

Cykl urbanistyczny w poezji pozytywistycznej

Trudno wyobrazić sobie literaturę XIX wieku bez miasta. Musielibyśmy zapomnieć o największych powieściopisarzach, takich jak Honoré de Balzac, Wiktor Hugo, Emil Zola, Charles Dickens, Bolesław Prus, czy poetach – jak Charles Baudelaire czy Walt Whitman. To głównie dla XIX wieku zarezerwowane są w historii literatury stwierdzenia pokazujące dominację tematu miejskiego w twórczości konkretnych literatów: „pierwszy miejski pisarz”, „pierwszy miejski poeta”. W takiej właśnie kolejności, gdyż XIX-wieczna proza szybciej niż poezja odkrywa miejski temat i na większą skalę go eksploatuje.

W XIX wieku najważniejszą datą dla poezji miejskiej jest rok 1861. Właśnie wtedy w stolicy Francji wychodzi drukiem najśłynniejszy cykl urbanistyczny. Mowa o *Obrazkach paryskich* Charlesa Baudelaire’a włączonych do drugiego wydania *Kwiatów zła*¹. Walter Benjamin stwierdził, że to dzięki niemu „Paryż po raz pierwszy staje się tematem poezji lirycznej”², dodajmy – po raz pierwszy staje się tematem tak znaczącym i w tak oryginalny sposób rozwiniętym. Osiemnaście wierszy pokazujących życie w nowoczesnej metropolii wchodzących w skład *Obrazków paryskich* stanowi do dzisiaj punkt graniczny w historii poezji miejskiej

¹ Charles Baudelaire's *Flowers of Evil* [on-line]. Dostępny w WWW: <http://fleursdumal.org/toc.1861.php> [dostęp 20.09.2007].

² Cyt. za: J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*. W: *Odkrywanie modernizmu*. Pod red. R. Nycza. Kraków 1998, s. 233.

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”³.

Twórczość Baudelaire’a pod względem poruszanej problematyki nie jest oczywiście w tym okresie samotną wyspą. W 1865 roku Wiktor Hugo wydaje drukiem tomik *Piosenki ulic i lasów*, w którym gros utworów poświęconych jest miastu. Rok później debiutuje pierwszym tomikiem poezji François Coppée, paryżanin i poeta z kręgu Parnasu, który zyskał ogromną popularność wśród publiczności paryskiej wierszowanymi obrazkami przedstawiającymi codzienne życie francuskiej stolicy⁴. Miasto pojawia się również jako temat pojedynczych utworów innych żyjących na paryskim bruku poetów, w tym i wierszy Cypriana Kamila Norwida, który w 1866 roku kończy pracę nad *Vade-Mecum* z tak znanymi utworami, jak *Larwa*, *Stolica* czy *Nerwy*. Zainteresowanie Paryżem wśród poetów francuskich możemy poniekąd wytłumaczyć przebudową, jakiej poddał miasto baron Haussmann w latach 50. XIX wieku. Siłą rzeczy musiało to wywoływać dyskusje i spory, zwracając w sposób niecodzienny uwagę mieszkanców 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 realizmu, który zyskuje orędowników także wśród przedstawicieli Parnasu – wspomniany François Coppée. Codzienne – zaznaczymy – miejskie problemy oraz dotąd niezauważana ulica z równie nieliterackimi postaciami stają się w opozycji do romantycznych wyżyn nowym materiałem lirycznym. Jednocześnie miejska problematyka, przestrzeń i ludzie są równie znaczącym tematem dla poetów-symbolistów, czy presymbolistów, jak Baudelaire. Istotne dla rozwoju liryki urbanistycznej pozostają także koncepcje społeczne (republikanizm, socjalizm), gospodarczy rozwój miast i nowa geografia literacka, która z miasta czyni centrum kultury⁵. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się oczywiste, że uprawianie nowoczesnej liryki w drugiej połowie XIX wieku było możliwe pod warunkiem, że było się poetą miasta. Nowoczesność i miasto są uznawane dla tego okresu za pojęcia wręcz synonimiczne. 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”⁶.

³ R. H. Thum, *The City. Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren*. New York 1994, s. 19.

⁴ Patrz: K. Ginette, *The City and French Poetry 1867–1886*. University of Hull, 1981, s. 1–59, typescript.

⁵ P. Brooks, *Realist Vision*. Yale University Press, New Haven & London 2005, s. 13.

⁶ R. H. Thum, *The City...* Dz. cyt., s. 10.

Wzrost rangi tematu miejskiego w połowie XIX stulecia nie jest wyłącznie cechą charakteryzującą poezję francuską. Zjawiska, o których wspomniałam, zachodzą w mniejszym lub większym stopniu w całej Europie⁷ i w Stanach Zjednoczonych, chociaż należy zaznaczyć, że to na francuskim gruncie liryka urbanistyczna jest najszerzej i najlepiej rozwinięta. Polska liryka nie należy pod tym względem do wyjątku. Temat miejski, aczkolwiek pojawiający się wcześniej w twórczości wielkich polskich romantyków, staje się po raz pierwszy tematem tak silnie reprezentowanym w dorobku poetów postycygniowych. Jeśli mielibyśmy wskazać na jedną z ważniejszych cech literatury pozytywizmu, w tym poezji, to byłaby nią właśnie miejskość. W wielu wypadkach nie jest to miejskość przypadkowa, marginalna, zapożyczona, ale miejskość bezpośrednio doświadczana, określająca codzienną egzystencję, na tyle ważna w poezji, że związana formalnie w większą całość – w cykl.

CECHY FORMALNE

Poetyckich cykliów urbanistycznych w literaturze pozytywistycznej nie odnajdziemy wiele, chociaż wierszy o tematyce miejskiej pisano znacznie więcej niż przed rokiem 1863. Lista poetów pisujących wiersze o mieście nie pokrywa się jednak z listą poetów mających w swoim dorobku cykle urbanistyczne. Tych ostatnich jest zdecydowanie mniej. Z przeprowadzonej przeze mnie kwerendy wynika, że spośród poetów debiutujących w latach 60. XIX wieku poetycki cykl urbanistyczny napisali trzej: Aleksander Michaux (pseudonim Miron), Wiktor Gomulicki i Włodzimierz Stebelski.

W dorobku najstarszego z tej trójki – Aleksandra Michaux – dominują cykle minimalne⁸. Odnajdziemy w nim trylogię zatytułowaną *Bal dziadowski. W dzień zaduszny (Studjum z natury)*, (I–III)⁹ oraz dylogię pod tytułem *Zastaw*¹⁰, a także trzy poświęcone Wenecji:

– *Wenecja (Venezia la bella). Przysłowie ludowe*, (I–II)¹¹,

⁷ Örne Kepp, *A Chance of Estonian Urban Poetry? A Glance at Estonian Urban Poetry between 1860–1940*. W: KOHT ja PAIK / PLACE and LOCATION. *Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*. Eds. V. Sarapik, K. Tüür. Tallinn 2003, pp. 361–377 [on-line]. Dostęp w WWW: http://eki.ee/km/place/pl03/Place3_Kepp.pdf [dostęp 20.09.2007].

⁸ Podział formalny cykli przyjął za: R. Fieguth, A. Martini, P. Sudan, *Fryburski projekt badawczy: Europejski cykl poetycki: poetyka i historia gatunku „pochodnego”*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Pod red. K. Jakowskiej, B. Olech, K. Sokołowskiej. Białystok 2001, s. 567–572.

⁹ Pierwodruk w: „Kłosa” 1865, nr 20. Przedruk w: *Poezye*. Warszawa 1884, s. 6–8.

¹⁰ Pierwodruk w: „Kłosa” 1866, nr 29. Rok później dyptyk ten ukazał się w tomiku zatytułowanym *Pieśni*, Warszawa 1867, s. 44–46 oraz został przedrukowany w: *Poezye*, Warszawa 1884, s. 9–10.

¹¹ Pierwodruk w „Kurierze Warszawskim” z 1874, nr 68. Przedrukowany w: *Poezye*, Warszawa 1884, s. 37–39.

- *Wenecja. I. Dzień, II. Noc*¹²,
- *Pieśni ludowe weneckie, (I–II)*¹³.

Aleksander Michaux jest również autorem pierwszego w historii literatury polskiej urbanistycznego cyklu krótkiego o tytule *Fotografie brukowe*. Osiem wierszy wchodzących w ich skład opublikował Miron na łamach „Kuriera Warszawskiego” w 1869 roku. Wymienione cykle minimalne i jeden wiersz z cyklu *Fotografie brukowe* przedrukowano w tomiku *Poezye* z 1884 roku, w którym znalazły się wybrane utwory poetyckie z całego dorobku poety. Ich selekcją, ustaleniem układu wewnątrz tomu oraz wydaniem zajęli się bliscy poety¹⁴, ponieważ on pogrążony był wówczas w chorobie psychicznej pogłębianej przez alkoholizm. Brakiem nadzoru autora nad całością należy tłumaczyć wrażenie fragmentaryczności, niedokończenia, jakie pozostaje po lekturze tego tomiku. Odnajdziemy tam wiersze o tytułach zapowiadających ciąg dalszy lub też opatrzone numerem sugerującym projektowaną przez autora cykliczność, lecz ostatecznie pozbawione kontynuacji, np. *Marionetki, I. Złoty młodzieniec*¹⁵, *Śmieciarka (Z legend warszawskich ulic)*¹⁶.

Drugim ważnym miejskim poetą i twórcą cyklów urbanistycznych, debiutującym w latach 60. XIX wieku był Wiktor Gomulicki¹⁷. Co ciekawe, wpływ na kształt jego twórczości miał Aleksander Michaux, z którym zaprzyjaźnił się na początku lat 70. podczas wspólnej pracy w redakcji „Kuriera Warszawskiego”¹⁸. Znaczących pod względem miejskości literackich mentorów miał Gomulicki więcej. Tłumaczył bowiem Wiktora Hugo, Pierre-Jean de Bérangera, Charlesa Baudelaire’a, Françoisisa Coppée i Nikołaja Niekrasowa¹⁹. Jako pierwszy zajął się także

¹² Nie udało się ustalić pierwodruku gazetowego. Druk w: *Poezye*, Warszawa 1884, s. 8–9.

¹³ Pierwodruk w: „Kłosy” 1869, nr 222, 223. Przedruk w: *Poezye*, Warszawa 1884, s. 140–142.

¹⁴ Miron, oprócz jednego tomu wierszy z 1867 r. pt. *Pieśni*, nie opracował innego. *Fantazje* z 1870 oprócz autorskiego fragmentu dramatycznego zawierają jedynie dwa liryczne tłumaczenia, trudno więc je uwzględniać w oryginalnej twórczości poetyckiej Mirona.

¹⁵ Pierwodruk w: „Kurier Warszawski” 1871, nr 63.

¹⁶ Pierwodruk w: „Kurier Warszawski” 1872, nr 163.

¹⁷ Omawiam tylko te cykle urbanistyczne Gomulickiego, które zostały opublikowane do roku 1900.

¹⁸ Gomulicki pisze o Mironie tak: „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. Umiąłem na pamięć prawie wszystko, co napisał (...)”. W. Gomulicki, *Miron (Notatka pośmiertna)*. W: tegoż, *Warszawa wczorajsza*. Tekst zebrał i opracował J. W. Gomulicki. Warszawa 1961, s. 355.

¹⁹ Patrz hasło *Wiktor Gomulicki*. W: *Nowy Korbut. Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski*. Warszawa 1973. T. 14, s. 101–102.

popularyzowaniem literackiej spuścizny Cypriana Norwida. Za pierwszy ogłoszony w wydaniu książkowym cykl urbanistyczny Gomulickiego można poniekąd uznać *Życie w obrazach* z tomu *Poezje* z 1887 roku – na składający się z 26 wierszy cykl większość to wiersze osadzone w przestrzeni miasta, przy czym część z nich ma dodatkowo wieloczołonową budowę, jak dyptyk *Z dziejów dnia* (I. *Świt*, II. *Zmrok*)²⁰, *Nastka*, *Ständchen* i *Ostatki*. Na uwagę zasługuje fakt, że znalazło się w *Życiu w obrazach* dwanaście wierszy wcześniej opublikowanych w „Kurierze Warszawskim” w 1883 roku. W czasopiśmie drukowane były one jako cykl o tytule *Rysunki naprędce*²¹. Pod ostatnim wierszem w cyklu pojawiła się adnotacja „koniec serii pierwszej”. Poeta ostatecznie jednak zarzucił pracę nad dalszymi częściami cyklu. W kolejnym tomie wierszy Gomulickiego pt. *Nowe pieśni* z 1896 roku w ramach części *Obrazy i zarysy*, którą można nazwać nadcyklem, odnajdziemy cztery ważne cykle urbanistyczne: *W kamienicy „Pod okrętem”* (I–III), *Z „Pieśni weneckich”* (I–III), *Strofy uliczne* (I–IX) i *Miasteczko* (I–III).

Autorem cyklów o humorystycznym zabarwieniu, w których miasto pojawia się jedynie pretekstowo, był w omawianym okresie Włodzimierz Stebel-ski. Opublikował sześć wierszy o mieszkance stolicy pod wspólnym tytułem *Warszawianka*²² i Szkice kąpielowe: I. *Fürstenhof*, II. *Ostenda*, III. *Spaa*, IV. *Karlsbad*, V. *Epilog*²³.

Z zestawienia cyklów urbanistycznych pisanych przez poetów pozytywistycznych wynika, że największą popularnością wśród nich cieszyły się cykle minimalne i krótkie. Tworzeniu niewielkich rozmiarowo cyklów sprzyjał z pewnością sposób ich publikacji. Po raz pierwszy większość z nich została ogłoszona na łamach czasopism. W przypadku dyptyków i trylogii drukowano je zazwyczaj w jednym numerze. Cykle krótkie częściej rozbijano na części. Sprzyjało to rozbudzaniu ciekawości czytelników²⁴ i było wygodne dla redaktorów, ponieważ dawało większe możliwości operowaniem tekstem na stronie. Dopiero w dru-

²⁰ Jest on wyraźnie zainspirowany wierszami Baudelaire’a *Zmierzch wieczorny* i *Brzask poranny z Kwiatów złota*. W całym tomie odwołań do twórczości Baudelaire’a odnajdziemy więcej.

²¹ Cykl *Rysunki naprędce* opublikował Gomulicki w następujących numerach „Kuriera Warszawskiego” z 1883 r.: I. *Ogródek na przedmieściu*, nr 171; II. *Na huśtawce*, nr 174b; III. *Odpooczywa*, nr 176b; IV. *Ślepy*, nr 181a; V. *Na wodzie*, nr 182b; VI. *Tajemnica róży*, nr 184; VII. *Nazbyt lubił*, nr 186a; VIII. *Balkon*, nr 190b; IX. *Ostatni cygan*, nr 193b; XI. *Parjas*, nr 209; XII. *Wspomnienie*, nr 209.

²² „Kołce” 1891, nr 24, s. 185–186, 189: I. inc. *Hymny już jej wyśpiewali...*; II. inc. *W bu-duarze 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....*

²³ „Szczytek” 1882, nr 29, 30, 32, 33, 34.

²⁴ Praktyka drukowania cyklów w kolejnych numerach dotyczy cyklów przede wszystkim krótkich, dyptyki i trylogie zazwyczaj zamieszczano w jednym numerze.

giej kolejności – jeśli w ogóle – wiersze te były przedrukowywane w wydaniach książkowych. Ta praktyka wydawnicza z jednej strony jak się wydaje cyklotwórcza ma także swoje wady: powoduje bowiem problemy związane z ustaleniem miejsca poszczególnych wierszy w strukturze formalnej. U Gomulickiego problem ten pojawia się w dwóch tomach z 1887 i 1896 roku. Wieloczęłkowa struktura tych tomów rodzi trudności ze wskazaniem, czy dane zespoły tekstów, z których duża część publikowana była samodzielnie w czasopiśmie, jest w tym nowym uszeregowaniu cyklem, czy podcyklem. Publikowanie wierszy w czasopiśmie i jednocześnie w nich praca wpływała również na charakter ich twórczości: czyniła ją bardziej fragmentaryczną, rozczłonkowaną, utrudniała pracę nad większą, przemyślaną całością. Widać to chociażby na przykładzie omawianego wcześniej tomiku wierszy Mirona, ale taką drogę zawodową, w której łączono pracę redaktora i pracę twórczą wybierała większość pozytywistycznych literatów, także poetów. Z tego powodu zapewne odnajdujemy wiele w ówczesnych czasopiśmie wierszy będących jedynie zaczynem cyklów, często inspirowanych potrzebą chwili, następnie porzucanych lub zapominanych w nawale innych obowiązków i spraw. Z taką zainicjowaną cyklicznością, piętnem fragmentu mamy do czynienia również w przypadku twórczości choćby Włodzimierza Stebelskiego. Podobnie jak Miron, nigdy nie uporządkował on ani też nie zebrał w jednym wydaniu swojej twórczości z powodu tragicznych kolei życia – alkoholizmu i samobójstwa.

FOTOGRAFIE BRUKOWE ALEKSANDRA MICHAUX

Spośród wymienionych tu cyklów chciałabym przedstawić – z kilku powodów – *Fotografie brukowe* Aleksandra Michaux. Po pierwsze ze względu na chronologię – jest to pierwszy opublikowany krótki cykl miejski w poezji polskiej. Po drugie ze względu na gatunek – cykl ten tworzą obrazki liryczne w formie sonetów i piosenki, czyli gatunki poetyckie cieszące się ogromną, jeśli nie największą popularnością od lat 50. do 80. XIX wieku. Po trzecie dlatego, że cykl ten poza gazetowym pierwodrukiem w 1869 roku i o kilka miesięcy późniejszą publikacją w „Kalendarzu Rodzinnym” Ungra nie został nigdy w całości po raz kolejny wydany (ani w opublikowanych za życia autora dwóch tomikach poezji, ani w wyborach poezji XIX-wiecznej).

W 1869 roku w „Kurierze Warszawskim” Aleksander Michaux publikuje cykl wierszy pod wspólnym tytułem *Fotografie brukowe*. Patrząc na życiorys wówczas trzydziestoletniego mężczyzny ten historyczno-literacki fakt nie wydaje się przypadkiem. Dla urodzonego i mieszkającego w Warszawie, wychowanego w rodzinie mieszczańskiej poety, redaktora stołecznych gazet, tłumacza współczesnej liryki francuskiej miasto jest nie tylko naturalną przestrzenią życia, ale i naturalnym tematem twórczości.

Na cykl składa się 8 wierszy opublikowanych w „Kurierze Warszawskim” z 1869 roku. Są to w kolejności druku: *Dorożkarz*, *Muzykus*, *Kominiarczyk*, *Oblą-*

kany, Grabarz, Śmieciarka, Szwaczka i Druciarczyk²⁵. Tytuł cyklu – *Fotografie brukowe* – wydaje się dookreślać pewne jego cechy, a więc konwencję, czyli realizm, temat, czyli miejskość, i czas, który możemy ująć w formułę współczesności. W zamyśle autora cykl miał zapewne przypominać pod względem formy fotograficzny album, w którym przedstawione zostaną portrety osób typowych dla miejskiej ulicy. Należy w tym miejscu podkreślić, że był to zamysł nowatorski na gruncie lirycznym, bowiem zarówno odwołanie się w tytule do fotografii, jak i do postaci z miejskiej ulicy sytuujących się na samym dole drabiny społecznej miało pod koniec lat 60. XIX wieku posmak nowości. Publikacja cyklu – jak zauważa Eksdziennikarz – była sensacją literacką: „Pamiętam, jak silne wrażenie robiły na nasze umysły młode *Fotografie brukowe* Mirona (...). Obrazki te zwykle były brane z życia warszawskiego, chwywane istotnie na bruku”²⁶.

Równie żywo w tym samym okresie młoda publiczność warszawska przyjmowała publikację innych poetyckich obrazów nędzy i życia miejskiego autorstwa między innymi Władysława Szancera, pseudonim Ordon, czy Władysława

²⁵ Ustalenie jednak jego pełnej zawartości nastęrcza 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 8 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 obu tych wydań. Na podstawie dostępnych informacji bibliograficznych można jednak założyć, że pokrywają się one przynajmniej pod względem ilościowym. Dodatkowych problemów w tym względzie nastęrcza 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 roku 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 [*Fotografie brukowe. Śmieciarka*, inc. „»Niegdyś« cudne to słowo, wniem przeszłość się mieści”] i 1872 roku [*Śmieciarka (Z legend warszawskich ulic)*, inc. „Człowiek w swem życiu nagrzęszył nie mało”] to dwa różne pod względem formy utwory, aczkolwiek poruszające ten sam temat – prostytucji, i powielające tę samą fabułę. Pisząc w artykule o cyklu *Fotografie brukowe*, zaliczam do niego jedynie utwory drukowane w „Kurierze Warszawskim” w 1869 roku, 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.

²⁶ [Walery Przyborski?] [Julian Kaliszewski?], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczyzej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*. Przygotowała do druku i postawem opatrzyła Dobrosława Świerczyńska. Warszawa 1998, s. 25.

Bełzy. W kolejnych latach wyjdą one spod pióra Wiktora Gomulickiego, Bolesława Czerwińskiego, Antoniego Pileckiego czy Marii Konopnickiej. To, co było nowe w liryce polskiej na przełomie lat 60. i 70., na gruncie prozy miało już jednak długą tradycję. Mowa tu o szkicach fizjologicznych, dzięki którym – jak stwierdza 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”²⁷. Z tradycji tych czerpał z pewnością także Miron, którego przełożonym w „Kurierze Warszawskim” był wówczas Wacław Szymanowski, znany publiczności stołecznej jako autor między innymi prozatorskich *Szkiców warszawskich* (1855), ale także miejskich obrazków lirycznych. Razem z Władysławem Syrokomlą – autorem *Tandeciarza* (1862) – stanowili zapewne ważną grupę odniesienia dla młodego pisarza.

Równie ważna wydaje się inspiracja płynąca z literatury innego kręgu językowego – francuskiego. Paryż lat 60. XIX wieku zaczytuje się w miejskich obrazkach pisanych wierszem autorstwa Wiktora Hugo i François Coppée. Miron już w rok po paryskim pierwodruku *Piosenek ulic i lasów* Wiktora Hugo recenzuje tomik jego liryków na łamach „Kłosów” z 1866 roku i przekłada z niego wiersz opisujący prostytutkę, zaczynający się od słów: „Nie urągajcie upadłej kobiecie”. W zbiorze wierszy pt. *Fantazje*, wydrukowanych nakładem „Przeglądu Tygodniowego” w 1870 roku, umieszcza z kolei przekład poetyckiego obrazka, także o prostytutce, zatytułowanego *Jedna z tych* autorstwa Edouarda Paillerona. 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 *Księdze Pieśni* z 1871 roku umieszczone zostało tłumaczenie wiersza François Coppée pt. *Bezrobocie kowali* traktującego o strajku robotników. Z kolei w wierszu *Z melodyji poddasza* opublikowanym w „Kurierze Warszawskim” w 1875 roku odnajdziemy odwołanie do Pierre-Jean de Bérangera.

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

²⁷ J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*. Gdańsk 1972, s. 197.

Fotografia przywołana w tytule wiąże ten cykl w sposób interesujący z problemem obiektywnego i wiarygodnego przedstawiania rzeczywistości, z którym borykali się zarówno twórcy obrazków fizjologicznych, jak i pozostałych gatunków prozatorskich, w tym powieści. Realizacja fotograficznego widzenia w tym cyklu oznaczałaby konsekwentne ograniczenie widzenia do tu i teraz. W pełni realizowana zasada naoczności wykluczałaby więc konstrukcję „ja” lirycznego obdarzonego wszechwiedzą i zdecydowanie ograniczała możliwości światopoglądowego wykładu. Autorów poetyckich obrazków miejskich z tego okresu nie interesowało jednak samo przedstawienie, byli oni w większości twórcami literatury zaangażowanej. Należał do nich 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 rejestratora. Dzieje się tak na przykład w *Druciarczyku*, w którym mamy do czynienia z prezentacją, akcją i wynikającą z jej kulminacji puentą.

W noc, księżyc patrzył zezem zza wieży kościoła,
W ulicę, pod latarnią, pod którą skulony,
Spał druciarczyk straszliwie głodem wycieńczony,
I przez sen, z prośbą rękę wyciągnął dokoła.

I wracający wówczas z resursy z bezika,
Pan Zero, znany z bogactw człek z wielką odwagą,
Przy zielonym stoliku, a w życiu Harpago,
Gdy ujrzał leżącego w błocie druciarczyka,

Uczuł pod swym paltotem dziwne serca bicie,
I głos jakiś wewnętrzny, że to śpi sierota,
Że za wsparcie jej, niebo nagrodzi sownie,

I wzruszony niezwykłą serca mową taką,
Otarł łzę, zbudził chłopca, sięgnął do paltota,
I poczęstował hojnie głodnego ... tabaką.....

Utwór ten pokazuje także zwiększenie roli elementów dyskursywnych w tekście. W tym wypadku jest to głos wewnętrzny. Ujawniająca się w ten sposób intencję Pana Zero zderza się następnie z dokonaniem przez niego gestem miłosierdzia. Kontrast pojawiający się w planie fabularnym wzmacnia dodatkowo ten, który został na początku wiersza wprowadzony na płaszczyźnie opisu.

W interesujący sposób dyskursywność funkcjonuje w *Kominiarczyku*. Przywołajmy pierwszą zwrotkę tego utworu:

Jego papą jest bankier, a tancerką mama
Z opowiadań przekupki, co go w noc przed 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 ciekawe, 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 zaprojektowany został jako obserwator i słuchacz zarazem. Pytanie „Cyt! czy słyszycie! To pieśń jej dzwoni:” wraz z przywołaniem fragmentu jej piosenki „Moja igiełko 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 literacka tych dwóch ostatnich będzie w drugiej połowie wieku nader spektakularna. Innowacyjność tego cyklu na tle poezji polskiej lat 60. na tym się jednak nie kończy. Miron wprowadza do cyklu 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 tym cyklu do biografii jego bohaterów. Do uprzywilejowanych chwytów należy także zaznaczanie kontrastu społecznego. Miron celuje również w łączeniu wzniosłego z trywialnym, jak to się dzieje w *Druciarzyku*. Jeśli do tych chwytów dodamy karykaturalne prze-rysowanie, czy skłonność do fantasmagorycznych ujęć rzeczywistości z wierszy spoza cyklu, to wydaje się, że w przypadku twórczości tego autora możemy mówić o świadomym wprowadzaniu dysharmonii w obręb opisywanej rzeczy-

wistości. Miron, podobnie jak tworzący w tym samym czasie Norwid, twórczo przetwarza kategorię groteski przedstawioną przez Wiktora 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 lek-sykalnej potoczności.

Trudno oczywiście uznać *Fotografie brukowe* za dzieło wybitne. Takim z pewnością nie są. Zasługują one jednak na zainteresowanie historyków literatury ze względu na to, że odnajdziemy w nich zjawiska, dążenia artystyczne, które będą wyznaczać kierunek rozwoju literatury przez kilka kolejnych dekad. Wydaje się, że osiągnięciem Mirona w tym zakresie było dość wczesne na gruncie literatury polskiej, bo w latach 60. rozpoznanie kulturowych i estetycznych zmian zachodzących w drugiej połowie XIX wieku. Dostrzegł on mianowicie, że właściwą przestrzenią życia artystycznego nie jest salon, zacisze domowej biblioteki czy wiejskie pielesze, ale wielkowiejska ulica, że realizm, a w jego ramach brzydota są kategoriami estetycznymi, które z powodzeniem można rozwijać w poezji. Autor *Fotografii brukowych* dokonuje również charakterystycznego dla liryki francuskiej przewartościowania: interesują go ludzie, a nie architektura. Z różnych powodów Miron jako poeta wirtuozerii nie osiągnął, słuch jednak na to, co nowe, miał doskonały.

Polish Urban Cycle in the Poetry of the 2nd Half of the 19th Century

Summary

The article is a survey of Polish lyrical 'urban cycles' written in the second half of the 19th century. The dominant genres within this category may be divided into 'minimal' and 'short' cycles exploiting varieties of motives. The urban theme mirrors social, existential, cultural and national problems. The emergence of the genre was determined by rapid development of the press, especially in Warsaw. It was not only a medium between poetry and its readers, but also a workplace for the majority of urban poets.

The most prominent of the urban poets of the period are Aleksander Michaux and Wiktor Gomulicki. Michaux is the author of the first Polish poetic urban cycle ('Cobble Photos') published in 'Kurier Warszawski' in 1869. Wiktor Gomulicki is known for the greatest number of urban cycles. The quantity of the urban cycles in Poland corresponds with their high artistic value.