tuwim, ostrze „ironii, satyry i pogardy dla otaczającej go – bliższej i dalszej – rzeczywistości”<sup>89</sup>. O części tego pokolenia możemy mówić jako o ideowych bankrutach, świadkach zagłady dawnego świata. Ironia, cynizm, pesymizm stają się wymownym znakiem tej sytuacji.

Wymowny, w kontekście dominującej w tym okresie wizji świata, staje się formalny kształt, w który zostaje ona przyobleczona w poezji. Za znaczącą należy uznać niezwyklej popularność nokturnów. Piszą je prawie wszyscy, m.in.: Miron (*Ballada. Obrazek nieflamandzki*), Ordon (*Wigilia samotnych*), Gomulicki (*Strofy uliczne*), Konopnicka (*Sobotni wieczór*), Stebelski (*Cynizm*) i Bartusówna (*Przy kominku*). Wszystkie te utwory możemy objąć wspólnym interpretacyjnym mianownikiem. Dookreśla go Ewa Ihnatowicz, omawiając dyptyk Gomulickiego zatytułowany *Z dziejów dnia*. Badaczka stwierdza mianowicie, że noc wydobywa z miasta to, co za dnia pozostaje ukryte, a więc „występek, ciemne interesy, szpetotę, nę-

---

<sup>87</sup> A. Nowicki, *Wspomnienia*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 1, cyt. za: J. Tomkowski, *Esej o zabijaniu poetów*, w: tegoż, *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 18.

<sup>88</sup> T. Budrewicz, *Literacki żywot Karola Pieńkowskiego (w setną rocznicę zgonu)*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” PAN, Oddział w Krakowie, R. 15, 1978, s. 77.

<sup>89</sup> J. Tuwim, *Zapomniany poeta (W 60. rocznicę śmierci Włodzimierza Stebelskiego)*, „Nowa Kultura” 1951, nr 51/52, s. 1.

dzę moralną i fizyczną”<sup>90</sup>. Wymienione przez Ichnatowicz elementy świata przedstawionego są dystynktywne dla różnych nurtów estetycznych obecnych w sztuce drugiej połowy XIX wieku. Szczególnie wyraźnie wyeksponowano je jednak w nurcie naturalistycznym. Po typową dla niego animizację industrialnego krajobrazu miasta sięga Ordon w *Sukni balowej*. Poeta przedstawia miasto jako rodzaj żyjącego stworzenia, drapieżnika wychodzącego na łowy. Obecna w wierszach z lat 70. negatywna aksjologia i nocny, ożywiony, industrialny krajobraz stanowią zapowiedź tego obrazowania, które za kilka dopiero lat stanie się typowym sposobem przedstawiania miasta w polskiej powieści realistycznej i naturalistycznej. W sensie ideowym będzie w nim wyrażać się postawa antyurbanistyczna.

## Miasto jako przestrzeń sporu

Poszukiwanie nowej lirycznej formy rodzi się z potrzeby uzewnętrznienia szoku natury ontologicznej. Kaleką, wewnątrznie rozbity formę wierszy składających się na dorobek poetów postyczeniowych należy uznać za następstwo krytycznej diagnozy kultury, negatywnego rozpoznania moralnego i socjalnego kształtu współczesnego im świata. W dużej mierze odnosi się ono do miasta. Stanowiąc w XIX wieku centrum życia artystycznego, rynek sztuki staje się desygnatem postępu. Niechętnie do niego nastawieni poeci utożsamiają go z praktyką polegającą na „utowarowieniu wszystkiego, łącznie z pięknem”<sup>91</sup>. Świat staje się królestwem materii, duch ulega atrofii. Na sprzedaż jest wystawiane wszystko: uczucia,

---

<sup>90</sup> E. Ichnatowicz, *Gomulicki, Prus i latarnie uliczne*, w: Wiktor Gomulicki. *Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 1999, s. 120.

<sup>91</sup> P. Brooks, *Unreal city: Paris and London in Balzac, Zola, and Gissing*, w: tegoż, *Realist Vision*, New Haven – London 2005, s. 140.

wartości, sztuka. Jest to w poezji drugiej połowy XIX wieku, także polskiej, diagnoza powszechna, ale nie nowa. Stanowi ona nieodłączny element wcześniejszych przedstawień miasta jako Babilonu, m.in. w poezji romantycznej. Krytyka mechanizmów komercjalizacji w utworach poetów doby postyczniowej rzadko literalnie przywołuje ten biblijny topos. Główny akcent pada w niej na prezentacje egzystencjalnych skutków tego zjawiska. Miasto pojawia się w niej w sposób znaczący – jako przestrzeń sporu.

W konflikcie z poetami miasto staje się figurą bezdusznego postępu i przestrzenią bezlitosnej walki o byt. Antagonizm ten jest tym bardziej zajadły, że ofiarą „pragmatycznych reguł mieszczańsko-kupieckiego świata”<sup>92</sup> w poezji doby postyczniowej jest, jak zauważa Adam Tyszka, także człowiek sztuki. „Pozytywistyczno-kupiecka rzeczywistość – dodaje badacz – sprawiała, iż bycie artystą stawało się przekleństwem”<sup>93</sup>. W perspektywie egzystencjalnej oznaczało to bezpardonową i najczęściej przegraną walkę o dostatnie życie, natomiast w perspektywie artystycznej wiązało się bądź z niezrozumieniem, bądź z porzuceniem sztuki na rzecz rozrywki – kupczeniem własnym talentem i podporządkowaniem się gustom masowej, niewyrobionej publiczności. Zachowujący niezależność artysta umierał w dwójnasób – na skutek zapomnienia i rozpaczki oraz prozaicznie, z głodu. Ceną życia i popularności był artystyczny i moralny konformizm. Przedstawiona w poezji postyczniowej sytuacja poety na rynku jest tożsama z położeniem innego bohatera lirycznego: kobiety zmuszonej do dokonania wyboru między nędzą a płatną miłością. Zbieżności te podkreśla obecna w twórczości polskich poetów symbolika błota znamionującego zarówno prostytucję seksualną, jak i artystyczną (*Pod biustem Alfreda Musset, Na dziś Mirona*). Bliskość kondycji poety i prostytutki stanowi w poezji tego

---

<sup>92</sup> A. Tyszka, *Wiktor Gomulicki i „poeci przekleści”*, w: *Wiktor Gomulicki...*, dz. cyt., s. 77.

<sup>93</sup> Tamże, s. 70.

okresu dość czytelny znak degradacji sztuki i pogłębiającej się izolacji świata artystycznego od społecznego centrum<sup>94</sup>.

Poeci za swój los oskarżali mieszczańską kulturę opartą na zasadach ekonomii. Jej reprezentantem, jednocześnie najbardziej popularnym i najbardziej pogodzonym, uczynili kupca (*Na dziś, Urywek* Mirona; *Usnęły dzieci* Gomulickiego; *Improwizacja* Stebelskiego). Za przestrzenny symbol nie obrali jednak sklepu, jak miało to miejsce w powieści, lecz giełdę i bank. Podstawowym źródłem antyurbanizmu obecnym w poezji postycziowej będzie ocena właśnie tego aspektu wielkomiejskiej cywilizacji. Niechęć do miasta i jego kultury w twórczości lirycznej tej doby została sprowadzona głównie do wystąpień antymieszczańskich i antyfilisterskich.

Istota sporu, który poeci toczą z mieszczańskim światem, wyrasta z niezgody na podporządkowanie dotąd sakralizowanej sztuki zasadom wolnorynkowej ekonomii, dominacji wartości materialnych nad duchowymi. Peter Brooks konflikt ten traktuje jako znamienne dla stulecia nazywanego „wiekiem posiadania”<sup>95</sup>. To właśnie w nim doceniono ekonomiczne podstawy cywilizacji budowane na handlu i pracy fizycznej. Był to dość długi proces, bowiem, jak twierdzi Richard Sennett, w starożytności zajęcia te uważano „za ponure i iście bydlęce”, najwyżej ceniąc sobie politykę<sup>96</sup>. Stosunek ten stopniowo ulegał zmianie, by znaleźć swoje ukoronowanie w wieku XIX. W literaturze tego stulecia to stan posiadania często definiuje jego właściciela, buduje jego społeczną tożsamość i pozycję<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> Interesujące są w tym kontekście informacje umieszczone w książce Richarda Sennetta o podobnym traktowaniu kobiet lekkich obyczajów i Żydów w renesansowej Wenecji. Obie grupy zostały zmuszone do noszenia żółtych szarf jako znaku nieczystości. Zob. R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, Gdańsk 1996, s. 192.

<sup>95</sup> P. Brooks, dz. cyt., s. 15.

<sup>96</sup> R. Sennett, dz. cyt., s. 126.

<sup>97</sup> P. Brooks, dz. cyt., s. 14–15.

W świecie liryki postyczeniowej często pojawiają się syci mieszczanie. Są to jednak przedstawienia konwencjonalne i szkiecowe. Prawdziwym bohaterem poezji tej doby stają się społeczni wyrzutkowie, do których należą artyści, prostytutki, robotnice i sieroty. W ich charakterystyce akcentuje się przede wszystkim złą kondycję socjalną, podkreśloną dodatkowo przez kontrast z bogactwem. Biorą oni w swoje posiadanie ulice wielkich miast oraz czynią z poddaszy i suterren, a później kawiarni rodzaj getta nacechowanego socjalnie i światopoglądowo.

Kontrast społeczny wpisany w świat przedstawiony w poezji postyczeniowej nieuchronnie prowadzi do kolejnego zjawiska charakterystycznego dla XIX-wiecznego miasta: rewolucji o podłożu społecznym. Jest to bowiem stulecie, którego początkową cezurą jest rewolucja francuska, a zamykającą rewolucja październikowa. Przestrzeń pomiędzy wypełniają rewolucja lipcowa, Wiosna Ludów, Komuna Paryska i rewolucja 1905 roku. W liryce pozytywistycznej problematyka ta pojawia się incydentalnie. Najciekawsze jej przedstawienie odnajdziemy w wierszu Ordon'a *Przed oknem bankiera*. Pokazanego w nim nędzarza wypełnia czysto negatywna energia. Tworzą ją najprostsze instynkty: poczucie krzywdy, głód i gniew. Nie jest w tych uczuciach odosobniony. Miasto fermentuje na razie ukrytym, lecz coraz bardziej emancypującym się tłumem podobnych mu nędzarzy. Pograżony w ciemnościach miejski krajobraz jest wręcz utożsamiany z tą rewolucyjną energią, staje się jej alegorią. Ordon w swojej poetyckiej interpretacji antycypuje tezy późniejszej o dwie dekady książki Gustave'a Le Bona dotyczącej psychologii tłumu. Dla francuskiego badacza ma on charakter dynamiczny, rewolucyjny, groźny i irracjonalny<sup>98</sup>.

W twórczości poetów polskich miejska przestrzeń jest wypełniona jeszcze inną groźną energią. Jest nią erotyka. Znak równości między miastem a deprawującymi i perwersyjnymi zachowaniami

---

<sup>98</sup> R. Sennett, dz. cyt., s. 227–228.



seksualnymi stawia Maria Konopnicka w trzech wierszach: *Czy zginię?*, *Dwie wiosny* i *Na dnie przepaści*. Poetka zaznacza w nich wybitnie opresyjny charakter przestrzeni miejskiej względem jednej płci – żeńskiej. Podobne właściwości przypisała jej Eliza Orzeszkowa w opublikowanej dziesięć lat wcześniej *Marcie*. Motyw ten powróci następnie w poezji i prozie naturalistów, którzy, podobnie jak Gawalewicz w wierszu *I nie ustrzegła*, uczynią z miasta przestrzeń walki o przetrwanie i dominację, także seksualną.

W wierszach pozytywistycznych miasto jest nie tylko przestrzenią utożsamioną z męską seksualną dominacją. W niektórych z nich zostaje ono połączone z erotyką w sposób mniej drastyczny, lecz nadal trudny do zaakceptowania dla XIX-wiecznego odbiorcy, wykraczający bowiem poza obowiązujące normy obyczajowe. Konflikt z publicznością jest konsekwencją przekraczania przez poetów tabu związanego z erotyką, którego charakter w tym okresie prawdopodobnie najlepiej oddają tytuły utworów Gabrieli Zapolskiej *O czym się nawet mówić nie chce* i *O czym się nawet myśleć nie chce*. Poeci doby postyczniowej to, co było do tej pory intymne, pokazują w przestrzeni publicznej, wystawione na ulicy lub w szynku na wszechobecne spojrzenia. Erotyka, o której tutaj mowa, pojawia się zazwyczaj w charakterystycznej dla literatury tajemnic scenerii – w mglistą noc, której ciemności w niewielkim stopniu rozprasza światło latarni – i z równie charakterystyczną dla niej twarzą – prostytutki. Popularność tego przedstawienia sprawia, że miejski eros ma w poezji tego okresu naturę ciemną, nokturnową, mroczną, amoralną. Tonacja ta przybiera na sile szczególnie w wierszach Gomulickiego, przede wszystkim w cyklu *Strofy uliczne*. W dopracowanych estetycznie i dalekich od jednoznaczności obrazach prezentuje poeta nie tylko portrety sprzedających kobiet i lubieżnych mężczyzn (I, III, VIII), ale pokazuje także spacer ulicami miasta w amorficznym tłumie jako rodzaj doświadczenia erotycznego, drażniącego nerwy i rozpalającego żądze (V).

Przestrzenią sporu staje się miasto w poezji doby postyczniowej również na płaszczyźnie historycznej. Konflikt ten ma dwo-

jaki charakter. Wewnętrzny, toczy się bowiem polemika na temat postaw, które Polacy winni przyjmować w czasach narodowej żałoby; i zewnętrzny – zaborcy stają się częścią materialnej i duchowej struktury miast polskich. Antagonizmy te nie stanowiły jednak w poezji postyczniowej istotnej pożywki dla nurtu antyurbanistycznego. Wręcz przeciwnie, z miasta czyni się najczęściej alegorię Polski umęczonej (Warszawa), lecz niezłomnej (Warszawa, Kraków).

## Projekt antropologiczny

Maria Konopnicka w swoich wierszach humanizuje miejską przestrzeń w ten sam sposób, w jaki humanizuje pejzaż naturalny<sup>99</sup>. Fizyczna materia miasta pojawia się w nich konsekwentnie w parze z człowiekiem. Twórczość Konopnickiej nie jest pod tym względem wyjątkowa. Antropocentryczne spojrzenie na miasto jest cechą dystynktywną pozytywistycznej poezji i nowoczesnej liryki urbanistycznej w ogóle<sup>100</sup>.

Antropocentryzm poetów doby postyczniowej ma charakter szczególny. Przede wszystkim jest egalitarny, a nie elitarny. W różnorodności typów ludzkich, szczególnie tych wywodzących się ze sfery ubóstwa, ujawniają się demokratyczne poglądy epoki. Myśląc o człowieku w mieście, poeci zwracają szczególną uwagę na jego fizyczność. Opisują pojęcia abstrakcyjne, emocje za pomocą materialnego lub anatomicznego konkretnego. Wykorzystując metaforę stosowaną przez Richarda Sennetta, moglibyśmy powiedzieć, że miasto poetów pozytywistycznych to przede wszystkim ciało fizycznie cierpiące: głodne, zmarznęte, chore, wykorzystywane seksualnie, które bardzo często staje się ciałem martwym. Ujęcie to ma

---

<sup>99</sup> O humanizacji pejzażu w liryce krajobrazowej Marii Konopnickiej pisze: T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*, w: tegoż, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 85.

<sup>100</sup> E. Rybicka, dz. cyt., s. 148, 163.

charakter globalny. Jest bowiem w takim samym stopniu typowe dla problematyki historycznej, jak i społecznej. Wyrażna dominacja doświadczenia zmysłowego wynikającego z cierpienia sprawia, że poezja ta jest w mniejszym stopniu intelektualna, a w większym emotywna, a więc także melodramatyczna. Skupienie się na fizjologii z jednej strony i na przeżywaniu z drugiej sprawia, że niektórzy poeci stan cierpienia ujmują z perspektywy psychologicznej. Czyni tak Ludwik Brzozowski (*Na paryskim bruku*) i Włodzimierz Stebelski (m.in. *Cynizm*).

Miasto w poezji doby postyczniowej jest również ciałem nieestetycznym. Wyrażna staje się skłonność poetów do pokazywania miejsc potocznie uważanych za brzydkie: zaułków, rynsztoku, szynków, poddaszy i suterren. Można nawet w tym upodobaniu do szpetoty dopatrywać się turpizmu, jeśli weźmiemy pod uwagę to, kto jest prezentowany na tym tle. I tak w *Śmieciarce* Mirona pojawia się stara żebraczka, niegdyś słynna prostytutka. Inspirujący się Baudelaire'em Gomulicki posuwa się dalej: we *Francuzicy* pokazuje pomarszczoną i żółtkłą twarz martwej, leżącej w trumnie nauczycielki. Nie są to przykłady jedyne, aczkolwiek najbardziej drastyczne.

Poezja urbanistyczna tego okresu w swoim głównym zrębie karmi się autentycznym doświadczeniem, niejako wyrasta z przechadzek po mieście. Uosabia ten stan rzeczy najpopularniejsza jej postać – *flâneur*, będący *porte-parole* XIX-wiecznego poety związanego z miastem. To przemieszczanie się postrzegającego podmiotu w przestrzeni sprzyja definiowaniu miasta w kategoriach ruchowych. Staje się ono wtedy ciałem dynamicznym, ewokującym znaczące sensory. W *Wigilii ubogich* Ordon są to dwa rodzaje ruchu. Pierwszy jest celowy, wartościowany pozytywnie. Drugi – mechaniczny, bezcelowy, graniczący z obłędem, symbolizujący emocjonalne spustoszenie i egzystencjalne bankructwo ludzi przemierzających pogrążone w mroku ulice miasta. Ciało dynamiczne to w poezji pozytywistycznej także płynący ulicami tłum. Jego motoryka jest zawsze niepokojąca. Składają się bowiem na nią anonimowi

ludzie sprowadzeni do podstawowych instynktów. W wierszu Ordon *Przed oknem bankiera* wygłodniały i łaknący zemsty, rosnący w siłę tłum zapowiada rewolucyjną gorączkę, która wkrótce opłynie miasto. Z kolei w *Strofach ulicznych* Gomulickiego dynamiczny tłum staje się zbiornikiem erotycznej energii. Jego ruch w przestrzeni miasta ma charakter gwałtowny, ekstatyczny, wręcz orgiastyczny. Jest niebezpieczny, lecz jednocześnie fascynujący.

## Strategia niedoczytania

Urbanizm obecny w twórczości lirycznej pozytywistów to jeden z bardziej cenionych w niej aspektów, m.in. przez młodopolskich krytyków. Jego wartość jedynie w znikomym stopniu dostrzegli krytycy literaccy doby postyczeniowej. Nie zauważyli w poetach zainteresowanych problematyką miejską swoich sojuszników w walce o nową literaturę.

Stosunek krytyki do młodej poezji przyjmuje kształt „strategii niedoczytania”<sup>101</sup>, negatywnej w swoich skutkach dla literatury polskiej<sup>102</sup>. Nie chodzi tu tylko o stracone w sensie egzystencjalnym pokolenie. Nie jestem skłonna do obarczania krytyków literackich winą za złamane biografie poetów doby postyczeniowej, tak jak to uczynili w swoim szkicu Aneta Mazur i Jan Tomkowski<sup>103</sup>. Mam

---

<sup>101</sup> Terminem tym posługuje się Kamila Grzegorska w szkicu *Strategie niedoczytania*, „Literatura, kultura, wiek XIX” [on-line]. Dostęp na: <http://www.polon.uw.edu.pl/oddo/article.php?id.article=38> [dostęp: 5.08.2008].

<sup>102</sup> Stefan Lichański zauważa, że niedoczenie twórczości Felicjana Faleńskiego i Wiktora Gomulickiego przez współczesnych im krytyków obróciło się przeciwko całej epoce: „przeoczywszy tę fenomenalną pod wieloma względami indywidualność – pisze Lichański o Felicjanie – przeoczyły tym samym wiele własnych szans rozwojowych, poniosły stratę nieodżałowaną i nie do wyrównania”. S. Lichański, „*Polscy parnasiści*”, w: tegoż, *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, Warszawa 1967, s. 107.

<sup>103</sup> Patrz: A. Mazur, J. Tomkowski, *Zabijanie poetów*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4.

raczej na uwadze uszczerbek, który zarysowuje się w sferze rozważań probabilistycznych. Są one związane z niewykorzystanymi możliwościami, jakie zarysowały się przed nową, młodą poezją polską w czasie kampanii tzw. młodej i starej prasy. Chodzi także o przełom natury estetycznej rysujący się w praktyce lirycznej, ale jeszcze nieobecny na poziomie ustaleń teoretycznych. Po raz pierwszy w historii literatury polskiej twórczość poetycka była poddawana bieżącej i zawodowo uprawianej krytyce literackiej. Na początku lat 70. dwudziestokilkuletni przedstawiciele obozu pozytywistycznego dopiero pracowali na swój przyszły warsztat i miano krytyka. Wyznacznikiem nowoczesności poezji był w ich mniemaniu współczesny temat i optymistyczna, propostępowa wymowa. Swoich rówieśników – poetów oceniali nie tylko za pomocą tej miary. Była nią w równym stopniu tradycja wielkiej poezji romantycznej, przede wszystkim Mickiewiczowskiej. Pomiędzy teoretycznymi wskazaniem a praktyką krytyczną musiał więc pojawić się wyraźny rozdźwięk: z jednej strony pożądanie realizmu, typowości i podporządkowania celom społecznym, z drugiej – tęsknota za oryginalnością i artyzmem stojącymi w sprzeczności z utylitarnymi kodyfikacjami sztuki. Gorąca temperatura toczonych sporów, jak dowodzi omawiana przez Radosława Okulicza-Kozaryna polityczka Leonarda Sowińskiego z publicystami z obozu młodych, często przekreślała możliwość prowadzenia rzeczowej dyskusji<sup>104</sup>.

Terenem prawie nieodkrytym w ustaleniach teoretycznych z lat 70. dotyczących poezji pozostawała estetyka. W wywodach jednego z bardziej opiniotwórczych krytyków epoki, Piotra Chmielowskiego, kwestie ideowe zdecydowanie przeważają nad estetycznymi<sup>105</sup>. Znamienne w tym względzie są słowa samego au-

---

<sup>104</sup> R. Okulicz-Kozaryn, *Jak objąć poetów nakazem pracy. Eliza Orzeszkowa i Piotr Chmielowski wobec „Dziātu pieśni” Leonarda Sowińskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” S. 19: *Poeci za bramą utopii*, Poznań 2012, s. 85–95.

<sup>105</sup> W. Ratajczak, *Piotra Chmielowskiego argumenty przeciwko poetom i poezji (w „Zarysie literatury z ostatnich lat szesnastu)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” S. 19: *Poeci za bramą...*, dz. cyt., s. 83.

tora *Współczesnych poetów polskich*, który z perspektywy końca XIX wieku pisze o primacie treści nad formą w swoich młodzieńczych rozważaniach poświęconych liryce: „objawy poezji rozpatrywałem zawsze nie tylko z estetycznej strony, ale i ze społecznego stanowiska. Przeważna część uwag odnosi się nawet do tego drugiego, gdyż ideę łatwo w krótkich słowach przedstawić; nad formą trzeba by się długo rozwodzić”<sup>106</sup>. Tę zachowawczość w stosunku do kwestii formalnych i zarazem gwałtowność opinii na temat treści tłumaczyć można niedojrzałością języka krytyki, brakiem komplementarności – którą zresztą z perspektywy *ex post* Chmielowski sygnalizował – pomiędzy budowanym dopiero warsztatem młodego publicysty a ambitnymi zadaniami, które sobie stawiał<sup>107</sup>.

Nowoczesne instrumentarium krytyczne, poszerzone o wnikliwą refleksję nad walorami estetycznymi dzieła sztuki, stanie się własnością dopiero drugiego pokolenia pozytywistów, ze Stanisławem Witkiewiczem i Antonim Sygietyńskim na czele. Nie użyją go jednak w odniesieniu do poezji, lecz sztuk plastycznych i prozy. To z nich uczynią fundament swojego programu artystycznego przedstawianego na łamach „Wędrowca”. Poezji, spychanej na margines ich zainteresowań, nie będzie patronował żaden ze współczesnych polskich poetów. Za mistrza formy poetyckiej uznają oni tego samego artystę, którego wskazało poprzednie pokolenie krytyków – Adama Mickiewicza<sup>108</sup>.

Symboliczne w tym kontekście wydają się dwie daty: 1890 i 1894 rok. Pierwsza wiąże się ze sprowadzeniem zwłok Mickiewicza do Krakowa i złożeniem ich w katedrze na Wawelu. Druga dotyczy pierwszej publikacji książkowej wierszy Baude-

---

<sup>106</sup> P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy*, Petersburg 1895, s. 13–14.

<sup>107</sup> Patrz: U. Kowalczyk, *Wartościowanie poezji w „Zarysie literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego. Kilka punktów widzenia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” S. 19: *Poeci za bramą...*, dz. cyt., s. 73.

<sup>108</sup> Stosunek redaktorów „Wędrowca” do poezji omawia B. Bobrowska, dz. cyt., s. 123.

laire'a w polskim tłumaczeniu. Było ono, jak podkreśla Jerzy Świąch, „wspólnym dziełem pozytywistki i modernisty – Trzeszczkowskiej i Langego”<sup>109</sup>. Zarysowująca się w ich przypadku wspólnota zainteresowań ponad generacyjnymi podziałami jest kolejnym potwierdzeniem ewolucyjnego, ciągłego charakteru rozwoju literatury. Poeci postyczniowi, szczególnie ci podejmujący wątki urbanistyczne, w procesie historycznoliterackim odegrali zapomnianą już dziś rolę przedniej straży literatury nowoczesnej. Zadanie, którego się podjęli, było tym trudniejsze, że dokonywało się w cieniu wielkiej romantycznej poezji. Udało się im jednak coś, co Stefan Lichański nazywa współtworzeniem własnej epoki, przełamywaniem obowiązującego dotąd kodu estetycznego czy światopoglądowego. Ich prekursorskie utwory zrodzone pod sztandarami społecznego radykalizmu Hugo i estetycznego Baudelaire'a spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, niestety nie tej najbardziej opiniotwórczej. Moglibyśmy oczywiście zażartować, że gdyby to od Świętochowskiego czy Orzeszkowej zależała recepcja twórczości Baudelaire'a, zostałby on zaszufiadkowany jako poeta szalony lub zmarnowany<sup>110</sup>. Temat, owszem, poprawny, lecz pesymistyczna tonacja, obyczajowa odwaga i formalne uduchawienia – nie do przyjęcia. Spróbujmy odwrócić ten maksymalizm ocen na korzyść poetów doby postyczniowej i powtórzmy, przynajmniej w odniesieniu do kilku z nich, za Stefanem Lichańskim: „Prekursorzy... Pewnie, że prekursorzy”<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> J. Świąch, *Z problematyki tłumaczeń parnasistów i Baudelaire'a w Polsce*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, S. 2, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 218.

<sup>110</sup> Tamże, s. 219, przypis 55.

<sup>111</sup> S. Lichański, *„Polscy parnasiści”...*, dz. cyt., s. 117.

# Bibliografia

## Bibliografia podmiotowa

### Poezja

- Asnyk A., *Poezje zebrane*, wstęp Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 2000.
- Aspis B., *Na cmentarzu*, Warszawa 1876.
- Aspis B., *Sen odrodzenia*, Warszawa 1869.
- Aspis B., *Sulamita (Pieśni wschodnie)*, Warszawa 1874.
- Bałucki M., *Poezje*, Kraków 1874.
- Bartusówna M., *Dzieła*, t. 1–2, Lwów 1914.
- Bełza W., *Poezje*, Lipsk 1874.
- Bełza W., *Poezje*, Lwów 1892.
- Buława E. [W. Tarnowski], *Krople czary. Poezje*, Lipsk 1865.
- Buława E. [W. Tarnowski], *Nowe poezje*, Lwów 1872.
- Buława E. [W. Tarnowski], *Piołuny. Poezje*, Drezno 1869.
- Buława E. [W. Tarnowski], *Poezje studenta*, t. 1–4, Lipsk 1863–1865.
- Buława E. [W. Tarnowski], *Szkice helweckie i Talia*, Lipsk 1868.
- Chamiec J. Sz., *Czym chata bogata*, Paryż 1875.
- Chamiec J. Sz., *Książka sonetów*, Paryż 1872.
- Chamiec J. Sz., *Ostatki z chatki. Rymy ulotne oryginalne i naśladowane*, Warszawa 1933.
- Czerwiński B., *Poezje*, Lwów 1881.



- Czerwiński B., *Poezye*, Lwów 1881.
- Faleński F. M., *Kwiaty i kolce*, Warszawa 1856.
- Faleński F. M., *Odgłosy z gór. Poezje Felicjana*, Warszawa 1871.
- Faleński F. M., *Sponad mógł. Poezje*, Drezno 1870.
- Faleński F. M., *Świstki Sylena. Także meandry*, Poznań 1876.
- Gawalewicz M., *Poezje*, Kraków 1896.
- Giller S., *Elegie i sonety Stefana z Opatówka*, Kraków 1890.
- Gomulicki W., *Biały sztandar. Pieśni miłościwe*, Stanisławów [Kraków] 1907.
- Gomulicki W., *Nowe pieśni*, Petersburg 1896.
- Gomulicki W., *Pod znakiem Syreny. Poezje warszawskie 1872–1918*, Warszawa 1980.
- Gomulicki W., *Poezje*, Warszawa 1882.
- Gomulicki W., *Poezje*, Warszawa 1887.
- Gomulicki W., *Światła. Nowy zbiór poezji zawierający utwory dawnymi zbiorami nie objęte*, Poznań 1919.
- Gomulicki W., *Wiersze. Zbiór nowy*, Warszawa 1901.
- Grudziński S., *Poezje*, Warszawa 1883.
- Kolankowski A., *Łzy i uśmiechy. Poezje*, Warszawa 1870.
- Kolankowski A., *Ostatnie akordy. Zbiór poezyi*, Suwałki 1875.
- Konopnicka M., *Poezje. Wydanie zupełne, krytyczne*, oprac. J. Czubek, Warszawa 1925.
- Korpaczewska L., *Poezycje. Oderwane nuty*, Warszawa 1872.
- Kościelski J., *Poezje 1861–1882*, Kraków 1883.
- Kośmicki P., *Poezje*, Warszawa 1896.
- Kozłowski L., *Przekłady piosenek P.J. de Bérangera*, Kraków 1884.
- Lenartowicz T., *Wybór poezji*, oprac. J. Nowakowski, BN S. I, nr 5, Kraków 1972.

- Mickiewicz A., *Dzieła*, pod red. Z. J. Nowaka, Z. Stefanowskiej, Cz. Zgorzelskiego, t. 1, Warszawa 1993; t. IV, Warszawa 1995.
- Miron [A. Michaux], *Fantazye*, Warszawa 1870.
- Miron [A. Michaux], *Pieśni*, Warszawa 1867.
- Miron [A. Michaux], *Poezye*, Warszawa 1884.
- Norwid C. K., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 1, cz. 1–2, Warszawa 1971.
- Ordon W. [W. Szancer], *Poezye*, Kraków 1869.
- Ordon W. [W. Szancer], *Zbiorek poezyi*, Warszawa 1894.
- Pilecki A., *Poezye*, Kraków – Podgórze 1892.
- Piosnki Bérangera*, przekład W. Syrokomli i W. Korotyńskiego z portretem i życiorysem autora, Wilno 1859.
- Piosnki P.-J. Béranger'a wolno przełożył M. Rodoć*, Kraków 1876.
- Pol W., *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, BN S. I, nr 180, Wrocław 1963.
- Romanowski M., *Ostatnie poezje*, Lwów 1863.
- Romanowski M., *Poezje*, zebrał i ułożył J. Amborski, t. 1, Lwów 1883.
- Sławenko-Sławiński A., *Poezje przez A. S-S.*, t. 1–2, Warszawa 1852.
- Słowacki J., *Dzieła wybrane*, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1983.
- Sowiński L., *O zmroku*, Warszawa 1885.
- Sowiński L., *Poezye*, t. 1–2, Poznań 1875.
- Staszczuk A., *Poezje*, Kraków 1892.
- Stebelski W., *Humoreski*, zeszyt 1, Lwów 1878.
- Stebelski W., *Roman Zero. Nowela lwowska*, Lwów 1883.
- Szujski J., *Dzieła*, t. 1, Kraków 1885.

Szymanowski W., *Poezje i dramaty*, t. 1–5, Warszawa 1884.

Świdziński K., *Poezje*, Lwów 1878.

Turski J. K., *Poezje*, Kraków 1862.

## **Antologie poetyckie**

*Album współczesnych poetów polskich 1863–1893*, t. 1–2, wyd. J. Kasprowicz, Lwów 1898.

*Antologia polska. Wybór najcenniejszych utworów poetów polskich, z il. Andriollego, Brandta, Kossaka i Lessera*, Lwów – Warszawa – Lipsk 1880.

*Bard polski. Album poetów polskich*, zebrał B. Koreywo, Poznań [b.r.]. *Cyganeria Warszawska*, wstęp napisał, wypisy ułożył i oprac. S. Karyn, Wrocław 1967.

Gomulicki J. W., *Cztery wieki poezji o Warszawie. Antologia*, Warszawa 1974.

Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.

*Księga pieśni, czyli zbiór poezji różnych autorów*, [oprac. A. Michaux], Warszawa 1871.

*Księga wierszy polskich XIX wieku*, t. 1–3, zebrał J. Tuwim, oprac. i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1956.

*Młoda Polska w pieśni. Wybór najcenniejszych poezji ostatniej doby*, ułożył Cz. Jankowski, Warszawa 1898.

*Poetki przełomu XIX i XX wieku. Antologia*, oprac. zespół pod kierunkiem J. Zacharskiej, Białystok 2000.

*Poezja drugiej połowy XIX wieku. Antologia*, wstęp, wybór tekstów i oprac. J. Bajda, Wrocław 2007.

*Sonet polski. Wybór tekstów, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył W. Folkierski*, Kraków 1925.

Tomkowski J., *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002.

*Wiersze i deklamacje dla dzieci wybrane z poetów polskich przez Marię Halinę*, Warszawa 1899.

*Zbiór poetów polskich XIX w.*, ks. 1–7, ułożył i oprac. P. Hertz, Warszawa 1965.

## **Publicystyka i krytyka literacka**

### **Antologie i wybory**

Bem A., *Pisma krytyczne*, oprac. Z. Żabicki, Warszawa 1963.

Chmielowski P., *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, Warszawa 1961.

Orzeszkowa E., *Publicystyka społeczna*, wstęp i wybór G. Borkowska, oprac. edytorskie I. Wiśniewska, t. 1, Kraków 2005.

*Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985.

*Publicystyka okresu pozytywizmu 1860–1900. Antologia*, oprac. S. Fita, Warszawa 2002.

Spasowicz W., *Pisma krytycznoliterackie*, Warszawa 1981.

Świętochowski A., *Wybór pism krytycznoliterackich*, wyboru dokonał S. Sandler, wstęp i przypisy M. Brykalska, Warszawa 1973.

Tarnowski S., *O literaturze polskiej XIX wieku*, Warszawa 1977.

Wóycicki K., *Walka na Parnasie i o Parnas. Materiały i opracowania do dziejów pozytywizmu polskiego*, cz. I: *Walka z epigonizmem. Poglądy, wskazania, nadzieje, wróżby*, Kraków 1928.

### **Syntezy i szkice**

Chmielowski P., *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Lwów 1905.

Chmielowski P., *Współcześni poeci polscy. Szkice*, Petersburg 1895.

Grudziński S., *Poezja a społeczeństwo. Odczyt publiczny miany w szeregu odczytów Towarzystwa Pedagogicznego dnia 4-go grudnia 1875 roku w wielkiej sali ratuszowej miasta Lwowa*, Lwów 1876.

Kostecki P., *W. Bełza*, Lwów 1897.

Ochorowicz J., *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny (wydanie nowe, poprawione)*, Warszawa 1914.

Pilecki A., *Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umyślowości*, Warszawa 1874.

Spasowicz W., *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1885.

### **Artykuły z czasopism**

B. Lut. [B. Lutomski], *Kronika miesięczna*, „Ateneum” 1892, t. IV, s. 408.

Bartkiewicz W., *Liryzm i nowy zastęp liryków naszych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871, nr 179–180.

Bełcikowski A., *Przegląd piśmienniczy. Kilka słów o poezji w ogóle, a o Pieśniach Mirona w szczególności*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 402, 403.

Chmielowski P., *Żywiół mieszczański w poezjach Mieczysława Romanowskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, seria IV, t. 7, nr 171.

Eol [M. Wołowski], *Dziatwa Apolina*, „Przegląd Tygodniowy” 1884, nr 36.

Gomulicki W., *Drobne nieprzyjemności życia warszawskiego. II. Dorozka*, „Kurier Warszawski” 1887, nr 156.

Gomulicki W., *Giardini publici*, „Tygodnik Powszechny” 1889, nr 5.

Gomulicki W., *Listy z Wenecji*, „Kurier Warszawski” 1888, nr 285.

Gomulicki W., *Szaleństwa mody*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 49; 1869, nr 1.

Gomulicki W., *Targ na Pradze*, „Kurier Warszawski” 1879, nr 51.

- Grudziński S., *Sylwetki literackie*, I. W. Bełza, „Szkice Społeczne i literackie” 1875, nr 16, 17.
- J.M. [J. Motty], *Kilka uwag o liryce i lirykach naszych najnowszych*, „Tygodnik Wielkopolski” 1872, nr 47, 49.
- Jankowski C., *Poezje Grudzińskiego, Gomulickiego i Korwina-Kuczyńskiego*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 186–187.
- Kamiński J. M., *O społecznym znaczeniu poezji*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 5–9.
- Marrené-Morzowska W., rec. *Poezje Mirona 1884*. Nakład księgarni T. Paprockiego, dział: „Przegląd piśmienniczy”, „Przegląd Tygodniowy” 1884, nr 37.
- Michaux A., *Listy z ulicy X*, „Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 6, 7, 8, 9, 11, 18, 22; 1867, nr 3.
- Michaux A., *O teatrze i Szekspirze. Rzuty pióra*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 58.
- Michaux A., *Obrazki miejskie*, „Kurier Warszawski” 1868, nr 31, 46.
- Nemo [S. Błotnicki], *Dziatwa Apollina. XIII. W. Stebelski*, „Przegląd Tygodniowy” 1887, nr 50.
- Orzeszkowa E., *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, „Niwa” 1873, nr 43–48.
- Skiba W., *Kronika powszechna*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 99b.
- Stebelski W., *Artur Schopenhauer*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 272.
- Stebelski W., *Geniusz i obłąkanie*, „Kurier Codzienny” 1888, nr 35.
- Stebelski W., *Życie i praca*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 322.
- Świętochowski A., *Tradycja i historia wobec postępu*, „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 19.
- Wiślicki A., *Nowa plejada młodych poetów warszawskich. II. Miron*, „Przegląd Tygodniowy” 1869, nr 35.

## Wspomnienia

- [Walery Przyborowski?] [Julian Kaliszewski?], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczyznej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Ekdziennikarza*, przygotowała do druku i posłowiem opatrzyła D. Świerczyńska, Warszawa 1998.
- AO [A. Oppman], *Wspomnienie o autorze „Nędzy”, „Tygodnik Ilustrowany” 1907*, nr 38.
- Brzostowski A. B., *Władysław Ordon (ze wspomnień lwowskich), „Bluszcz” 1902*, nr 34.
- Chłędowski K., *Pamiętniki*, t. 1–2, oprac. A. Knot, Kraków 1957.
- Chłoniewski A., *Nieśmiertelni. Fotografie literatów lwowskich*, Lwów 1898.
- Gomulicki W., *Miron (Aleksander Michaux). Portret literacki*, „Sfinks” 1914, kwiecień – maj – czerwiec.
- Gomulicki W., *Sylwety i miniatury literackie*, Kijów 1916.
- Gomulicki W., *Warszawa wczorajsza*, tekst zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1961.
- Kraushar A., *Neocyganeria warszawska. Wspomnienia o ludziach i rzeczach literackich z niedawnej przeszłości, 1870–1880*, [Warszawa 1913].
- Lenartowicz o Ordonie. Z nie drukowanej korespondencji Lenartowicza*, „Kraj” 1898, nr 23.
- Lempicki S., *Wspomnienia ossolińskie*, Wrocław 1948.
- Szymanowski W., Niewiarowski A., *Wspomnienia o Cyganerii Warszawskiej*, zebrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1964.
- Witkiewicz S., *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903.
- Wolska M., *Wspomnienia*, Warszawa 1974.
- Wołowski M., *Poeta zapomniany*, „Kurier Warszawski” 1892, nr 338.
- Zawadzki W., *Pamiętniki życia literackiego w Galicji*, przygotował do druku, wstęp i przypisy A. Knot, Kraków 1961.

Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. W. Borowy, S. Adamczewski, J. Kądziała, t. 1–3, Warszawa 1953–1956.

## Roczniki czasopism

„Kłosa”: 1865–1871.

„Kurier Codzienny”: 1867–1868, 1875–1879, 1887–1891.

„Kurier Warszawski”: 1867–1883.

„Przegląd Tygodniowy”: 1866–1879.

„Szczutek”: 1877–1891.

„Tygodnik Ilustrowany”: 1871–1890.

## Bibliografia przedmiotowa

Anculewicz Z., *Świat i ziemie polskie w oczach redaktorów i współpracowników „Kuriera Warszawskiego” w latach 1865–1915*, Warszawa 2002.

Applery Y., Hunt L., Jacob M., *Powiedzieć prawdę o historii*, Poznań 2000.

(aż) [J. Piątek], *Zapomniany poeta*, „Słowo Polskie” 1913, nr 72.

Baczewski A., *Twórczość Adama Asnyka*, Rzeszów 1984.

Bagłajewski A., *Tyrtejski antyk poetów galicyjskich*, w: *Antyk romanetyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

Bachórz J., *Oswajanie miasta*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, z. 6.

Bachórz J., *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972.

Bartoszewicz A., *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 1973.



- Barycz H., *Śladami wędrówek włoskich Asnyka*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 6.
- Benjamin W., *O kilku motywach u Baudelaire’a*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5.
- Benjamin W., *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a; Paryż – stolica XIX wieku*, w: *tegoż, Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1975.
- Berman M., *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Kraków 2006.
- Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski*, oprac. zespół pod kierunkiem Z. Szwejkowskiego, J. Maciejewskiego, t. 13–16, Warszawa 1970.
- Biliński B., *Norwid w Rzymie*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały z konferencji naukowej 23–25 września 1971*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1973.
- Biliński K., *Z niepublikowanych wierszy Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy)*, „Acta Universitatis Vratislaviensis. Prace Literackie” 2002, nr 40.
- Bobrowska B., *Antyk w twórczości Marii Konopnickiej*, w: *Literatura i piśmiennictwo polskie 1864–1918 wobec tradycji antycznej*, pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 2000.
- Bobrowska B., *Elementy naturalizmu w „Obrazkach” Marii Konopnickiej*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, pod red. E. Jankowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, t. 3, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980.
- Bobrowska B., *Felicjan Faleński – tragizm, parabolizm, groteska*, Warszawa 2012.
- Bobrowska B., *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997.
- Bobrowska B., *Wiktor Gomulicki – poeta utraconej arkadii, czyli o postyczniowych „nawróceniach na idyllę”*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 1999.

- Bobrowska B., *Ziarno i nić Ariadny – dwa symbole wyjścia z labiryntu historii w kryptopatriotycznych utworach Adama Asnyka i Marii Konopnickiej*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2.
- Bojko M., *Antyk jako obraz współczesności w pismach Teofila Lenartowicza*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.
- Borejsza J. W., *Emigracja polska po powstaniu styczniowym*, Warszawa 1966.
- Borkowska G., *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996.
- Borowy W., *Kamienne rękawiczki*, Warszawa 1932.
- Brahmer M., *Pod urokiem Wenecji*, w: *tegoż, Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980.
- Brodzka A., *Maria Konopnicka*, Warszawa 1964.
- Brooks P., *Realist Vision*, New Haven – London 2005.
- Brückner A., *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, t. 2, Warszawa 1908.
- Brzeziński M., *120. rocznica śmierci poety i kompozytora Władysława hrabiego Tarnowskiego*, „Kamerton” 1998, nr 3/4.
- Buchwald-Pelcowa P., Pelc J., *Antynomie miasto – wieś w poezji polskiej renesansu i baroku*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne” 1992, nr 32.
- Buck-Morss S., *Mythic History. Fetish*, w: *Urban Culture. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. Ch. Jenks, v. I, London – New York 2004.
- Budrewicz T., *Antoni Kolankowski. Poeta i tłumacz*, w: *Biografie suwalskie*, cz. IV, Suwałki 1997.
- Budrewicz T., *Asnyk między symbolizmem a socjalizmem (Przeoczone konteksty „Szkicu do współczesnego obrazu”)*, „Prace Polonistyczne” 2000, S. LV, s. 81–112.

- Budrewicz T., *Dwa jubileusze i pogrzeb*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, pod red. T. Budrewicza, Kraków 2002.
- Budrewicz T., *Instrumentarium muzyczne poezji postyczniowej*, w: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*, pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity, J. Malika, Lublin 2004.
- Budrewicz T., *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000.
- Budrewicz T., *Literacki żywot Karola Pieńkowskiego (w setną rocznicę zgonu)*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” PAN, Oddział w Krakowie, R. 15, 1978.
- Budrewicz T., *Obrazek z miasta – taki codzienny? Wiktor Gomulicki „Na Krzywym Kole”*, w: tegoż, *Wiersze pozytywistów. Interpretacje*, Katowice 2000.
- Budrewicz T., *Poetycka lekcja ojczyściej geografii (o „Ziemiach polskich” Marii Konopnickiej)*, w: *Pamięć zbiorowa w procesie integracji Europy*, pod red. J. Łaptosa, Kraków 1996.
- Budrewicz T., *Poezja niepoetyckich czasów*, w: *Historia literatury polskiej*, t. VI, w: *Pozytywizm*, pod red. A. Skoczek, Bochnia – Kraków 2004.
- Budrewicz T., *Rok 1885 w poezji naszej*, w: *Wokół drugiego pokolenia pozytywistów polskich*, pod red. A. Mazur, Opole 2004.
- Budrewicz T., „Skala ludzkiego wyboru”? *Myślenie o mieście w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Ojczyzna – Polszczyzna” 1993, nr 1.
- Burdziej B., *Poezja i architektura. „Łuk Tytusa” Teofila Lenartowicza na tle europejskiej poezji Rzymu*, w: *Z pogranicza literatury i sztuki*, pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, Toruń 1996.
- Burdziej B., *Super Flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX–XX w.*, Toruń 1999.
- Burkot S., *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988.
- Burszta W. J., *Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii*, w: *Pisanie miasta, czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.

- Caillois R., *Paryż, mił współczesny*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967.
- Carr E. H., *Historia. Czym jest?*, wydanie II oprac. przez R. W. Daviesa, Poznań 1999.
- Cesarz A., *Władysław Ordon i Mikołaj Niekrasow (W 60-lecie śmierci Ordona)*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 10.
- Chlebowski B., *Literatura polska 1795–1905 jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*, z rękopisu wydał i przedmową poprzedził M. Kridl, Lwów – Warszawa – Kraków 1923.
- Culler J., *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998.
- Cyprian Kamil Norwid: *polskość, europejskość, uniwersalizm*, pod red. D. Dąbrowskiej, Szczecin 2006.
- Czepulis-Rastenis R., *Ludzie nauki i talentu. Studia o świadomości społecznej inteligencji polskiej w zaborze rosyjskim*, Warszawa 1988.
- Ćwirka K., *Spuścizna etnograficzna Władysława Syrokomli*, w: *Syrokomli w 150. rocznicę urodzin. Materiały z sesji popularno-naukowej*, pod red. M. Inglota, Inowrocław – Toruń 1973.
- Dennis R., *Writing and picturing the city*, w: tegoż, *Cities in Modernity. Representations and Productions of Metropolitan Space, 1840–1930*, Cambridge University Press 2008.
- Detko J., *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980.
- Dumała K., *Przemiany przestrzenne miast i rozwój osiedli przemysłowych w Królestwie Polskim w latach 1831–1869*, Wrocław 1974.
- Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, pod red. J. Z. Jakubowskiego i in., Warszawa 1964.
- Eco U., *Historia brzydoty*, Poznań 2007.
- Ekspresjonizm romantyczny*, w: *Słownik literatury polskiej wieku XIX*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.
- English Poetry of the Nineteenth Century*, ed., introduction, commentary and notes by W. Krajewska, Warszawa 1984.

- Fabianowski A., *Paryż romantyków polskich: Mickiewicz, Słowacki, Chopin, Krasiński, Norwid*, Łomża 1999.
- Feldman W., *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, w: tegoż, *Piśmiennictwo polskie 1880–1890*, Lwów 1905.
- Feldman W., *Współczesna literatura polska*, t. 1, Kraków 1985.
- Fert J., *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004.
- Fik I., *Rodowód społeczny literatury polskiej*, Kraków 1946.
- Fita S., *Pokolenie Szkoły Głównej*, Warszawa 1986.
- Floryan W., *Twórczość poetycka Władysława Orдона na tle epoki*, „Sprawozdanie Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 1932, t. 12.
- Folsom E., Price K. M., *Walt Whitman* [on-line]. Dostępny na: [http://www.whitmanarchive.org/biography/walt\\_whitman/index.html#journalist](http://www.whitmanarchive.org/biography/walt_whitman/index.html#journalist) [dostęp: 15.08.2008].
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki*, przełożyła i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Frybes S., *Geografia literacka a historia literatury epoki pozytywizmu*, w: *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku*, cz. II, pod red. S. Frybesa, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987.
- Frydryczak B., *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, pod red. J. S. Wojciechowskiego, A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1998.
- Frykman J., Löfgren O., *Narodziny człowieka kulturalnego. Kształtowanie się klasy średniej w Szwecji XIX i XX wieku. Studium z antropologii historycznej szwedzkiej klasy średniej*, Kęty 2007.
- Gassenmeier M., Gurr J. M., *The Experience of the City in British Romantic Poetry*, w: *Romantic Poetry*, ed. A. Esterhammer, Amsterdam – Philadelphia 2002.
- Gomulicki J. W., *Pod urokiem Warszawy*, „Stolica” 1959, nr 7.

- Gomulicki J. W., *Poeta warszawski i cenzura. O poezji politycznej Wiktora Gomulickiego. Uwagi i materiały 1879–1918*, „Rocznik Warszawski” 1996, t. 23.
- Gomulicki J. W., *Przy gwiazdach i przy gazie*, „Stolica” 1959, nr 31.
- Gomulicki J. W., *Warszawa mojego Ojca 1859–1873*, „Rocznik Warszawski” 1997, t. 27, Warszawa 1998.
- Gomulicki J. W., *Warszawa Wiktora Gomulickiego*, „Ziemia” 1939, nr 5/6.
- Grabowski T., *Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia*, Kraków 1903.
- Grzegorska K., *Strategie niedoczytania* [on-line], „Literatura, kultura, wiek XIX”. Dostępny na: [http://www.polon.uw.edu.pl/oddo/article.php?id\\_article=38](http://www.polon.uw.edu.pl/oddo/article.php?id_article=38) [dostęp: 5.08.2008].
- Grzeniewski L. B., *Warszawa Aleksandra Gierymskiego*, Warszawa 1973.
- Grzeniewski L. B., *Warszawa w „Lalce” Prusa*, Warszawa 1965.
- Grzędzielska M., *Poezja religijna późnego romantyzmu i poromantyczna*, w: *Polska liryka religijna*, pod red. S. Sawickiej, P. Nowaczyńskiego, Lublin 1983.
- Grzywka K., *O utopii w dziewiętnastowiecznym salonie Warszawy i Berlina: życie i działalność Jadwigi Łuszczewskiej i Rahel Levin Varnhagen von Ense*, „Studia Niemcoznawcze” 1998, t. 16.
- Gumbrecht H. U., *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, w: *Pamięć, etyka, historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002.
- Hamrick L. C., *Artist, Poets and Urban Space in Nineteenth-Century Paris*, w: *French Literature in/and the City*, ed. B. Norman, Amsterdam – Atlanta 1997.
- Hannerz U., *Odkrywanie miast. Antropologia obszarów miejskich*, Kraków 2006.

- Hertz P., *Uwagi o poezji Wiktora Gomulickiego*, w: tegoż, *Domena polska*, Warszawa 1961.
- Hoesick F., *Paryż*, Kraków 1923.
- Hutnikiewicz A., *Portrety i zarysy literackie*, Warszawa 1976.
- Hyde G. M., *The Poetry of the City*, w: *Modernism 1890–1930*, eds. M. Bradbury, J. McFarlane, Penguin Books 1991.
- Hynd H., *A sense of place: landscape and location in the poetry of John Davidson* [on-line], „Victorian Poetry”, Vol. 43, No. 4, Winter 2005, West Virginia University Press. Dostępny na: <http://encyclopedia.com/doc/1G1-140912235.html> [dostęp: 14.03.2008].
- Ihnatowicz E., *Gomulicki, Prus i latarnie uliczne*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 1999.
- Ihnatowicz E., *Literatura polska drugiej połowy XIX w. (1864–1914)*, Warszawa 2000.
- Inglot M., *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa 1988.
- Jagoda Z., *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1848*, Kraków 1971.
- Jałowiecki B., *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2006.
- Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
- Janus-Sitarz A., *Groteska literacka od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997.
- Jedlicki J., *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000.
- Kabata M., Klemm W., Tchórzewska-Kabata H., *Krytyka literacka końca XIX wieku z perspektywy pozytywizmu. Rekonesans*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria I, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980.

- Kaczyńska E., *Pejzaż miejski z zaściankiem w tle*, Warszawa 1999.
- Kalinowska A., *Wiktor Gomulicki a romantyzm (związki patriotycznych wierszy W. Gomulickiego z ideologią romantyczną)*, w: *Dziedzictwo romantyczne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, pod red. E. Loch, Lublin 1988.
- Kamionkova J., *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, Warszawa 1970.
- Kasprowicz J., *Konopnicka jako poetka społeczna*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 20: *Pisma prozą*, t. 2, Kraków 1930.
- Kepp Ö., *A Chance of Estonian Urban Poetry? A Glance at Estonian Urban Poetry between 1860–1940* [on-line], w: *KOHT ja PAIK/PLACE and LOCATION. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*, eds. V. Sarapik, K. Tüür, Tallinn 2003, s. 361. Dostęp na: [http://eki.ee/km/place/pl03/Place3\\_Kepp.pdf](http://eki.ee/km/place/pl03/Place3_Kepp.pdf) [dostęp: 20.09.2007].
- Kieniewicz S., *Powstanie styczniowe*, Warszawa 1983.
- Kiślak E., *Poeta pogranicznych prowincji. O Władysławie Syrokomli*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. I, z. 1.
- Kmieciak Z., *Prasa polska w Królestwie Polskim i Imperium Rosyjskim*, w: *Historia prasy polskiej. Prasa polska 1864–1918*, pod red. J. Łojka.
- Kolbuszewska J., *Przełom antypozytywistyczny czy mutacja modernistyczna? Rozważania o przemianach w historiografii schyłku XIX i początku XX wieku*, „Res Historica” 2005, z. 19: *Między modernizmem a postmodernizmem w historiografii*.
- Kołąkowski L., *Wieś utracona*, w: tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1984.
- Kołodziejczyk R., *Miasta, mieszczaństwo, burżuazja w Polsce kapitalistycznej w XIX w. Szkice i rozprawy historyczne*, Warszawa 1979.
- Kopczyńska-Jaworska B., *Miasto i miejskość w systemie wartości Polaków*, w: *Miasto i kultura doby przemysłowej*, t. 3: *Wartości*, pod red. H. Imbs, Wrocław 1993.



- Kostecki J., *Czytelnictwo czasopism w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, pod red. E. Jankowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, Wrocław 1984.
- Kostecki J., *Sprzedaż i rozdawnictwo książek w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Studia o książce*, t. 9, Wrocław 1979.
- Kostecki J., *Wybory lekturowe abonentów warszawskich wypożyczalni prywatnych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod red. T. Bujnickiego, J. Maciejewskiego, Wrocław 1986.
- Kostkiewiczowa T., *Wizje miasta w literaturze wieku Oświecenia*, „Prace Historycznoliterackie” 1993, nr 16.
- Kościewicz K., *Cykl urbanistyczny w poezji pozytywistycznej*, w: *Polski cykl liryczny*, pod red. K. Jakowskiej, D. Kuleszy, Białystok 2008.
- Kościewicz K., *Dlaczego kobieta mogła stać się wieszczem? O wyborach artystycznych i życiowych Jadwigi Łuszczewskiej*, w: *Wiek kobiet*, pod red. J. Zacharskiej, M. Kochanowskiego, Białystok 2002.
- Kościewicz K., *Kamień i krew. Obraz miasta – świadka historii w poezji polskiej drugiej połowy XIX w.*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, pod red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012.
- Kościewicz K., *Uliczne strofy Gomulickiego*, w: *Czytanie modernizmu. Studia*, pod red. M. Olszewskiej, G. Bąbiaka, Warszawa 2004.
- Kowalczyk U., *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Warszawa 2002.
- Kowalczykowa A., *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.
- Kowalczykowa A., *Słowacki*, Warszawa 1994.
- Kowalczykowa A., *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987.
- Krasucki J., *Obraz Zachodu w twórczości romantyków polskich*, Poznań 2004.
- Kremer G., *The City and French Poetry 1867–1886*, University of Hull 1981, typescript.

- Królikiewicz G., *Ruiny romantyczne inaczej: ironia, żart, karykatura*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.
- Kulczycka-Saloni J., *Dziedzictwo romantyzmu w kulturze okresu pozytywizmu*, w: *Z polskich studiów slawistycznych. Seria IV. Nauka o literaturze*, Warszawa 1972.
- Kulczycka-Saloni J., *Poezja powstania styczniowego*, w: *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, pod red. J. Z. Jakubowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, S. Frybesa, Warszawa 1964.
- Kulczycka-Saloni J., *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970.
- Kulickowska K., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1975.
- Leśnodorski Z., *Miasta i mieszczenie w powieści stanisławowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1935, z. 1–2.
- Lichański S., *Poezja rzeczy i faktów (w 50. rocznicę śmierci Wiktora Gomułickiego)*, „Poezja” 1969, nr 3.
- Lichański S., *Polscy parnasiści*, w: tegoż, *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, Warszawa 1967.
- Lipski J. J., *Warszawscy „pustelnicy” i „bywalcy”*, t. 1–2, Warszawa 1973.
- Literatura francuska*, pod red. A. Adama, G. Leminiera, E. Mort-Sira, t. 2: *XIX i XX wiek*, Warszawa 1980.
- Litwornia A., *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005.
- Loboz M., „Geograf zabija powoli poetę...” – Wincentego Pola „Obrazy z życia i natury” (1869–1870), w: *Podróż i literatura 1864–1914*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008.
- Lombardo P., *Cities, Words, and Images. From Poe to Scorsese*, Palgrave Macmillan 2003.

- Łubieński T., *Norwid wraca do Paryża*, Warszawa 1993.
- Maciejewska I., *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, pod red. E. Jankowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, przy współudziale E. Pieńkowskiej-Rohozińskiej, t. 3, Wrocław 1984.
- Maciejewski J., *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.
- Makowiecki A. Z., *Status pisarza w epoce pozytywizmu i Młodej Polski*, w: *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku*, cz. II, pod red. S. Frybesa, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987.
- Malinowski J., *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- Marciszuk T., *Poezja polska lat osiemdziesiątych XIX wieku w oczach krytyki (na podstawie prasy warszawskiej z lat 1880–1890)*, „Przeгляд Humanistyczny” 1982, nr 11.
- Markiewicz H., *Krakowskie tematy w powieści i noweli*, w: tegoż, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003.
- Mayenowa M. R., *Język liryki pozytywistycznej. Próba pokazania problematyki*, w: *Pozytywizm*, część I, „Studia historycznoliterackie”, t. 2, pod red. J. Kotta, Wrocław 1950.
- Mazur A., *Galiczyjska madame Bovary*, „Twórczość” 1988, nr 5.
- Mazur A., *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993.
- Mazur A., Tomkowski J., *Zabijanie poetów*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4.
- Miasto, kultura, literatura. Wiek XIX. Materiały sesji naukowej [Gdańsk 15–16 lutego 1993 r.]*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993.
- Miasto: przestrzeń, topos, człowiek*, pod red. nauk. A. Glenia, J. Gutrowa, I. Jokiel, Opole 2005.
- Micke-Broniarek E., *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2007.

- Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, pod red. T. Budrewicza, M. Zięby, Kraków 2002.
- Mieszczanstwo i mieszczaństwo w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2000.
- Międzyrzecki A., *Posłowie*, do: A. Rimbaud, *Sezon w piekle; Iluminacje*, Kraków 1980.
- Międzyrzecki A., *Warszawa Prusa i Gierymskiego. Szkice z dawnej Warszawy*, Warszawa 2007.
- Milewski S., *Intymne życie niegdysiejszej Warszawy*, Warszawa 2008.
- Miłosz Cz., *Legenda miasta potwora*, w: tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990.
- Mocarska-Tycowa Z., *Rzym antyczny i Kampania Rzymska w malarstwie romantycznym*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.
- Mocarska-Tycowa Z., *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń 1990.
- Modzelewski W., *Naród i postęp. Problematyka narodowa w ideologii i myśli społecznej pozytywistów warszawskich*, Warszawa 1977.
- Mrozek Z., *Bogumił Aspis. Szkic do portretu*, „ZN WSP w Bydgoszczy. Studia Filologiczne” 1986, z. 19 (7), 20 (8).
- Niedziałkowski K. ks., *Czemu dziś w poezji nie mamy słowików? Studium literackie*, Wilno 1901.
- Nieszczerewska M., *Narracje miejskiej wyobraźni*, Poznań 2009.
- Nowakowski J., *A ślad po mnie – pieśń złota... Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1973.
- Nowakowski J., *Problemy młodopolskiego antyurbanizmu*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Filologia Polska” 1990, z. 19/71.

- Nowakowski J., *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, wstęp i przypisy J. Nowakowski, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1970.
- Nowoszewski R., *Varsaviana Wiktora Gomulickiego (Materiały do bibliografii 1868–1997)*, „Rocznik Warszawski” 1998, t. 27.
- Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabickiego, Warszawa 1965.
- Orbączka P., *O Władysławie Ordonie – poecie zapomnianym*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 9, s. 91–98 [wiersze, listy].
- Okoń W., *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- Okońska A., *Marcin Zaleski: malarz Warszawy*, Warszawa 1990.
- Olkusz W., *Dzieła sztuki renesansowej jako przedmiot poetyckiego opisu w twórczości lirycznej Leonarda Sowińskiego*, „Rocznik Literacki” 1987, z. 1.
- Olszewska M., *Obrazy Śródziemnomorza w wybranych wierszach Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, w: *Czytanie modernizmu*, pod red. M. Olszewskiej, G. Bąbiaka, Warszawa 2004.
- Orłowski J., *Wstęp do: M. Niekrasow, Wybór poezji*, BN S. II, nr 190, Kraków 1977.
- Osmólska-Piskorska B., *Poezja powstania styczniowego*, „Ruch Literacki” 1965, nr 1.
- Owczarz E., *Antyk jako maska współczesności. Motywy antyczne w powieściach polskich okresu międzypowstaniowego (renesans)*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.
- Paczoska E., *„Lalka”, czyli rozpad świata*, Białystok 1995.
- Paczoska E., *Stolica nowoczesności. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie)*, w: *Obrazy stolic europejskich w piśmiennictwie polskim*, pod red. A. Tyszki, Łódź 2010.

- Paczoska E., *Wiktor Gomulicki na progu XX wieku: wyzwolone, poci i świat*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 1999.
- Paetzold H., *Poetyka przechadzki. Flâneur Benjamina i potem*, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, pod red. J. S. Wojciechowskiego, A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1998.
- Parzych Cz., *Mówią do nas poprzez wieki ciszę. Szkic biograficzny Wiktora Gomulickiego*, Ostrołęka 1988.
- Pike B., *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press 1981.
- Pini T., *Obrazki miejskie W. Gomulickiego*, w: tegoż, *Nasza współczesna poezja*, Lwów 1902.
- Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.
- Płachecki M., *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Warszawa 2009.
- Płaszczewska O., *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Poeci za bramą utopii*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” S. 19, Poznań 2012.
- Polanowski E., *Demograficzne i geograficzne uwarunkowania literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku*, w: *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku*, cz. II, pod red. S. Frybesa, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987.
- Potocki A., *Polska literatura współczesna*, cz. 1: *Kult zbiorowości 1860–1890*, Warszawa 1911.

- Pozytywizm, pod red. H. Markiewicza, M. Janion i in., Wrocław 1950.
- Prokop J., *Uniwersum polskie. Literatura – wyobrażenia zbiorowa – mity polityczne*, Kraków 1993.
- Prokop J., *Upadłe miasto. O zmianie sytuacji pisarzy w Polsce po powstaniu wolnego rynku*, „Tygodnik Literacki” 1990, 31, 8.
- Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, pod red. B. Jąłowickiego, A. Majera, M. S. Szczepańskiego, Warszawa 2005.
- Przybyła Z., *O poetyckiej „zmianie warty” w pozytywizmie*, „Ruch Literacki” 1980, nr 1.
- Puchalska I., *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.
- Realści, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, pod red. E. Paczoskiej, B. Szleszyńskiego, D. M. Osińskiego, Warszawa 2013.
- Romankówna M., *Władysław Syrokomla: życie i twórczość*, Kraków 1975.
- Romankówna M., *Źródło natchnień Władysława Syrokomli*, w: *Syrokomli w 150. rocznicę urodzin. Materiały z sesji popularno-naukowej*, pod red. M. Ingłota, Inowrocław – Toruń 1973.
- Romantycy i Warszawa*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1996.
- Rudnicka J., *Béranger w tłumaczeniu Norwida*, „Studia Norwidiana” 1985/1986, nr 3/4.
- Rybicka E., *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M. P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków 2006.
- Rybicka E., *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

- Rzońca W., *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.
- Sennett R., *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, Gdańsk 1996.
- Sinko T., *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933.
- Siwiec M., *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*, „Teksty Dru-  
gie” 1999, nr 4.
- Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne  
oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego,  
A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław – Warszawa – Kraków –  
Gdańsk 1978.
- Sobieraj T., *Wizje wielkiego miasta*, w: tegoż, *Fabula i „światopogląd”*.  
*Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.
- Sokół L., *Historia i współczesność groteski*, „Dialog” 1970, nr 8.
- Sokół L., *Hugo, Gautier, Baudelaire i teoria groteski*, „Przegląd Huma-  
nistyczny” 1978, nr 3.
- Stefanowska Z., *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*,  
w: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi  
Krzyżanowskiemu*, pod red. M. Bokszczanin, S. Frybesa, E. Jan-  
kowskiego, Warszawa 1968.
- Stodor A., *M. Bartusówna. Szkic biograficzno-literacki*, w: M. Bartu-  
sówna, *Dzieła*, t. I, Lwów 1914.
- Strowski F., *Obraz literatury francuskiej w XIX wieku*, t. 2, Warszawa  
1913.
- Szmydtowa Z., *Norwid i Lenartowicz*, „Przegląd Humanistyczny”  
1973, z. 1.
- Sztachelska J., *Bolesław Prus – w mieście, czyli w centrum świata*,  
w: *Jubileuszowe „Żniwo u Prusa”. Materiały z międzynarodowej  
sesji prusowskiej w 1997 r.*, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa  
1998.
- Sztachelska J., *Reymont, filistry i miejskie fenomeny*, w: *W kręgu Młodej  
Polski. Studia i szkice*, pod red. J. Sztachelskiej, Białystok 1998.



- Szweykowski Z., *Fredro – wróg miasta; Liryka Asnyka a pozytywizm polski*, w: tegoż, *Nie tylko o Prusie. Szkice*, Poznań 1967.
- Śliwiński M., *Kamień jako słowo-klucz do problematyki kultury w twórczości Norwida*, w: *Norwid wobec antycznno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*, Słupsk 1992.
- Śliwiński M., *Katabaza w „Nerwach”*, w: tegoż, *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998.
- Święch J., *Z problematyki tłumaczeń parnasistów i Baudelaire’a w Polsce*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, seria II, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970.
- Świrko D., *O poezji W. Gomułickiego*, „*Polonistyka*” 1959, nr 1.
- T. Ś., *Zapomniany poeta (W setną rocznicę urodzin Leonarda Sowińskiego)*, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1932, nr 5.
- Taborski R., *Pięćdziesiąt lat pisarstwa dla Warszawy – czyli o W. Gomułickim*, „*Stolica*” 1959, nr 7.
- Thum R. H., *The City. Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren*, Peter Lang Publishing 1994.
- Tieghem P. Van, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*, przeł. M. Wodzyńska, E. Maszewska, Warszawa 1971.
- Tinkler-Villani V., *„Ruins of an Unremembered Past”: Poetic Strategies in James Thomson’s „The City of Dreadful Night”*, w: *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, ed. V. Tinkler-Villani, Amsterdam – New York 2005.
- Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007.
- Tomaszewski S., *Literackie wizerunki warszawskich rzemieślników w „Domku przy ulicy Gołębiej” Włodzimierza Wolskiego*, „*Prace Polonistyczne*” 1984, seria 40.
- Tomaszewski S., *Miasta i miasteczka w powieści polskiej okresu przedlistopadowego*, „*Prace Polonistyczne*” 1986, seria 42.

- Tomaszewski S., *Motywy miejskie w romansie stanisławowskim*, „Prace Polonistyczne” 1985, seria 41.
- Tomaszewski S., *Odrażający złoczyńcy i poczcwiwi rzemieślnicy. O sposobach prezentacji miejskich plebejuszy w polskich powieściach tajemnic okresu międzypowstaniowego*, „Prace Polonistyczne” 1983, seria 39.
- Tomaszewski S., *Postaci mieszczan w powieści polskiej okresu przedlistopadowego*, „Prace Polonistyczne” 1988, seria 44.
- Tomkowski J., *Galicja (nie)poetycka, czyli nieszczęścia chodzą za poetami. Z życia literackiego prowincji w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Galiczyjskie spotkania 2009*, pod red. U. Jakubowskiej, Warszawa 2010.
- Tomkowski J., *Orfeusz z Kulparkowa*, „Kresy” 2002, nr 1.
- Tomkowski J., *Pamiętnik liryczny*, „Twórczość” 1989, nr 8.
- Tomkowski J., *Poeta rozmawia z Bogiem*, „Przegląd Katolicki” 1989, nr 52/53.
- Tomkowski J., *Włodzimierz Stebelski*, „Twórczość” 1988, nr 8.
- Toporow W., *Miasto i mit*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył B. Żytko, Gdańsk 2000.
- Tuszyńska K., *Strategie niedoczytania: Maria Bartusówna*, „Napis” 2009, s. 15.
- Tuwim J., *Zapomniany poeta (W 60. rocznicę śmierci Włodzimierza Stebelskiego)*, „Nowa Kultura” 1951, nr 51/52.
- Tyszka A., *Wiktor Gomulicki i „poeci przeklęci”*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 1999, s. 69–83.
- Ulica, zaułek, bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, pod red. K. Badowskiej, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013.
- Walas T., *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Kraków 1986.

- Warszawa pozytywistów, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, E. Ihnatowicz, Warszawa 1992.
- Warzenica-Zalewska E., *Pozytywistyczny „obóz młodych” wobec tradycji wielkiej poezji romantycznej. Lata 1866–1881*, Warszawa 1968.
- Warzenica-Zalewska E., *Przełom scjentyistyczny w publicystyce warszawskiego „obozu młodych” (1866–1876)*, Wrocław 1978.
- Wawrzykowska-Wierciochowa D., *Polska pieśń rewolucyjna. Monografia historyczna*, Warszawa 1970.
- Weintraub W., *Dwa Paryże*, „Prace Polonistyczne” 1964, seria XX, Łódź 1965.
- Weintraub W., *Norwid wobec powstania styczniowego*, w: *Studia Norwidiana*, 1994/1995, R. 12/13.
- Wielkomiński rozwój Warszawy do 1918 r., pod red. I. Pietrzak-Pawłowskiej, Warszawa 1973.
- Wiktor Gomulicki znany i nieznany, pod red. B. Burdzieja, A. Stoffa, Toruń 2012.
- Winniczuk L., *Antyk w poezji Konopnickiej*, „Meander” 1950, nr 7.
- Witkowska A., *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1987.
- Wojciechowski K., *Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po roku 1863*, Lwów – Warszawa 1928.
- Wóycicki K., *Asnyk wśród prądów epoki (materiały i opracowania). Próba bibliografii pism Asnyka*, Warszawa 1931.
- Wóycicki K., *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu*, Poznań 1934.
- Zacharska J., *Filister w prozie Młodej Polski*, Warszawa 1996.
- Zajkowska J., *Pejzaż miasta w „Strofach ulicznych” Wiktora Gomulickiego*, w: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopogląd – postawy – tradycje*, pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity, J. A. Małika, Lublin 2004.
- Zajkowska J., *Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Warszawa 2010.

- Zakrzewski B., „Czegóż chcą?” O nieznannej poezji pierwszych polskich socjalistów, „Twórczość” 1950, nr 1.
- Ziejka F., *Miasto poetów. Studia i szkice*, Kraków 2005.
- Zimand R., „Dekadentyzm” warszawski, Warszawa 1964.
- Żabicki Z., *Spór o realizm i naturalizm a publicystyka literacka Józefa Tokarzewicza w latach 1872–1882*, Wrocław 1963.
- Żmigrodzka M., *Chłop i rzemieślnik. Romantyczna utopia niepodległościowa polskiego „przedwiośnia”*, w: *Romantycy i rewolucja*, pod red. A. Kowalczykowej, Wrocław 1980.
- Żurawicka J., *Inteligencja warszawska końca XIX wieku*, Warszawa 1978.
- Żurowski M., „Larwa” na tle porównawczym, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 6; 1964, nr 1.
- Żurowski M., *Norwid i Gautier*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, pod red. J. W. Gomulickiego, J. Z. Jakubowskiego, Warszawa 1961.
- Żurowski M., *Norwid i symboliści*, Warszawa 1964.

## Urban verses.

### Polish urban poetry of the post-January period

It is hard to imagine the 19th century literature without a city. It occupies a vital position not only in the considerations of literary and cultural geography of this century but also in the reflections on primary threads in the nineteenth century art. The presence of the urban subject matter in the works of artists creating in this period (its second half in particular) seems to be a *sine qua non* condition today to be granted a laurel of greatness or at least originality by university literature experts and art historians.

Polish poetry of the second half of the 19th century also played its role in this grand cultural dedication to a city. The turn of the 1860s and 1870s appeared to be a turning point in the history of Polish urban lyrics development. At that time, a generation of the Warsaw School's critics and writers, i.e. those born at the end of the 1830s and 1840s, emerged on the literary scene. According to those young journalists or publicists, poetry had to undergo changes both for historical and civilizing reasons. The essence of these transformations was to be determined by the rejection of idealistic esthetics, extension of a subject range by civilizing issues including urban ones, and introduction of a new main character, *inter alia* deriving from urban proletariat and middle class, into poetic cards. Such postulates were put into practice by the poets in the their early twenties that were connected with the young press, e.g. Aleksander Michaux or Władysław Szancer. One of the most distinctive features of their poetry was urban subject matter. We may even risk a claim that undertaking such a subject

matter became a kind of artistic manifesto for this generation of poets.

A common ground for this artistic quest was contestation of idealism. In line with the emerging tendencies in the European literature, Positivist poets chose the contemporary world in its common, daily and urban dimension as a subject matter of their poems. They described it with a colloquial language reaching for previously despised realms of life of the urban poor and social outcasts. A prostitute was made one of the most popular characters. They explored the hustle of urban existence in the streets, attics, basements and cafés or gang and industrial districts, most preferably at night. They were interested in all kinds of social pathologies such as poverty, alcoholism, prostitution, unemployment, gambling, orphanage or homelessness. Descriptions of carnival parties and satiated burghers, golden youngsters and refined party divas participating in them were a peculiar kind of a counterpoint emphasizing this type of social issues.

Urban poetry of the post-January era mostly realized the assumptions of realism aesthetics. It does not mean, however, that it was a monolith in this respect. Analyzing works of even single poets, e.g. Aleksander Michaux or Wiktor Gomulicki, stylistic eclecticism may still be discerned. Thus urban lyrics of the post-January era were as eclectic as the entire poetry of this period. Searching an appropriate perspective allowing to grasp a direction of urban poetry development, reflections on fine arts proved to be inspiring. In the monograph devoted to Aleksander Gierymski, Stanisław Witkiewicz concluded that his artistic interests evolved from ethnography to a state of mind. This tendency may be successfully discovered in urban poetry as well.

Another interesting issue embodied in urban poetry of the post-January era was an awareness of incompatibility between old forms and new matter. Classic instruments containing formal harmony and beauty seemed to be old-fashioned. Once applied

to new themes, they evoked a sense of dissonance, impropriety or falsehood. Formally, it was revealed through disharmony, use of oxymoron, popularity of the poetry of fragment and irregular line structures, and negation of a possibility of expressing new experience within the framework of classic genres. Search for a new lyrical form derived from the need to externalize the shock of an ontological nature.

A handicapped and intrinsically broken form of the poems constituting the achievement of post-January poets should be recognized as a consequence of the negative diagnosis of culture and negation of a moral and social shape of the contemporary world. It mostly referred to a city. Being a center of artistic life in the 19th century, fine arts market became a referent of progress. Poets who opposed it identified it with the practice involving “commoditization of everything, including beauty” (Brooks 2005). The world became the realm of matter while the spirit became atrophic. Everything was for sale: feelings, values and art. In the poetry of the second half of the 19th century, including the Polish one, this was a common diagnosis, but not new. It constituted an inseparable element of earlier presentations of a city as Babylon, among others in Romantic poetry. Criticism of the mechanisms of commercialization in the works of post-January poets rarely literally evoked this biblical topos. The main emphasis was placed there on the presentations of existential effects of this phenomenon. A city appeared there meaningfully – as a space of the dispute: political, social and artistic.

A main distinct feature of the urban poetry of the Positivism era is anthropocentrism. It is, above all, egalitarian rather than elitist. Among a variety of human types, particularly those deriving from the sphere of poverty, democratic attitudes of the epoch were revealed. Thinking about a man in a city, the poets paid a special attention to his physicality. They described abstract notions and emotions by means of a substantive or anatomical concrete. Using Richard Sennet’s metaphors, we could say that

a city of Positivism poets was, most of all, a physical body in pain: suffering from hunger, cold, disease and sexual abuse, which very often became a dead body. This perspective is global since it is equally typical both for historical and social subject matter. Apparent domination of sensual experience resulting from pain makes the poetry less intellectual and more emotive, hence melodramatic too. Focusing on physiology on the one hand, and on experience on the other hand, made some poets depict suffering from a psychological perspective. Ludwik Brzozowski (*Na paryskim bruku*) and Włodzimierz Stebelski (inter alia *Cynizm*) did so.

A city in the post-January poetry is also an unaesthetic body. A tendency of the poets to show places commonly regarded as ugly: backstreets, ditches, taverns, attics and basements, became clearly apparent. We may even discern turpism in this fancy for ugliness once we consider who was presented in this background. In Alexander Michaux's *Śmieciarka*, an old beggar, who was once a famous prostitute, appears. Inspired by Baudelaire, W. Gomułcki went even further: in *Francuzica*, he showed a wrinkled and yellowed face of the dead teacher lying in a coffin. These are not all examples, nevertheless, they are the most drastic.

The urban poetry of this era feeds on authentic experience in its mainstream, somehow it grows from city walks. Its most popular character – a *flâneur*, being a *porte-parole* of the nineteenth century poet related with a city, embodies this status quo. A perceiving subject moving in space favors a kinetic definition of a city. Then it becomes a dynamic body evoking significant senses.

Urbanism present in Positivists' lyrical works is one of their most appreciated aspects, *inter alia* by Young Poland's critics or contemporary researchers. The analysis of such a category of the subject matter allows to draw wider conclusions regarding progressive properties and tendencies of the Polish poetry in the second half of the 19th century.

Translated by Ewa Wyszczelska-Oksień



## Indeks osób

### A

Ad. Wł. J. 190  
Adamiec Marek 12, 225  
Alighieri Dante 238–239  
Anculewicz Zbigniew 56, 58, 76  
Anczyc Władysław Ludwik 224, 228,  
231  
Arnold Matthew 39  
Asnyk Adam 10, 43, 80, 101, 122, 127,  
134–135, 207–208, 218, 232, 244,  
251, 263, 268, 280  
Aspis Bogumił 211, 267

### B

Bachórz Józef 11, 64, 88, 176, 277, 282  
Baczewski Antoni 135  
Bałajewski Arkadiusz 240  
Baliński Karol 227, 242  
Balzac Honoré de 9, 20, 23, 33, 46, 61,  
86, 285  
Bałucki Michał 112, 114–115, 122, 127,  
147, 189, 252  
Barbier Henri A. 130  
Barrière Théodore 183  
Bartels Artur 111  
Bartkiewicz Władysław 255–256, 267,  
268  
Bartusówna Maria 213, 251, 284  
Barycz Henryk 122

Baudelaire Charles Pierre 9, 14, 17,  
26, 28, 29, 30, 31–37, 40, 41, 61–62,  
70–73, 79–80, 94–95, 131, 170, 180,  
190, 202, 204–205, 263, 272–274,  
276–277, 279–280, 282–283, 291, 295  
Bąbiak Grzegorz 12, 124  
Beckett Samuel 282  
Bełcikowski Adam 254–255  
Bełza Władysław 156, 198, 237, 251  
Bem Antoni Gustaw 253  
Benjamin Walter 29–30, 180, 277  
Béranger Pierre-Jean de 14, 24, 73, 144,  
146–148, 151–153, 183, 194, 271–272  
Berman Marshall 131, 205–206, 280  
Bernhardt Sarah (właśc. Henriette Ro-  
sine Bernardt) 36  
Bielik-Robson Agata 280  
Biernacki Bolesław 225  
Biernacki Mikołaj (pseud. Rodoć) 111,  
189, 272  
Biliński Bronisław 12  
Bobrowska Barbara 12, 21, 88, 96, 163,  
202, 235, 246, 271, 294  
Bojko Monika 241  
Bokszczanin Maria 12, 206  
Bonaparte Napoleon 26  
Borkowska Grażyna 132  
Brahmer Mieczysław 126, 128, 242  
Breslauer Chrystian 65  
Brewiński Ryszard 236

Brodziński Kazimierz 81  
Brodzka Alina 271  
Brooks Peter 20, 28, 30, 86, 272, 285,  
287  
Brückner Aleksander 16, 44  
Brzostowski Aleksander Bolesław 271  
Brzozowski Ludwik 115–116, 189, 291  
Buckle Henry Thomas 248  
Buck-Morss Susan 258  
Budrewicz Tadeusz 12–13, 16, 21, 69,  
75–76, 112, 151, 157, 189, 233–235,  
266, 269, 273, 284, 290  
Bujnicki Tadeusz 75  
Buława Ernest zob. Tarnowski Władysław  
Burckhardt Jacob 248  
Burdziej Bogdan 13, 16, 69, 116, 244  
Burkot Stanisław 11, 88, 121  
Burszta Wojciech Józef 81, 94  
Byron George Gordon Noel 121, 124,  
243

## C

Carr Edward Hallet 248–249  
Cecko Marcin 11  
Chamiec Józef Szczepan 101, 119–120,  
162, 214  
Chateaubriand François-René 121  
Chase Malcolm 94  
Chęciński Jan 142, 263  
Chlebowski Bronisław 16, 43–44, 53  
Chłędowski Kazimierz 121  
Chmielowski Piotr 11, 16, 42, 207, 261,  
263–264, 293–294  
Chojecki Edmund 242  
Cieszkowski Henryk 268  
Cieszyński Tadeusz 117  
Cleland John 162  
Coppée François Édouard Joachim  
14, 29, 35–37, 41, 70–71, 73, 119,  
147–148, 260–261, 274,  
Courbet Gustave 272  
Cros Charles 29

Culler Jonathan 29  
Cyranowicz Maria 11  
Cyzman Marzenna 12  
Czacki Tadeusz 222  
Czajkowski Antoni 265  
Czajkowski Paweł 235  
Czartoryska Izabela 222  
Czepulis-Rastenis Ryszarda 50  
Czubek Jan 110, 155, 233  
Ćwirka Konstanty 68, 146

## D

Data Jan 12, 47, 225  
Davies Robert William 249  
Dawid 244  
Dembowski Edward 242  
Dennis Richard 14, 182  
Detko Jan 12  
Dickens Charles 9, 23, 46, 61  
Dierx Léon 125, 247  
Dmitruk Krzysztof 222  
Dobrowolski Tadeusz 189  
Dostojewski Fiodor M. 9, 25, 61, 185  
Dowiakowska Bronisława 187  
Drzewicka Anna 33  
Dumała Krzysztof 49  
Dumas Aleksander (ojciec) 121  
Dumas Aleksander (syn) 261  
Dziekoński Józef Bogdan 65, 183

## E

Eckstein Ferdinand 82  
Eco Umberto 31  
Ehrenfeucht Feliks 258, 261–262, 268  
Eliot Thomas S. 39, 273  
Esterhammer Angela 39

## F

Faleński Felicjan Medard 18, 102, 232,  
240, 251, 292  
Feldman Wilhelm 43  
Feliński Elżbieta 30, 283  
Filleborn Seweryn 183

Fita Stanisław 10  
Flaubert Gustave 62–63, 272  
Folsom Ed 61  
Fredro Aleksander 79, 81  
Friedrich Hugo 30, 32, 35, 283  
Frybes Stanisław 12, 51, 206, 228  
Frydman Jonas 98  
Frydryczak Beata 275  
Frykman Jonas 98  
Fukier Henryk 249

## G

Galileusz (właśc. Galileo Galilei) 124  
Gałczyński Konstanty Ildefons 184  
Gassenmeier Michael 39  
Gaszyński Konstanty 252  
Gautier Théophile 282  
Gawalewicz Marian 127–130, 166, 213, 289  
Gerson Wojciech 65–66, 147, 154  
Gieryski Aleksander 12, 15, 60–61, 63, 66–67, 187–189, 212, 276  
Gieryski Maksymilian 176, 188  
Giller Stefan 125, 193–194, 247  
Gissing George Robert 20, 86, 285  
Głowiński Michał 72, 295  
Goethe Johann Wolfgang von 124, 256  
Gogol Nikoła W. 25  
Gomulicki Juliusz Wiktor 12, 14–19, 55, 59, 65–66, 69, 71, 83, 103, 105, 108–109, 111, 133, 144, 147, 168, 170, 174, 176, 180, 184–185, 187–188, 196, 224, 226, 228, 230, 245, 249, 270  
Gomulicki Wiktor 10, 12–18, 20, 40–45, 51–52, 55, 58–60, 64, 68–69, 71–72, 76, 80, 87–94, 97–98, 102–105, 108, 110, 118, 122, 126, 128–129, 134, 136, 141, 155, 168–170, 172, 174–180, 184–188, 190–192, 195–196, 202–205, 214, 217, 224, 226, 231–232, 235, 246, 248–252,

263, 267–268, 270, 275, 278–279, 284–287, 289, 291–292

Goszczyński Seweryn 236, 252  
Grabowska Maria 236  
Grabowski Ambroży 113  
Grudziński Stanisław (pseud. Kazimierz Grzymała) 101, 112, 115, 125, 207–208, 247, 251  
Grzegorska Kamila 292  
Grzeniewski Ludwik Bohdan 12, 60  
Gurr Jens Martin 39  
Guys Constantin 31  
Guze Joanna 30, 62

## H

Hamrick Lois Cassandra 152, 183  
Hausmann Georges 26, 258  
Heine Heinrich 190, 267, 276  
Hertz Paweł 15, 108, 241  
Hocke Gustav René 34  
Hoffmann August Heinrich 190  
Horowitz Leopold 255  
Hugo Victor Marie 9, 14, 28, 35, 70, 78, 112, 119, 147, 255, 258, 274, 276, 282–283, 295  
Humboldt Alexander von 68

## I

Ihnatowicz Ewa 68, 88, 284–285  
Ilnicka Maria 252, 263  
Imbs Hanna 47  
Inglot Mieczysław 68, 144

## J

Jagoda Zenon 112, 236  
Jakimowicz Irena 66  
Jakowska Krystyna 13  
Jakubowski Jan Zygmunt 102, 228  
Jałowicki Bogdan 48  
Janion Maria 41, 218, 226, 228–230, 232, 234, 236  
Jankowski Edmund 12, 75, 96, 163, 206, 271

Janowski Aleksander 69  
Janus-Sitarz Anna 282  
Jaroszyński Witold 57  
Jastrow Markus Mordechaj 245  
Jedlicki Jerzy 78, 81, 140  
Jenks Chris 258  
Jeske-Choiński Teodor 171  
Junosza Klemens 225

## K

Kaczyńska Elżbieta 48–50, 81, 132, 174  
Kalinowska Maria 120, 240–241  
Kaliszewski Julian 64, 187, 270  
Kamiński Jan Maurycy 256, 258,  
260–261  
Kamionkowa Janina 51, 182, 213, 215  
Kasprów Jan 211  
Kasprzak Michał 11  
Kaszewski Kazimierz 269  
Kawyn Stefan 176, 183  
Keats John 121  
Kepp Örne 39–40  
Kieniewicz Stefan 233  
Kiślak Elżbieta 68  
Klaczko Julian 121  
Kochanowski Jan 174, 244  
Kolankowski Antoni 40, 54, 151–154,  
161–162, 275, 277  
Kolbuszewska Jolanta 249  
Kołakowski Leszek 78  
Komar Jerzy 51, 142, 283  
Konopnicka Maria 10, 17, 42–43,  
74, 80, 96, 99, 101–102, 106, 110,  
112, 114, 122–126, 128, 136, 139,  
154–156, 1630165, 217, 224, 231,  
233–235, 237, 239–240, 242–244,  
247, 251–152  
Kopczyńska-Jaworska Bronisława 47,  
50  
Korotyński Wincenty 54, 72, 144, 147,  
152, 271  
Korpczewska Aleksandra (pseud. Le-  
sława) 41

Korzeniowski Apollo Natęcz 224,  
227–228  
Korzon Tadeusz 249  
Kostecki Janusz 74–75, 272  
Kostrzewski Franciszek 65, 66, 154  
Kościelski Józef 211  
Kościewicz Katarzyna 12–13  
Kośmicki Paweł 58  
Kott Jan 41  
Kotula Adam 160  
Kowalczyk Urszula 232, 240, 294  
Kowalczykowa Alina 47, 282  
Kościńska-Donderi Diana 122, 130  
Kozioł Paweł 11  
Krajewska Wanda 39  
Kraśniński Zygmunt 47, 121, 247  
Krasucki Jerzy 82  
Kraszewski Józef Ignacy 74–75, 176,  
225, 247, 252  
Kraushar Aleksander 114, 125, 184,  
186, 237, 248  
Kremer Ginette 29, 36–37  
Kridl Manfred 16, 43, 53  
Królikiewicz Grażyna 121  
Królikowski Jan 270  
Krzyżanowski Julian 12, 206  
Kulczycka-Saloni Janina 12, 51, 63, 75,  
88, 96, 103, 157, 163, 182, 185, 187,  
196, 228–229, 269, 271–272, 283  
Kulesza Dariusz 13

## L

Lam Jan 60, 252  
Lange Antoni 72, 295  
Lenartowicz Teofil 13, 17, 102, 109,  
111, 116–118, 121–124, 224, 234,  
241, 243–244, 247, 251  
Libera Zdzisław 51, 88  
Lichański Stefan 12, 275, 292, 295  
Lipszyc Jarosław 14  
Lisette 152  
Liszt Ferenc 123  
Litwornia Andrzej 124

LöfgrenOrvar 98  
Lombroso Cezary 200  
Lutomski Bolesław 189

## L

Lepkowski Edward 66  
Loboz Małgorzata 68  
Luszczewska Jadwiga (pseud. De-  
otyma) 224, 252

## M

Maciejewski Janusz 54, 75, 119  
Makowiecki Andrzej Z. 51–52, 55, 184  
Malik Jakub A. 12, 202  
Malinowski Jerzy 147, 218–219  
Małecki Antoni 252  
Manuel Eug#ene37  
Marek Ewangelista 127  
Markiewicz Henryk 41, 51, 88, 157,  
196, 261, 283  
Markowski Michał Paweł 20, 101  
Marrené-Morzowska Waleria 177  
Martuszevska Anna 46–47  
Marx Karl Heinrich 205, 248  
Maupassant Guy de 189  
Mayenowa Maria Renata 41  
Mazur Aneta 13–17, 19, 69, 71, 157,  
252, 292  
Michaux Aleksander (pseud. Miron)  
10, 17–18, 40, 51–52, 55–56, 58,  
71–72, 75, 80, 96, 103, 105–106,  
108, 119, 121–122, 125–127, 130,  
140–142, 148, 168, 173–174, 180,  
186, 189, 212–213, 247, 251–252,  
255, 263, 270, 277, 283  
Micke-Broniarek Ewa 63, 66  
Mickiewicz Adam 25, 47, 53, 81–82  
Międzyrzejcki Artur 12, 15, 35, 212  
Milewski Stanisław 174  
Miłkowski Stanisław 26  
Miron zob. Michaux Aleksander  
Mocarska-Tycowa Zofia 113, 101, 120,  
218, 232, 280

Mochnacki Maurycy 81  
Modzelewski Wojciech 219  
Mrozek Sławomir 282  
Mueller Joanna 11  
Murger Henry 183, 185  
Musset Alfred Louis Charles de 129,  
160, 190, 197, 256, 267, 276, 286

## N

Nalepa Marek 222  
Narzymiski Jerzy 157  
Nasierowski Tadeusz H. 159  
Niekrasow Nikołaj A. 14, 25, 37–38, 41,  
61, 70, 72–73, 274  
Nieszczerewska Małgorzata 22, 26  
Niewiarowski Aleksander 55–56,  
64–66, 175, 183–186  
Nochlin Linda 70  
Norman Buford 152, 183  
Norwid Cyprian Kamil 12, 17, 29, 47,  
53–54, 65, 70, 82–84, 92, 94, 97, 99,  
102, 104, 108, 119, 121, 132–134,  
180, 202, 204, 206, 224–227, 231,  
247, 251–252, 276, 278, 281, 283  
Nouveau Germain Marie Bernard 29  
Nowakowski Jan 122–124, 234, 243,  
247  
Nowakowski Józef 79  
Nowicki Adam 284  
Nowosielski Teofil 241  
Nycz Ryszard 20, 29, 101

## O

Ochorowicz Julian 208–209  
Okulicz-Kozaryn Radosław 293  
Olszewska Maria 12, 124  
OppmanArtur 69, 176, 250  
Ordon Władysław zob. Szancer Wła-  
dysław  
Orgelbrand Maurycy 143  
Orłowski Hubert 180  
Orłowski Jan 38, 72

Orzeszkowa Eliza 74, 154, 156, 164,  
252, 256–258, 262–264, 289  
Osiński Dawid M. 75, 266  
Owczarz Ewa 240–241

## P

Paczoska Ewa 12, 21, 75, 136, 215, 225,  
266  
Paetzold Heinz 30  
Pailleron Édouard 14, 73, 147–148  
Pajgert Adam 54, 118  
Pajzderska Helena (pseud. Hajota) 127  
Pankiewicz Józef 60  
Paprocka-Podlasiak Bogna 120, 240  
Paprocki Teodor 177  
Pasterska Jolanta 222  
Paweł z Tarsu 238  
Pawlikowski Mieczysław 242  
Pichois Claude 33  
Pieńkowski Karol 156–157, 284  
Pietrzak-Pawłowska Irena 49  
Pike Burton 61–62, 126, 138  
Pilecki Antoni 156, 257, 264–265, 269  
Pillati Henryk 65–66  
Pini Tadeusz 12, 16, 43  
Piotr I Wielki 25  
Piwarski Jan Feliks 65  
Płachecki Marian 73, 134, 257  
Płaszczewska Olga 120, 123, 128  
Podkowiński Władysław 60  
Podraza-Kwiatkowska Maria 200, 210  
Poe Edgar Allan 61, 190  
Pol Wincenty 67–68, 112, 236, 252  
Potocki Antoni 16, 44, 53, 153, 191  
Potocki Wacław 186  
Price Kenneth M. 61  
Prokop Jan 220  
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 9, 12, 15, 59, 75, 79, 171,  
212, 252, 266, 285  
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 124, 276  
Przyborowski Walery 64, 187, 196, 198,  
270

Przybyła Zbigniew 12  
Przybyszewski Stanisław 184  
Puccini Giacomo 183  
Puszkina Aleksandr S. 24–25, 38

## Q

Quirini-Popławska Danuta 128

## R

Ratajczak Wiesław 293  
Reinvald Ado 40  
Rimbaud Jean Nicolas Arthur 29,  
34–36, 70, 79–80  
Rohoziński Janusz 12, 81, 215, 235,  
246, 285  
Romankówna Mieczysława 144  
Romanow Aleksander II N. 117  
Romanowski Mieczysław 11, 18, 54,  
118, 245, 252  
Rozmiar-Rozbicki Soter 195–196  
Rukóżyo Wanda 66  
Ruskin John 140  
Rybicka Elżbieta 11, 20, 79, 81–83, 96,  
101, 164, 220, 223, 274, 277–278,  
290  
Rzewuski Henryk 53  
Rzętkowski Stanisław Marek 269  
Rzońca Wiesław 83

## S

Sabowski Władysław (pseud. Wołody  
Skiba) 28, 60, 108–109, 117, 146  
Sarapik Virve 40  
Schiller Friedrich 125, 256, 267  
Schopenhauer Arthur 199  
Sennett Richard 287–288, 290  
Shakespeare William 283  
Shaw Christopher 94  
Siemieński Lucjan 253–254, 267  
Sienkiewicz Henryk 74, 160, 247, 252  
Sinko Tadeusz 241  
Sivert Tadeusz 12  
Siwiec Magdalena 89

- Skoczek Anna 113, 273  
 Sławenko-Sławiński Aleksander 18, 84, 141  
 Słowacki Juliusz 43, 89, 97, 104, 109, 112, 116, 118, 121, 221, 224, 227–228, 234, 244, 250, 252, 267  
 Smiles Samuel 200  
 Smoleński Władysław 249  
 Sobieraj Tomasz 12, 47, 225  
 Sobieska Hilaria 83  
 Sokół Lech 282  
 Sowiński Leonard 18, 117, 125, 211, 251, 263, 293  
 Spasowicz Włodzimierz 25  
 Stebelski Włodzimierz 10, 16–18, 42, 45, 51, 55, 59–60, 76, 80, 97–99, 102–103, 111, 119, 130, 166–167, 171–172, 188–190, 196–201, 209–211, 251, 275, 283–284, 287, 291  
 Stefanowska Zofia 12, 206  
 Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 121  
 Stephenson George 22  
 Stifter Adalbert 132  
 Stoff Andrzej 13, 69  
 Sudolski Zbigniew 119, 224  
 Sue Eug#ene (właśc. Marie-Joseph Sue) 173  
 Sygietyński Antoni 41, 62–63, 272, 294  
 Syrokomla Władysław 17, 54, 68, 72, 144–147, 151–152, 213–214, 230, 252, 271, 276, 278  
 Szancer Władysław (pseud. Władysław Ordon) 10, 16–18, 40, 51–52, 55, 72, 75–76, 88, 92, 103, 113, 136–138, 157–159, 189, 195–196, 201, 237–239, 251, 260–261, 265, 270–271, 273, 275, 278–279, 283–285, 288, 291–292  
 Szczepański Marek S. 48  
 Szleszyński Bartłomiej 75, 266  
 Szymdtowa Zofia 126, 247  
 Szober Feliks 139  
 Sztachelska Jolanta 12, 21, 113, 172  
 Szujski Józef 219  
 Szuster Marcin 280  
 Szwalbe Stanisław 123  
 Szweykowski Zygmunt 79, 81, 119  
 Szymanowski Wacław 55–56, 59, 64–66, 76, 168, 175, 184–185
- Ś**
- Śliwiński Marian 12, 133, 225  
 Śniadecki Jan 264  
 Świerczyńska Dobrosława 64, 270  
 Święch Jerzy 72, 295  
 Świętochowski Aleksander 121, 171, 252, 258–260, 262, 295  
 Świszczakowska Feliksa 195–196
- T**
- Taborski Roman 51, 60, 166, 196  
 Taine Hipolit 80  
 Tarnowski Stanisław 114  
 Tarnowski Władysław (pseud. Ernest Buława) 112, 114, 123, 125, 230, 237, 242, 247, 270  
 Tasso Torkwat 122, 124  
 Thomson James 39  
 Thum Reinhard H. 29–32, 35, 79  
 Tinkler-Villani Valeria 39  
 Tomasik Wojciech 22  
 Tomaszewski Stefan 11, 173  
 Tomkowski Jan 15–17, 19, 44–45, 108, 116, 157, 189, 196–198, 211, 252, 284, 292  
 Toporow Władimir N. 24–25  
 Trzuszczkowska Zofia 72, 295  
 Turgieniew Iwan S. 170  
 Turski Jan Kanty 18, 141, 146  
 TüürKadri 40  
 Tuwim Julian 15, 19, 25, 45, 102, 108, 116, 142, 144, 147, 158, 190, 196, 284  
 Tyszką Adam 12–13, 19, 286

Tyszkiewicz Teresa 51, 157

## U

Ujejski Kornel 54, 116, 229, 244, 252,  
260–261

Uliasz Stanisław 222

## V

Verhaeren Émile Adolphe Gustave 29,  
79

Verlaine Paul 29, 32–34, 36, 70

Voltaire (właśc. François-Marie Aro-  
uet) 255

## W

Wacława 265

Walas Teresa 98

Waltoś Stanisław 103

Warzenica-Zalewska Ewa 266

Wasilewski Edmund 232, 236

Wazyk Adam 25

Weintraub Wiktor 23, 224

Whitman Walter 9, 26–28, 61, 70

Williams Raymond 38–39, 78

Winniczuk Lidia 247

Wiślicki Adam 258–259, 268, 271, 281

Witkiewicz Stanisław 41, 60–61, 63, 67,  
187–188, 276, 294

Witkowska Alina 51

Witwicki Stefan 81

Wojciechowski Jan Stanisław 30, 275

Wolski Włodzimierz 11, 65, 184, 252

Wołkońska Zinaida 124

Wołody Skiba zob. Sabowski Włady-  
sław

Wołowski Michał 270

Wóycicki Kazimierz 207, 254, 256, 258,  
260, 267, 269–270

## Z

Zachariasiewicz Jan Chryzostom 252

Zacharska Jadwiga 21, 171, 172, 213

Zagórski Włodzimierz 251, 271

Zajkowska Joanna 12, 16, 71–72, 87,  
105, 170, 181, 202

Zaleski Bogdan 252

Zapolska Gabriela 289

Zdanowicz Aleksander 143

Zdzieborowska Ludwika 83

Zeidler-Janiszewska Anna 30, 81, 275

Zgliński Daniel 268

Ziejka Franciszek 112–113

Zięba Michał 112

Zimand Roman 52–53

Zmorski Roman 64, 183, 234, 252

Zola Émile Édouard Charles Antoine 9,  
20, 86, 285

Zygmunt III Waza 105

## Ż

Żbicki Zbigniew 51, 88, 157, 196, 253,  
283

Żmichowska Narcyza 132

Żmigrodzka Maria 12, 154, 218, 230,  
232, 234, 236

Żurawicka Janina 50, 54, 153, 191

Żurowski Maciej 12

Żyłko Bogusław 24