

Katarzyna Kościewicz

Uniwersytet w Białymstoku

Kamień i krew.

Obraz miasta – świadka historii w poezji polskiej drugiej połowy XIX wieku

W artykule poświęconym triadzie miejsca, pamięci i literatury Elżbieta Rybicka zwraca uwagę na różnicę zachodzącą między 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, związaną z miejscem¹. Przy okazji omawiania zagadnień dotyczących styku literatury, polityki i wyobraźni zbiorowej 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 mitu². Rybicka w przywo-

¹ E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 22–26.

² J. Prokop, *Uniwersum polskie. Literatura – wyobrażenia zbiorowa – mity polityczne*, Kraków 1993, s. 15.

łanym wcześniej szkicu posługuje się kategorią „miejsc pamięci” stworzoną przez francuskiego historyka Pierre’a Nora, wyodrębniając z niej m.in. także tę najbardziej oczywistą, jak miejsca topograficzne z ustalonymi tradycjami deskrypcyjnymi. „Pamięć i wyobrażenia – jak zauważa badaczka – potrzebują bowiem materialnego śladu przeszłości”³.

Miasto napiętnowane historią to zatem miasto konkretne, wymienione z nazwy, opisane topograficznie. W poezji okresu pozytywizmu, a nawet szerzej – w dziewiętnastowiecznej 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. Takimi miastami utrwalonymi w poezji drugiej połowy XIX wieku, wokół których ogniskuje się pamięć zbiorowa Polaków, będzie Warszawa i Kraków.

Twórcy poetyckich obrazów miasta naznaczonego historią, powstających po powstaniu styczniowym, wiele zawdzięczają swoim poprzednikom. W pierwszej połowie dziewiętnastego stulecia miasto jako przestrzeń poetycka stosunkowo rzadko pojawia się bowiem w parze z inną niż historyczna problematyką. Można więc zaryzykować tezę, że pierwsze pokolenie romantyków interesuje przede wszystkim miasto naznaczone historią. Miasto, tak od strony estetycznej, jak i semantycznej, świeci więc 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 nurtu tematycznego. Temat historyczny wpisany w miejską przestrzeń znacząco ją uwzniośla, realizując tym samym podstawowe założenia estetyki romantycznej. Kolejna korzyść, jaką urbanizm wynosi

³ E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura*, s. 22–26.

z mariażu z historią w poezji romantycznej, wiąże się z wartościowaniem przestrzeni miejskiej. Miasto, pojawiając się jako znaczące tło bohaterskich czynów i patriotycznych postaw, jest po raz pierwszy w rodzimej twórczości lirycznej na taką skalę pozytywnie wartościowane.

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 poezji tego okresu, która łączy problematykę miejską z historyczną, dość powszechną zasadą będzie zatem ciągłość motywów. W odniesieniu do większości tekstów możemy mówić o twórczym, ale jednak powielaniu tradycji, znacznie rzadziej natomiast o ideowym i artystycznym rewelatorstwie. Zaslugą poetów tworzących po powstaniu styczniowym było z pewnością utrwalenie narodowej symboliki w świadomości społecznej Polaków. Poezja okresu pozytywizmu ustaliła tym samym cały zestaw schematów deskrypcyjnych dotyczących historii narodowej i związała je z historią miast. Poetycką ikoną polskość 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.

Gloria victis, czyli opowieść o Warszawie

Niekwestionowanym symbolem miasta heroicznego w polskiej poezji dziewiętnastowiecznej jest z pewnością Warszawa. Jej patriotyczną legendę budowali najwięksi spośród poetów tego stulecia, a więc Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid, Teofil Lenartowicz, Wiktor Gomulicki czy Maria Konopnicka, oraz liczne grono pomniejszych, jak Apollo Korzeniowski, Włady-

sław Ludwik Anczyc i Jadwiga Łuszczewska⁴. Heroizm ten konstruowany jest na dwóch postawach: walki i męczeństwa. Stanowią one dość czytelną linię podziału między poezją romantyczną i pozytywistyczną.

Uwaga poetów tworzących w 2. połowie wieku XIX skupia się głównie wokół wydarzeń związanych z powstaniem styczniowym. Za jego istotnego komentatora uznać należy Cypriana Norwida⁵. Wydarzenia 1863 roku znalazły swoje 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. Przywołuje mianowicie tak charakterystyczne elementy warszawskiego krajobrazu, jak Stare Miasto i kolumnę Zygmunta⁶:

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 Zygmunowski w chmurze miecz⁷.

Warszawa jest w nim przedstawiona jako miasto doświadczone przez historię, przestrzeń, w której każdy kamień naznaczony jest krwią walczących o wolność. Warszawski bruk staje się w poezji

⁴ J. W. Gomulicki, *Cztery wieki poezji o Warszawie. Antologia*, Warszawa 1974.

⁵ W. Weintraub, *Norwid wobec powstania styczniowego*, „*Studia Norwidiana*”, 1994/1995, R. 12/13, s. 3–17.

⁶ Charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznej poezji polskiej wizerunek Warszawy utrwalił Juliusz Słowacki m.in. w wierszach *Ofiarowanie i Uspokojenie*. Utwory te powielają według Aliny Kowalczykowej zawarty już w *Kordianie* „symboliczny obraz miasta z dominantą Zamku, katedry i kolumny Zygmunta”. A. Kowalczykowa, *Historia*, w: *teje, Słowacki*, Warszawa 1994, s. 90.

⁷ C. K. Norwid, *Fortepian Szopena*, w: *tegoż, Pisma wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, cz. 2, s. 146.

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, ujęty jest symbolicznie jako przestrzeń śmierci⁸. Podobną figurę odnajdziemy również w *Dedykacji*. Poeta obrazuje tragiczną historię miasta przez 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 powiązany jest z historią walczącej stolicy. Przywołuje mianowicie pieśń *Do wroga* z obrazem bruku warszawskiego jako ofiarnego ołtarza Polaków⁹. W wierszach Norwida poświęconych powstańczej Warszawie „kamień” i „bruk” wprowadzają kilka powtarzających się konotacji: męczeństwo, krew, ofiara, śmierć, zniszczenie i wreszcie Stare Miasto¹⁰.

Z Norwidowskim obrazowaniem koresponduje późny wiersz Wiktora Gomulickiego zatytułowany *Krwawe ślady* (1914), nawią-

⁸ M. Adamiec, *Warszawa Norwida*, w: *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993, s. 50–51.

⁹ M. Śliwiński, *Kamień jako słowo-klucz do problematyki kultury w twórczości Norwida*, w: tegoż, *Norwid wobec antyčno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*, Słupsk 1992, s. 115.

¹⁰ Sakralizacja Starego Miasta w okresie postyczeniowym jest zjawiskiem charakterystycznym nie tylko dla poezji. Z apoteozą tego „centrum polskości” będziemy mieli do czynienia równie często także w powieści. Zdaniem Tomasza Sobieraja, analizującego wątki staromiejskie w powieści polskiej przełomu XIX i XX wieku, na uwagę zasługują trzej pisarze. Szczególnie znacząca dla utrwalania symboliki patriotycznej Starego Miasta okaże się twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego z lat 60. XIX wieku, podejmująca temat powstania styczniowego (*Dziecię Starego Miasta, Szpieg, Moskal*). W parze z tą samą problematyką najstarsza dzielnica Warszawy pojawi się także w powieści innego pozytywisty Klemensa Junoszy pt. *Nieruchomość 000* (1891) oraz dwie dekady później w *Starym Mieście* (1913) Bolesława Biernackiego. Zob. Tomasz 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 Ewa Paczoska, „*Lalka*”, *czyli rozpad świata*, Białystok 1995, s. 12–16.

zujący zresztą do tych samych wydarzeń – krwawo stłumionej manifestacji z 8 kwietnia 1861 roku – które Norwid opisał w *Żydach polskich*¹¹. 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 zaznaczona została w *Krwawych śladach* m.in. przez porównanie śmierci manifestantów do męki Chrystusa oraz przywołanie 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... [...] ¹²

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 ojczyzny¹³. Jednym z wariantów tej alegorii, znanym m.in. z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza, jest Matka-Polka, stylizowana na wzór Matki Boskiej, będąca uosobieniem cierpienia oraz niezłomności.

¹¹ J. W. Gomulicki, *Objaśnienia*, do: W. Gomulicki, *Pod znakiem Syreny. Poezje warszawskie 1872–1918*, Warszawa 1980, s. 179.

¹² W. Gomulicki, *Krwawe ślady*, w: tegoż, *Pod znakiem Syreny*, s. 136.

¹³ M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 48.

Literacki wizerunek Warszawy-kobiety uwikłanej w historię odnajdziemy już w *Ofiarowaniu* Słowackiego. Umęczone listopadowymi wydarzeniami miasto nazwane w nim 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 przejścia 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,
Nie dziewczeczko, Ty – nie! – Matrono!
– Syrena herbem twym zwodnicza,
Lecz ja zmierzyłem oceany,
A pamiętałam Cię z oblicza,
Jak Ty, samotny! – zapomniany...¹⁴

W poetyckich świadectwach powstania styczniowego alegorię tę odnajdziemy jeszcze u co najmniej kilku innych, mniej wybitnych 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. W wierszu *Do Warszawy...* Karola Balińskiego stolica charakteryzowana jest przez figurę męczennicy i świętej:

[...] Ujrzałem Cię, męczennico! [...]
Pośród rzezi – niestrwożoną,
Pośród pokus – nieskuszoną,
Pośród trwogi – niezachwianą
Pośród piekła – nieskałaną [...]¹⁵

¹⁴ C. K. Norwid, *Dedykacja*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 1, cz. 2, s. 227.

¹⁵ J. W. Gomułicki, *Cztery wieki poezji o Warszawie*, s. 142.

Z kolei w utworze *Wstęp do pieśni pokutnych* Władysława Ludwika Anczyca Warszawa odsłania swoje dwie twarze. Miasto przed powstaniem ukazane zostało jako rozpustne. W trakcie powstania wyzwala w sobie jednak ducha walki i męczeństwem odkupuje wcześniejsze grzechy. To drugie wcielenie opisane zostało na podstawie hagiograficznych wzorców. Jak zauważa Janina Kulczycka-Saloni, mimo wyraźnego nawiązania do Mickiewiczowskiej *Reduty Ordona* wiersz ten pokazuje glorię nie walczącego, lecz cierpiącego miasta¹⁶.

W porównaniu do *Ofiarowania* Słowackiego w przywołanych wierszach można zauważyć interesujące przesunięcia. Warszawa powstania listopadowego portretowana jest jako miasto umęczone walką, lecz niezłomne, ogarnięte tyrtejskim duchem. W wierszach inspirowanych styczniową rewoltą akcentowany jest, tak jak u Korzeniowskiego, przede wszystkim bezmiar cierpienia i męczeńska postawa:

Warszawo, Wdowo, Sieroto, Niobo!
 Takie dni długie, tak okropne lata
 Dławiona nogą siepaczy i kata
 I żyjesz jeszcze?!... Warszawo, Bóg z tobą!¹⁷

Maria Janion widzi w tej zmianie akcentów istotną różnicę między wczesnym i późnym romantyzmem. Według badaczki, porównującej pieśni popularne w powstaniu listopadowym i styczniowym, za znaczącą należy uznać rozgłos *Warszawianki* w dobie powstania listopadowego i popularność hymnu *Boże! coś Polskę* podczas 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

¹⁶ J. Kulczycka-Saloni, *Poezja powstania styczniowego*, w: *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, red. J. Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, S. Frybes, Warszawa 1964, s. 44–45.

¹⁷ J. W. Gomulicki, *Cztery wieki poezji o Warszawie*, s. 138–139.

Opatrzności¹⁸. Utworem równie chętnie jak *Boże! coś Polskę* śpiewanym podczas warszawskich manifestacji patriotycznych z początku lat 60. był *Chorał* Kornela Ujejskiego. Naród polski przedstawiany został w nim w koronie cierniowej na skroni i otoczony nimbem męczeństwa¹⁹.

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 sieroctwo, stawała się czytelnym znakiem zbiorowej żałoby, w której po powstaniu pogrążyło się społeczeństwo polskie. Poezja patriotyczna doby postyczniowej, wykorzystująca alegorię 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”²⁰.

Kategoria żałoby i pamięci narodowej stanowi klucz do kolejnego schematu deskrypcyjnego charakterystycznego dla poezji historycznej drugiej połowy XIX wieku. Jest nim dychotomiczny 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

¹⁸ M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, s. 15.

¹⁹ J. Kulczycka-Saloni, *Poezja powstania styczniowego*, s. 24–29.

²⁰ J. Kulczycka-Saloni, *Poezja powstania styczniowego*, s. 65. Badaczka stwierdza, że martyrologia była najsilniej pobrzmiewającą nutą w poezji powstania styczniowego. Tamże, s. 40–42.

trupy, ulice zalane krwią manifestantów, wywózki na Sybir. Walcząca stolica przedstawiana jest 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 lub jego braku.

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 uwięzionych uczestników powstania listopadowego. Ponad dekadę później po ten sam motyw zabawy z widmem martwej Polski w tle sięgnie w utworze *Noworoczny bal warszawski* anonimowy poeta²¹. W poezji drugiej połowy XIX wieku motyw ten będzie przeżywał swoisty renesans. W roku 1858 pojawi się on 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 oddaje Syrokomla, zestawiając je z żalobnym nastrojem panującym wśród mieszkańców Wilna. W wierszu krakowskiego poety pojawia się charakterystyczna dla omawianego toposu poetyka, a mianowicie kontrast zarysowujący się w postawach warszawiaków niegdyś walczących w powstaniach a obecnie owładniętych szalem zabawy. Hedonizm ten wywodzi Buława z rozpacz i wierzy, że w momencie próby społeczeństwo wykaże się odwagą. W podobnym duchu, lecz z perspektywy *ex post*, dwie tak różne postawy warszawiaków 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* po-

²¹ O motywie balu w czasie żałoby piszą: M. Janion i M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 334–335. Patrz także wybór wierszy w antologii J. W. Gomułickiego, *Cztery wieki poezji o Warszawie*, s. 118–119.

etka 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 mamy do czynienia z podobnym obrazem – po tragicznych zająściach poprzedzających wybuch powstania styczniowego na Starym Mieście nie pozostał ani materialny, ani duchowy ślad. Z warszawskich ulic i z pamięci warszawiaków zniósł go życie płynące swoim naturalnym torem. Ten akt wyparcia uosabia w wierszach symboliczny w swojej wymowie gest roznoszenia krwi narodowych męczenników na podszwach butów.

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 porównany jest w wierszu 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 opłakuje mężów, dzieci, rodziców. Swoistego rodzaju porażenie śmiercią odnajdziemy w wierszach, w których stolica postrzegana jest jako cmentarz. Z tego rodzaju obrazowaniem mamy do czynienia w *Krwawych śladach* i *Gołębiach na Kanonii* Gomulickiego; poeta daje w nich świadectwo kaźni na ulicach Warszawy uczestników manifestacji patriotycznych roku 1861. Stare Miasto pokazane zostaje jako zbiorowa mogiła narodu polskiego, a czasy postyczniowe jako niekończący się dzień zaduszny. W dwóch innych wierszach Gomulickiego *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 między kaźnią Chrystusa a śmiercią

zaangażowanych w powstanie Polaków. Stare Miasto pojawia się w nim jako przestrzeń pamięci i kultu, wyrażanych codzienną modlitwą za zmarłych.

Przedstawianie stolicy jako polskiej Golgoty, narodowego cmentarzyska jest częścią większej struktury wyobrazeniowej, 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*²², jest fraza pochodząca z wiersza Edmunda Wasilewskiego *Pielgrzymi*: „Bo smętarz a Polska to jedno!”²³. Ten typ obrazowania został dodatkowo wzmocniony w poezji powstania styczniowego. Śmierć powstańcza, pobojuwisko i mogiła uznane zostały przez Marię Janion i Marię Żmigrodzką za słowa-klucze w literaturze poświęconej powstaniu styczniowemu²⁴. 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 epita-fijny”²⁵. Do tego samego nurtu należy także wiersz Felicjana Faleńskiego *Zaplata po pracy* pochodzący z nieopublikowanego za życia poety cyklu *Melodie z domu niewoli*²⁶. Znacząca jest data powstania utworu. Został on napisany w dniu publicznej egzekucji członków Rządu Narodowego, wykonanej na stokach Cytadeli Warszawskiej. Ciało pięciu powieszonych władze carskie pozostawiły ku przestrodze na kilka dni na szubienicach, grzebiąc je następnie w tajemnicy w jednej z fos²⁷. W utworze Faleńskiego zamiast realiów warszawskich pojawia się symboliczny krajobraz, którego najbar-

²² Rozdział *Grób kolebką* jest częścią antologii opracowanej przez Marię Janion. Patrz: M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, s. 387–412.

²³ Tamże, s. 403.

²⁴ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, s. 564.

²⁵ Z. Mocarska-Tycowa, *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swojej epoki*, Toruń 1990, s. 18.

²⁶ Patrz: U. Kowalczyk, *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Warszawa 2002, s. 24.

²⁷ S. Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, Warszawa 1983, s. 733–740.

dziej dystynktywną cechą są sięgające po horyzont kości umarłych i rzeka krwi.

Śmierć, grób i cmentarz stanowią także popularne motywy twórczości lirycznej Marii Konopnickiej²⁸. Odnajdziemy je m.in. w tych utworach, w których miejska topografia powiązana została 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 przysnuł pył
W serdecznej twojej glebie,
Aż wszędzie z tajnych twoich żył
Skroś ciebie i dla ciebie²⁹.

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 łyżo³⁰. Tego typu obrazowanie jest typowe dla refleksji Konopnickiej o śmierci. Poetka mówi o niej, jak zauważa Tadeusz Budrewicz, „językiem natury, buduje metafory przyrodniczne, wegetatywne, dzięki czemu łatwiej przyjmuje się tę oczywistą prawdę, iż jest ona jak pory roku nieuchronna

²⁸ 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.

²⁹ M. Konopnicka, *Warszawie*, w: tejeż, *Poezye*, oprac. J. Czubek, Warszawa 1925, t. 8, s. 40–41. Druk z autografu.

³⁰ M. Konopnicka, *Pieśni i piosenki*, w: *Poezye*, t. 3, s. 9–10.

i konieczna³¹. W przywołanych utworach Konopnickiej śmierć nie ma ostatecznego apokaliptycznego wymiaru. Jej rozumienie buduje poetka, odwołując się do dwóch tradycji: chrześcijańskiej z postaciami zmartwychwstałego Łazarza i Chrystusa oraz greckiej z mitem eleuzyjskim, który stanowi także fundament światopoglądu ludowego tak przecież bliskiego Konopnickiej. Naznaczony mogiłami patriotów narodowy krajobraz, w tym także urbanistyczny, kryje w sobie życiodajną siłę³².

Konopnicka, sięgając po tego rodzaju metaforę, nawiązywała w sposób oczywisty do romantycznego nurtu poezji rewolucyjno-mesjanistycznej. To w jej ramach rozwinęła się symbolika spróchniałych kości i popiołów, które niczym ziarna zasiane w urodzajnej ziemi, odradzają się na wiosnę³³. Ten rodzaj figuratywnego języka odnajdziemy także w poezji powstania styczniowego, np. w wierszu Teofila Lenartowicza *Śpiew na cześć 25 lutego 1861 r. w Warszawie*. Poeta reinterpretuje w nim biblijną opowieść o Łazarzu, odnosząc ją do manifestacji patriotycznych na warszawskim Starym Mieście³⁴. Konopnicka nie zaciera tych inspiracji. Budowanie topiki patriotycznych wierszy opartych na czytelnych kontekstach, utrwalone w literackim obiegu aluzje i symbole są strategią podejmowaną przez nią świadomie. Interesująco zagadnienie to naświetla Tadeusz Budrewicz, pisząc o znakowym charakterze jej liryki krajobrazowej i odwoływaniu się do wspólnej dla autora i odbiorcy

³¹ T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*, s. 90.

³² 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*, t. 5, s. 213–222.

³³ M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, s. 504. Badaczka omawia metaforę eleuzyjską przetworzoną na potrzeby liryki patriotycznej na przykładzie wiersza Romana Zmorskiego *Modlitwa*. Patrz również: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, s. 68. Z kolei Tadeusz Budrewicz wiąże ten typ obrazowania w poezji Konopnickiej także z twórczością Słowackiego. Patrz: T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*, s. 90.

³⁴ T. Lenartowicz, *Śpiew na cześć 25 lutego 1861 r. w Warszawie*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1972, s. 201–204.

kulturowej matrycy³⁵. Podobne wnioski w odniesieniu do Konopnickiej i Gomulickiego 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 [...]”³⁶. Zarówno w jednym i drugim przypadku przejście czytelnego w ramach kultury i literatury narodowej systemu znaków/obrazów wydaje się przemyślaną strategią komunikacyjną, wynikającą w dużym stopniu z ograniczenia wolności słowa. W odniesieniu do wierszy patriotycznych, także tych, w których zawarte są wątki urbanistyczne, należałoby więc mówić o świadomie wprowadzanej intertekstualności jako swoistego rodzaju szyfru, co zawiesza w jakimś stopniu zasadność stosowania do tego rodzaju twórczości kategorii epigonizmu.

Kraków – miasto mauzoleum

Charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznej 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 kopiec Krakusa, poświęcenie dla ojczyzny – kopiec Wandy, a ideę narodowego odrodzenia – kopiec Kościuszki³⁷. Podobne zna-

³⁵ Patrz: T. Budrewicz, *Uwagi o pejzażu w poezji Konopnickiej*, s. 82.

³⁶ Patrz: B. Bobrowska, *Wiktor Gomulicki – poeta utraconej arkadii, czyli o postycyniowych „nawróceniach na idyllę”*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (w 150. rocznicę urodzin)*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 1999, s. 67; tejsze, *Elementy naturalizmu w „Obrazkach” Marii Konopnickiej*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria III, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1984, passim.

³⁷ Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1848*, Kraków 1971, s. 307.

czenie, jak mogile Kościuszki, inny romantyczny autor Edmund Wasilewski nadał grobowcom królewskim w wierszach *Krakowiacy* i *Katedra na Wawelu*³⁸. Istotny wpływ na kształtowanie się topograficznej symboliki Krakowa miał Wincenty Pol, autor *Pieśni o Krakusowym grodzie* (napisanej w latach 1834–1835)³⁹ i *Szajne katarynek*⁴⁰. W obu utworach pojawia się kopiec Kościuszki i Wawel. Kraków w *Pieśni* przedstawiony został jako miejsce patriotycznej pielgrzymki chłopa, który nad grobem Naczelnika odbywa narodowe rekolekcje. Wiare w przyszłe wyzwolenie i heroizm zaszczenia w nim duch polski. 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. Ta tradycja deskrypcyjna dotycząca Krakowa okaże się najpopularniejsza w poezji drugiej połowy XIX wieku. Nie podejmowano natomiast innego międzypowstaniowego tropu, w ramach którego kopiec Kościuszki wykorzystywano do obnażania braku narodowej solidarności⁴¹. Być może z powodu tego rodzaju odczytań w kreowanej przez poetów postyczyniowych topografii Krakowa dominować będzie Wawel zamiast grobu przywódcy powstania z 1794 roku⁴².

Dla tych spośród nich, którzy przybywali z za rosyjskiego kordonu, Kraków był miejscem świętym, narodowym mauzoleum, do którego pielgrzymowano na tej samej zasadzie, jak do miejsc kultu

³⁸ Tamże, s. 219–222, 328.

³⁹ M. Janion, *Wstęp do: W. Pol, Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1963, s. XLII.

⁴⁰ 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, *Wybór poezji*, s. 80.

⁴¹ Historię takich odczytań tworzą m.in. wiersze Ryszarda Brewińskiego (*Mogła Kościuszki*) i Seweryna Goszczyńskiego (*Muzyka wieczorna w Krakowie*). Piszą o tym: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, s. 269; Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa*, s. 307.

⁴² Topos ten odnajdziemy w tryptyku Władysława Bełzy zatytułowanym *Trzy mogiły*, w: tegoż, *Poezje*, Lipsk 1874, s. 3–9.

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 międzypowstaniowym. Kanoniczny dla 2. połowy XIX wieku portret Krakowa, sprowadzający się *de facto* do prezentacji królewskich grobów na zamkowym wzgórzu jako symbolu polskości i patriotyzmu, tworzą takie wiersze, jak: *Różaniec (wiersz poświęcony Matce Polce)* Ernesta Buławy⁴³, *Gdzie ona!* Aleksandra Kraushara⁴⁴, *Polskiemu pacholęciu. IV* Władysława Bełzy⁴⁵ czy *Kraków* Marii Konopnickiej⁴⁶.

Z pewnością do najciekawszych pod względem artystycznym wierszy poświęconych Krakowowi w okresie postyczniowym należy utwór Władysława Szancera (pseud. Ordon) *Ci, co przychodzq...* 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 Królestwa Polskiego. 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.

Dominującym w wierszu zagadnieniem jest pytanie: czy „miasto wolne” sprostą oczekiwaniom Polaków, czy stanie się ideowym i militarnym zapleczem dla wolnościowych dążeń?

⁴³ W. Tarnowski [Ernest Buława], *Poezje studenta*, Lipsk 1865, t. 3, s. 376–378.

⁴⁴ A. Kraushar, *Gdzie ona!*, w: tegoż, *Strofy*, Kraków 1886, s. 25.

⁴⁵ W. Bełza, *Polskiemu pacholęciu. IV*, w: tegoż, *Poezje*, Lipsk 1874, s. 83–85.

⁴⁶ M. Konopnicka, *Kraków*, w: tejże, *Damnata*, Lwów 1900. Za: M. Konopnicka, *Poezje*, t. 3, s. 14–15.

O, spojrzij na nich! Wargi ochrypłemi
 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 przychodzą⁴⁷.

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 intrwencję, czyli zesłanie anioła zrywającego kajdany, sprowokować miały modlitwy chrześcijan wypowiedane w tej intencji. Scena ta przywołana jest w wierszu z charakterystycznym dla niej atrybutem – światłością towarzyszącą pojawieniu się boskiego posłańca:

O miasto wolne! Maszże ty u siebie
 Słońce zaćmione tam na naszym niebie?
 Abyśmy w jego blaskach wykąpani,
 Do braci naszych znów zesłi otchłani
 Jak Anioł Zbawca do turmy Piotrowej.

Najważniejszy ideowy i stylistyczny dialog podejmuje Ordon z *Boską komedią* Dantego Alighieri. Już na początku zwraca uwagę tytuł wiersza i zarazem jego stały refreniczny motyw „Ci, co przychodzą”, będący parafrazą napisu znajdującego się na wrotach piekieł z III pieśni poematu Dantego. Zawarta w *Boskiej komedii* wizja

⁴⁷ W. Ordon, *Ci, co przychodzą*, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1869, s. 47–49.

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 łyż krwawymi pocą się ruiny,
Kędy jęk każdy chłoną triumfu wrzaski.

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 narodowej suwerenności. Polską drogę do wolności wpisuje poeta w ramy znane nam z *Boskiej komedii*, a więc wędrowkę przez miasto utrapienia do Epireum – siedziby boga, czyniąc z tej podróży klucz do odczytania narodowych losów.

Krakowska królewska rezydencja w sposób interesujący została przedstawiona także w liryku Konopnickiej *Na Wawelu*⁴⁸. Jest ona jednocześnie kolebką i trumną królów, przez co staje się w poetyckiej interpretacji narodowym sanktuarium, 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 odgrodzić od współczesnego losu narodu, by zachować jej czystość. Tragiczną w swojej wymowie postawą pozwalającą pogodzić z jednej strony rozpacz niewolnika, a z drugiej dumę po-

⁴⁸ M. Konopnicka, *Na Wawelu*, w: tejże, *Poezye*, t. 1, s. 25. Druk z autografu. Konopnicka napisała również wiersz *Kraków* opublikowany w tomie *Damnata* (Lwów 1900).

tomka bohaterów jest milczenie. Ma ono również dodatkowe, pozatekstowe znaczenie z powodu historii wiersza, który przez swoją niecenzuralność za życia Konopnickiej nie został opublikowany⁴⁹.

* * *

Związki miasta z historią w poezji polskiej XIX wieku są, jak starałam się to wykazać, budowane przede wszystkim na zagadnieniach politycznych. W czasie odheroizowanym, za który poeci uznali narzucony siłą przez zaborców okres pokoju po powstaniu styczniowym, kultem obdarza się przeszłość, a mówiąc dokładniej, tę jej część, która dotyczy walki o wolność narodową. Można zażykować tezę, że mamy do czynienia wręcz z kultem przeszłości i aktu pamiętania o niej jako sposobu 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. W poezji krajowej śmiało podejmowanie tematów historycznych 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 sięganie po alegorię, za którą krył się komentarz do aktualnych wydarzeń politycznych.

Aspekt polityczny w lirycznych narracjach dotyczących historii miast został zdecydowanie przełamany dopiero pod koniec stulecia przez Wiktora Gomułickiego. Sam autor, którego debiut przypada na lata 60. XIX wieku, dojrzywał do podjęcia w poezji problematyki historycznej dotyczącej życia społecznego i kultury materialnej przez dwadzieścia lat pracy twórczej. Gomułickiemu w staro-

⁴⁹ Tamże, s. 240.

warszawskich wierszach nie udało się uciec od aktualnych treści politycznych. Jednak już samo sięgnięcie po problematykę społeczną i egalitarnych bohaterów pozwala mówić o ich rewelatorstwie.

Blood and Stone.
The Image of the City as Witness of History
in Positivist Poetry

Summary

The article presents several poems of the Polish positivist era which raise both urban and historical issues. Such a focus allows the analysis to point out descriptive patterns ascribed to particular cities and to describe the dominant topics chosen (the motif of death, mourning, martyrdom, slavery) which comprise them, as well as the repository of symbols, allegories and literary allusions used to construct them.