

JOANNA ZAJKOWSKA

(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

DZIEWIĘTNASTOWIECZNY REALIZM W SŁUŻBIE POEZJI – PRZYPADEK „POEMATÓW BRUKOWYCH” (NA MATERIALE „TYGODNIKA ILUSTROWANEGO”)*



WSTĘPNE USTALENIA

REALIZM ZACZAŁ W ogóle z wolna przenikać do poezji¹ – pisał Antoni Lange na marginesie pracy Piotra Chmielowskiego *Współcześni poeci polscy* (1895). Owo przenikanie polegało, jak chciał krytyk, na „malowaniu życia współczesnego, wcielonego w postaci ubogich, maluczkich, proletariatu”. Szukając przyczyn tego zjawiska, Lange wspominał wpływ poetów francuskich: Victora Hugo i François Coppée’go, a wśród polskich przedstawicieli tego realistycznego nurtu poezji wyróżnił między innymi Wacława Szymanowskiego, Władysława Ordon, Antoniego Pileckiego, Marię Konopnicką i Wiktora Gomulickiego („częściowo”).

Zjawisko „urealnienia” poezji daje się zauważyć w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku, co potwierdza materiał poetycki „Tygodnika Ilustrowanego”. Pierwszy poetycki obrazek w najznamienitszej polskiej „ilustracji” ukazuje się w 1865, ostatni – w 1881 roku, a kulminacja przypada na roczniki 1879–1881, kiedy opublikowany zostaje „obrazkowy” cykl

* Artykuł powstał w ramach realizacji grantu badawczego nr 11H 11 013880: *Poezja na marginesie cywilizacji. Degradacja i odrodzenie twórczości poetyckiej w latach 1864–1894 (podstawa bibliograficzno-materiałowa)*, finansowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki.

1 A. Lange, *O poezji współczesnej. Rzecz I. (Z powodu książki p. Chmielowskiego „Współcześni poeci polscy”)*, w: tegoż, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 271. Pierwodruk szkicu: „Głos” 1896, nr 6–7. O dialogu krytycznym między Langem a Chmielowskim – zob. M. Jauksz, „Geniusz jutra na atomy rozbity”. *O epokowych diagnozach Piotra Chmielowskiego i Antoniego Langego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 9 (39), s. 141–155.

Marii Konopnickiej, wydany następnie w pierwszej i drugiej serii jej poezji². Warto jednak zauważyć, że nawet w tych szczytowych latach reprezentacja poetycko-realistycznych obrazków na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” nie jest porażająco obszerna – wynosi zaledwie dwanaście utworów i nie robi wielkiego wrażenia, nawet kiedy dołożymy do tej liczby dziewięć utworów Konopnickiej, co można tłumaczyć jedynie dość wyważonym profilem pisma, niechętnie eksponującego drażliwe kwestie społeczne.

W niniejszym artykule poddaję analizie wspomniane obrazki jako zjawiska charakterystyczne dla „pozytywistycznego” trzydziestolecia „Tygodnika Ilustrowanego”, ale także ciekawej realizacji projektu „urealniania” poezji.

OBRAZKI, POEMATY I BALLADY Z „DZIEJÓW NĘDZY” –
O DZIEWIĘTNASTOWIECZNYM GATUNKU POETYCKIM

Współczesne słowniki, definiując obrazek, określają go zazwyczaj jako gatunek literacki należący do małych form narracyjnych. Józef Bachórz, który jest autorem tego hasła zarówno w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, jak i w najnowszym *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1764–1918*³, eksponuje jedynie prozatorskie realizacje tej formy, pokazując ich ewolucję i szczytową kondycję, jaką osiągają w drugiej połowie XIX wieku. Bachórz podkreśla wtórność fabularną tego gatunku, względem jego walorów opisowych, chociaż zauważa, że przy pewnej rozbudowie toku zdarzeniowego obrazek może przechodzić w formy pograniczne z nowelą bądź opowiadaniem.

Jednak ogłód dziewiętnastowiecznej krytyki i praktyki literackiej wyraźnie pokazuje, że recenzenci pojęciem „obrazek” posługiwali się także w odniesieniu do produkcji poetyckiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Tym terminem określano niewielkich rozmiarów wierszowane utwory epic-

- 2 W sumie to dziewięć utworów. W roczniku 1879: *Co pocnie?* (nr 185, s. 18), *Sobotni wieczór* (nr 191, s. 122), *Wolny najmita* (nr 202, s. 291), *Bez dachu* (nr 207, s. 371), *Gwiazdeczka* (nr 208, s. 386). W roku 1880: *Przed sądem* (nr 223, s. 210) oraz *Jaś nie doczekał* (nr 234, s. 386); w roczniku 1881: *Czy zginie?* (nr 265, s. 50) i *Chłopskie serce* (nr 272, s. 174–175). W tomie *Poezje. Seria I* (Warszawa 1881) znajdują się: *Co pocnie?*, *Sobotni wieczór*, *Wolny najmita*, *Przed sądem* i *Bez dachu. Czy zginie?*, *Jaś nie doczekał* oraz *Chłopskie serce* wejdą do drugiej serii *Poezji* (Warszawa 1883).
- 3 Zob. J. Bachórz, *Obrazek*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 627–630; J. Bachórz, *Obrazek/ Obrazek rodzajowy*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 648–651; J. Bachórz, *Obrazek*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń 2016, t. 2, s. 113–119.

ko-liryczne, podejmujące tematykę społeczną. Taki też był stan świadomości ówczesnych poetów, którzy swoje utwory tytułowali „obrazkami”.

Bardzo profesjonalne refleksje na temat tego gatunku pojawiają się w 1902 roku w studium Antoniego Mazanowskiego o twórczości Marii Konopnickiej. W przeciwieństwie do innych komentatorów skupionych głównie na zawartości ideowo-tematycznej wierszy krytyk zainteresował się właśnie formą obrazków. W swej pracy starał się umiejscowić je na tle dotychczasowej tradycji gatunku, próbując jednocześnie wyjaśnić fakt niezwyklej popularności tej grupy utworów Konopnickiej. Jak słusznie wskazywał Mazanowski, forma obrazka nie stanowiła dla ówczesnych czytelników i krytyki żadnego *novum*, ponieważ niewielkie rozmiarami wierszowane utwory podejmujące tematykę społeczną, prezentowaną najczęściej w konwencji sentymentalnego współczucia, zapełniały łamy ówczesnych pism. Podobnie jak Lange prekursorstwo gatunkowe widział w twórczości Hugo i Coppée’go, a z polskich pisarzy wymienił Gomulickiego, Pileckiego, Sabowskiego, Zglińskiego i Szymanowskiego. Mazanowski kategorycznie uznał Konopnicką nie tylko za najwybitniejszą przedstawicielkę, ale i za twórczynię gatunku:

Wynalazła ona nowy kształt poetyczny, którego nie zdefiniowała tak, jak w 1822 r. zdefiniował Adam Mickiewicz w rozprawie *O poezji romantycznej* balladę i romanse. Nazwała zaś ten kształt poetyczny „obrazkiem”. Były to niby gawędy, lecz od gawęd różniły się uczuciem i ukrytą tendencją społeczną; były to niby ballady, lecz od ballad różniły się brakiem pierwiastka cudownego.⁴

A nieco dalej dodawał: „Konopnicka stała się przeto twórczynią nowego kształtu w naszej poezji 19. wieku. Nic to nie znaczy, że takie albo podobne obrazki przed nią istniały. Wszakże Pol nie wynalazł gawędy”⁵.

Oczywiście powołanie się najpierw na patronat Mickiewicza jako twórcy ballady, a zaraz potem Pola jako twórcy gawędy, nobilitowało i samą poetkę, i na nowo zdefiniowany gatunek, który miał stać się znakiem rozpoznawczym poezji tego czasu. Obrazek okazał się bowiem niejako formą odpowiedzi poezji na postulatywne głosy krytyków z lat siedemdziesiątych, którzy za Elizą Orzeszkową żądali od poetów, by przestali być lunatykami⁶. Już w 1873 roku Antoni Pilecki pisał w artykule *Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*:

4 Zob. A. Mazanowski, *Maria Konopnicka*, Lwów [Kraków] 1902, s. 36.

5 Tamże, s. 50.

6 Zob. E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I: wiek XIX i tegocześni poeci*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, wstęp i oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, s. 126–127.

Dla przeprowadzenia pewnych ekonomiczno-społecznych reform nie dosyć jest wykazać ich potrzebę drogą naukowego dowodzenia, nie dosyć przemówić do rozumu, trzeba zarazem uderzyć w strunę uczucia, poruszyć serca. Weźmy przykład. – Poetyczny obrazek, przedstawiający niewiastę, która musi umierać z głodu i nędzy lub upaść w kał moralnego zepsucia, dlatego że wiekowe przesady nie dozwoliły jej uczciwą pracą zarobić na kawałek chleba – zrozumiałej i silniej przemówi do serca i umysłu masy niż logiczne dowody myśliciela, które tylko mała cząstka ocenić jest w stanie.⁷

W 1874 roku w dyskusję o roli poezji włączy się „Tygodnik Ilustrowany”. W *Kronice tygodniowej* z 28 lutego zapisano: „Poezja, nieograniczona władczyni całego obszaru myśli i fantazji, rozświetlić może promieniami czystego natchnienia zarówno majestatyczne wnętrze gotyckiego tumu, jak nędzę i cierpienie brudnego zaułka miejskiego”⁸. Ten ukłon w stronę najnowszej poezji posłuży autorowi do poinformowania czytelników o odczytach Szymanowskiego na rzecz Towarzystwa Osad Rolnych i Przytułków Rzemieślniczych. Oto autor wobec licznie zgromadzonej publiczności w sali magistratu warszawskiego wygłosił trzy swoje poematy „czerpane z życia warszawskiego”: *Na ulicy*, *Jedna z wielu* i *Chłopiec z bruku*. Kronikarz daje krótkie streszczenia utworów:

Pierwszy z nich, pt. *Na ulicy*, przedstawia podupadłego ojca rodziny, który w zbrodni już tylko widzi jedyny sposób wydzwignięcia z niedoli żony i drobnych dzieci. W chwili jednak stanowczej, gdy nieszczęsny już się gotuje do spełnienia haniebnego czynu napaści ulicznej, ocala go zdrowa i poczciwa rada nadeszłego prostaka-gałganiarza.

W drugim obrazku, noszącym tytuł *Jedna z wielu*, kobieta z ludu w szpitalu, na łożu śmiertelnym, opowiada siostrze miłosierdzia smutne koleje swego życia: jak młoda i piękna, nie mając zarobku dostatecznego, dla zapewnienia choremu dziecku leków i stawy pożywnej, o mało nie uległa pokusie zaprzędania się. Ale wybawia ją wrodzone poczucie matki, instynkt, który zrozpaczonej wskazuje, że dziecię jej „nie powinno jeść chleba z kałużą”.

Bohaterem wreszcie trzeciego ustępu jest *Chłopiec z bruku*, pozbawiony przytułku, drżący od zimna i zgłodniały, walczący z psem-faworytem o strawę, wypędzany bez litości z przedsionków pałacowych – jeden z tych właśnie, którym Towarzystwo Osad Rolnych zapewnić ma opiekę.⁹

Na zakończenie autor dodaje: „Wspomnieć nam tylko wypada, że umiejętnie odczytanie ślicznych tych obrazków do głębi słuchaczy rozrzewniło”¹⁰. Jest charakterystyczne dla „Tygodnika Ilustrowanego”, a może nawet

7 A. Pilecki, *Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*, „Przeгляд Tygodniowy” 1873, nr 35, s. 2.

8 [b.a.], *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 322, s. 131.

9 Tamże.

10 Tamże.

i większości ówczesnych czasopism, że ta krótka wzmianka – umieszczona między sprawozdaniem z posiedzenia Towarzystwa Giełdowego a informacją o utalentowanym dwudziestoletnim pianiście z Żytomierza – staje się okazją do wyartykułowania opinii o poezji jako takiej. Dotychczasowa kwerenda tego tygodnika dowodzi, że celne, a nawet znaczące komentarze, sądy i opinie o poezji i poetach, pojawiają się często jakby mimochodem, na marginesie, co zapewne może stać się przedmiotem osobnego opisu. Dlatego nie dziwi fakt, że zanim kronikarz przejdzie do meritum, to znaczy prelekcji Szymanowskiego, pozwoli sobie na quasi-historycznoliteracki wstęp, w którym próbuje umieścić owe „poematy z życia” w rozpoznawalnej przez ówczesnych czytelników tradycji. Sugeruje bowiem, że wspomniana na początku siła poezji szukającej natchnienia w brudnym ulicznym zaułku:

[...] obok ogólnie realistycznej dążności wieku stworzyła w drugiej połowie bieżącego stulecia nowy rodzaj poezji, tak zwane pieśni BRUKOWE, a mówiąc właściwie SPOŁECZNE, gdyż zawadzają one zwykle o najważniejsze zadania socjalne terażniejszości. Za ojca tej odrośli poetyckiej uważać należy Wiktora Hugo; najgorliwszym zaś jej uprawiaczem jest utalentowany poeta francuski, Franciszek Coppée, autor *Przechodnia*, *Bezrobocia kowali* i kilku innych utworów, znanych i w naszym piśmiennictwie z przekładów.¹¹

Piotr Chmielowski, recenzując w 1883 roku drugą serię poezji Konopnickiej, odnotowuje istnienie w tomie „szeregu «OBRAZKÓW»” – które stają się wypełnieniem poetyckiego programu autorki wypowiedzianego, jak sugeruje krytyk, we *Fragmentach*: „Ja będę latać, jako ptak zraniony / Nisko, nad ziemią, tą, co w bólach kona, / Bym mogła objąć z miłością w ramiona / Smutnych miliony!” (*Fragment VI*)¹². Słowo „obrazek” bierze krytyk w cudzysłów i dokonuje zdawkowego streszczenia tych utworów. Według Chmielowskiego: „Obrazki te nie mają artystycznego wykończenia, nie są zupełne, prócz jednego (*Chłopskie serce*) [...]”¹³. W dalszej części artykułu pisząc o Grudzińskim, nazywa jego utwór *Dwie matki* OBRAZKIEM MIEJSKIM¹⁴, już bez cudzysłowu, a przytoczona pokrótce treść sugeruje podobieństwo z interesującymi mnie tu tekstami. Spośród omawianych najnowszych pozycji także poezje Józefa Korwina (właśc. Józefa Kuczyńskiego) wzbogacają zdaniem Chmielowskiego ówczesną twórczość obrazkową.

W przywołanych opiniach Chmielowskiego z 1883 roku widać dwie istotne tendencje: krytyk konsekwentnie omawia obrazki obok poezji lirycznej

11 Tamże; wyróżnienia pochodzą od autora kroniki.

12 P. Chmielowski, *Liryka najnowsza*, „Ateneum” 1883, t. 2, z. 6, s. 563.

13 Tamże, s. 564.

14 Tamże, s. 566.

i wyraźnie podkreśla ich epickość, sytuując gatunek w obszarze pogranicznym. Jednak autorowi studium z trudem przychodzi zaakceptowanie tego typu utworów i raczej skory jest do wyliczania ich wad i artystycznych niedociągnięć. Staje się to jeszcze wymowniejsze, jeśli przyjmiemy, że obrazki miały być poetycką odpowiedzią na postulaty pozytywistów. Zresztą podobny ton pewnego niedoceniań obrazków okaże się dość powszechny wśród krytyków lat osiemdziesiątych, a także późniejszych.

Bronisław Chlebowski, pisząc o poezji powstałej po 1863 roku, twórczość obrazkową wiąże ze wzrastającym zaangażowaniem społecznym poezji. Jego zdaniem szczególnie silnie tę „dążność społeczną” wyrażał Władysław Ordon („Niedole biedaków opiewał wymownie [...]”¹⁵). Podobnie jak Mazanowski, krytyk uzna Konopnicką za inspiratorkę tego typu poezji. Oceniając tę twórczość z perspektywy 1918 roku, Chlebowski widzi konieczność zaangażowanej poezji w kategoriach Taine’owskich:

Ruch społeczny, znajdujący w Polsce rosyjskiej podniecające go warunki w ucisku politycznym, w potrzebach i niedolach coraz liczniejszej klasy robotniczej, w licznych ogniskach przemysłowych, w rosnącym proletariacie miast wielkich (Warszawa, Łódź) i licznej klasie ludności bezrolnej we wsiach, oddziaływał na rozwój liryki społecznej, torującej drogę zarówno uczuciom solidarności i braterstwa z pokrzywdzonymi i cierpiącymi, jak pojęciom i dążeniom radykalnym ówczesnych ludowców, społeczników.¹⁶

Chlebowski dość umiejętnie łączy istnienie obrazków z przestrzenią miejską, co zresztą będzie nieustannie podkreślane przez dziewiętnastowiecznych, ale także współczesnych badaczy.

W przytoczonych uwagach i fragmentach uderza pewna bezradność cytowanych krytyków co do gatunkowej specyfiki obrazków. Zadziwia wielość określeń gatunkowych: „pieśni brukowe”¹⁷, „pieśni społeczne”, „cykle z dziejów nędzy” (określenie Walerii Marrené-Morzakowskiej¹⁸), „obrazki o epickim pokroju”, a nawet ballady¹⁹ i sonety – pokazują one wielowymiarowość

15 B. Chlebowski, *Poezja polska po roku 1863*, w: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. 1, Warszawa 1918, s. 532.

16 Tamże, s. 536.

17 Słowo „brukowe” umieszczane było zresztą w tytułach tomów i cyklów poetyckich: *Fotografie brukowe Mirona* czy *Melodie brukowe* Antoniego Kolankowskiego. Zob. M. Barańska, *Twórczość Aleksandra Michaux (Mirona) wobec prądów ideowych i artystycznych XIX wieku*, Poznań 2016, s. 122–144.

18 Zob. [W. Marrené-Morzakowska], *Przegląd piśmiennictwa polskiego*. [Rec.] *Poezje Marii Konopnickiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1881, nr 28, s. 342.

19 Warto przypomnieć analizę utworu Wiktora Gomulickiego *Na Krzywym Kole*, dokonaną przez Tadeusza Budrewicza, który sytuuje wspomniany tekst, dodajmy,

obrazkowej produkcji tamtych czasów. Zresztą trudno pozbyć się wrażenia, że o gatunkowej przynależności świadczył w przypadku wspomnianej grupy tekstów raczej podejmowany wątek niż jakiegokolwiek zewnętrzne parametry.

Oczywiście są pewne cechy wyróżniające. Poza poruszonym tematem (nędza i niedole najniższych warstw społecznych) najważniejszym elementem jest epickość, swoista narracyjność, często przechodząca w dramatyzm²⁰. Na poziomie opisowości – zwrócenie uwagi na detal, naturalistyczny weryzm obrazowania. Jako zasadę można też podać prezentację przestrzeni miejskiej, w jej wrogim wymiarze. Wreszcie – postawa podmiotu lirycznego – współczująca, zatroskana, wrażliwa na krzywdę.

FRANCUSKI ŁĄCZNIK – FRANÇOIS COPPÉE

Za ojca gatunku słusznie uznawano Coppée'go, choć zapewne podobne teksty dałoby się znaleźć u Hugo czy Pierre-Jeana de Bérangera²¹. *Bibliografia przekładów polskich z literatury francuskiej za wiek XIX* dość precyzyjnie wykazuje, jaka była pozycja Coppée'go w polskiej świadomości czytelniczej tamtego czasu. Do twórczości poety odnosi się około pięćdziesięciu rekordów, w tym siedem utworów poetyckich i trzy tomiki wierszy²². Coppée, jako dość ceniony przez współczesnych dramaturg i nowelista, był tłumaczony najczęściej przez Klemensa Podwysockiego, Wacława Szymanowskiego i Sewerynę

o charakterze obrazkowym właśnie, w kontekście romantycznej ballady. Zob. T. Budrewicz, *Obrazek z miasta – taki codzienny? Wiktor Gomułicki „Na Krzywym Kole”*, w: tegoż: *Wiersze pozytywistów. Interpretacje*, Katowice 2000, s. 77–92. Podobnie postępuje z twórczością Mirona Katarzyna Kościewicz, omawiając jeden z ważniejszych jego obrazków, zatytułowany *Ballada*. Zob. K. Kościewicz, *Miejskie strofy. Polska poezja urbanistyczna doby postytczniowej*, Białystok 2015.

- 20 Nieprzypadkowo jako jednoaktówkę najlepiej znany „obrazek” Coppée'go (*La Grève des forgerons*) można było 16 listopada 1898 roku zobaczyć na krakowskiej scenie.
- 21 Kwestię Bérangerowskiego patronatu obrazków opisała Kościewicz, choć osobiście byłabym ostrożna w tak kategorycznie sformułowanym osądzie. Béranger funkcjonował w ówczesnej recepcji jako przede wszystkim twórca piosenek o lekkiej, frywolnej treści. Potwierdzenie znalazłabym u Chmielowskiego, który umieszcza francuskiego poetę JEDYNIEM w kontekście Mikołaja Biernackiego (Rodocia). Zob. P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy. Szkice*, Petersburg 1895, s. 279.
- 22 B. Szulc-Golska, I. Filipowska, *Bibliografia przekładów polskich z literatury francuskiej*, t. 1, [b.m.] 1922, s. 97–101. W ramach projektu badawczego *Poezja na marginesie cywilizacji...* zarejestrowano 45 utworów poetyckich będących przekładami/parafrazami wierszy Coppée'go oraz 31 pozycji krytycznoliterackich nawiązujących do jego dorobku. Zob. *Bibliograficzna baza adnotowana „Poezja na marginesie cywilizacji”*, <https://pnamc.ehum.psnc.pl/pnamc/o/3551.html> [dostęp: 2017–10–30].

z Żochowskich Duchieńską, a jego utwory ukazywały się w głównych tygodnikach tamtego czasu. Jak wskazują daty – nie ma konkretnego przedziału czasowego, w którym ten poeta byłby szczególnie często przedmiotem inspiracji, zainteresowanie nim rozkłada się na całe „pozytywistyczne” trzydzieściolecie.

Na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w 1869 roku pojawia się przetłumaczony przez Szymanowskiego utwór *Bezrobocie kowali* (*La Grève des forgerons*). Fragmenty tego przekładu ukażą się także w roku 1870 pod tytułem *Grewa kowali*²³ w „Bibliotece Warszawskiej” w omówieniu z *Kroniki paryskiej*²⁴. Poemat *La Grève des forgerons* ma formę wygłaszanego przed sądem monologu starego kowala – to wyznanie winy. Całość składa się na dramatyczną historię robotnika Jana, który nie bacząc na strajk, postanawia wrócić do pracy, nie mogąc znieść głodu swoich najbliższych. Decyzja robotnika prowadzi do tragicznych konsekwencji – bratobójczej walki, w której Jan zabija młodego kowala. Sam zgłasza się do sądu, prosząc o najwyższy wymiar kary – nic mu bowiem nie zostało: żona zmarła, a wnuki konają w publicznym szpitalu. W utworze ton społeczny wybrzmiał dość silnie, robiąc wrażenie na ówczesnych czytelnikach, co poświadczała redakcja „Tygodnika Ilustrowanego”²⁵. Warto jednak zauważyć, że poza elementami bliskimi poetyce naturalistycznej – obraz roztrzaskanej głowy robotnika, opisy głodującej rodziny – wymowa tego utworu nie jest radykalna. Nagradzany przez Akademię Francuską poeta, ulubieniec publiczności, nie mógł sobie pozwolić na popieranie robotniczych roszczeń i drastycznych form protestu – tak, jak nie mogła tego robić redakcja „Tygodnika”. Wiersz uderza w ideę strajku, poka-

23 W recenzjach i omówieniach z epoki utwór będzie pojawiać się pod tytułami: *Bezrobocie kowali*, *Zmowa kowali* bądź *Grewa*. Osobna edycja *Bezrobocia kowali* została opublikowana w 1890 roku w tłumaczeniu Seweryny Duchieńskiej (Lwów 1890). Francuskie słowo *grève* znaczy tyle, co „strajk”, ale wydaje się, że nie miało jeszcze wówczas polskiego odpowiednika. Do polszczyzny słowo przyszło raczej z niemieckiego (choć istnieją przesłanki, że mogło przeniknąć z języka angielskiego). Może pozostawienie francusko brzmiącej wersji „grewa” miało względy cenzuralne. Czytelnik „Tygodnika Ilustrowanego” jeszcze w latach późniejszych spotykał się ze słowem „bezrobocie” w znaczeniu dzisiejszego „strajku” – zob. M. Gabryś-Sławińska, *Konflikty zbrojne na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1904–1918*, Lublin 2015, s. 79–174.

24 S.D. [S. Duchieńska], *Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska” 1870, t. 1, s. 119–120.

25 Tłumacz w przypisie wyjaśnia najpierw obszernie zjawisko „bezrobocia” (przekładając tak franc. *grève*). Informuje następnie, że poemat podejmujący tak żywotne obecnie tematy cieszy się dużym powodzeniem i był recytowany na benefisie Sary Bernhardt. Zob. *Bezrobocie kowali*. Z F. Copée, przeł. W. Szymanowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 102, s. 295.

zując go jako bezsensowne działanie, które prowadzi do zguby. Przejmująco, ale i tendencyjnie brzmią nie tylko wyznania robotnika z czterdziestoletnim stażem:

A dla nas pracujących mieszkanie – to klątka,
Co nam siły osłabia i smutku przysporzy.
Wszak siedziałem w więzieniu; w więzieniu nie gorzej.
Próżnowanie jest męką. Mało kto da wiarę
Tej prawdzie, ale niechaj mu każą za karę
Siedzieć tak w domu z rękami tak założonymi
I myśleć ciągle z wzrokiem przykutym do ziemi,
To i połowę życia odstąpić by gotów,
Żeby wrócić do swoich kowadeł i młotów²⁶

– ale także opisy sytuacji robotników, którzy w przeciwieństwie do Jana trawią czas i pieniądze w karczmie.

Czytająca publiczność dowiaduje się więcej o autorze *La Grève des forgerons* z kolejnej *Kroniki paryskiej* „Biblioteki Warszawskiej” w tymże 1870 roku. Seweryna Duchieńska pisze:

Coppée wydał dwa zbiorki poetycznych utworów: *Pierwsze poezje* i *Poezje nowoczesne*. Mało tu pieśni lirycznych, więcej obrazków z życia i przyrody. Obrazowanie uczuć ludzkich stanowi główną cechę jego talentu. Nieodrodny syn epoki, a więc przesiąkły na wskroś demokratyzmem; w sercu prostaczków, maluczkich według świata, szuka on z upodobaniem wielkich uczuć.²⁷

Ten fragment umieszczony obok uwag o charakterze czysto biograficznym zdaje się trafnie definiować nie tylko typ liryki młodego poety, ale także jego miejsce w polskiej świadomości czytelniczej. Artykuł w *Kronice paryskiej* kończy się tłumaczeniem obrazka *Ławka* z tomu *Poezje nowoczesne*.

Utwór francuskiego pisarza przypomina stylistyką niektóre wiersze Gomułickiego (*Balkon*, *Na huśtawce*, *Ogródek na przedmieściu*) – notabene wydaje mi się, że to właśnie ten polski poeta najbardziej zbliża się w swoich obrazkach i poemacikach do wzorca Coppée’go. *Ławka* w moim przekonaniu w sposób doskonały realizuje poetykę obrazka, odwołując się właśnie do żywiołu obrazowości, będąc w zasadzie utworem pozbawionym elementów fabularnych. Pierwsze wersy – zachwyty nad pięknym zachodem słońca w paryskim parku – sugerują idylliczną scenę miłosną. W parku spotykają się młoda służąca i żołnierz; zawierają sobie swoje smutki i cierpienia, źle się czują w Paryżu i tęsknią za swoimi bliskimi. Jedynym momentem wytchnienia i szczęścia w tej obcej przestrzeni są dla nich wieczorne spotkania, koń-

26 Tamże.

27 S.D. [S. Duchieńska], *Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska” 1870, t. 2, s. 440.

czące się dźwiękiem trąbki wygrywającej capstrzyk. Utwór ten ma wszystkie cechy tak chętnie przejmowane przez polskich naśladowców. Po pierwsze, znacząca staje się postać obserwatora, który skryty za parkowym pomnikiem, niezauważony przez bohaterów, przygląda się całej scenie – podmiot liryczny narzuca nam ton odbioru – z wrażliwością i zrozumieniem przysłuchuje się smutkom młodych. To od niego pochodzi finałowa konstatacja, która może stać się mottem dziewiętnastowiecznych obrazków poetyckich – „O! czyż się ten obrazek śmiesznym wyda komu?”²⁸. To wyraz nie tyle jakiegoś społecznikowskiego („socjalnego”) zaangażowania, „pozytywizmu” czy „demokratyzmu”, które to kwestie niemal jednym tchem wymieniano przy okazji, ile właśnie subtelnej wrażliwości niepozwalającej przeoczyć niczego, co może nieść w sobie ziarnko poetyczności.

W tym właśnie widzę dużą zbieżność z poetycką postawą Gomulickiego, u którego ton nachalnej propagandy socjalno-bytowej w zasadzie nie po-brzmiewa (może poza cyklem *Nędzarze*). *Na huśtawce*, *Staruszki staromiejskie*, *Nastka* czy *El mole rachmim* świetnie pokazują to, co jest widoczne w *Ławce* Coppée’go – pochylenie się nad niedostrzegalnym, ułowanie momentów szczęścia, radości czy podniosłości, które pojawiają się nawet w życiu najbardziej „skrzywdzonych i poniżonych”.

Zdaje się to potwierdzać wiersz francuskiego poety *Intimité*, tłumaczony przez Wacława Szymanowskiego²⁹. Obrazek przedstawia spacerującą po późnojesiennym parku parę. Ich intymną szczęśliwość przerywa pojawienie się małej kwiaciarki i odgłos jej suchotniczego kaszlu. Następuje typowe dla tego gatunku zderzenie perspektywy szczęścia z nędzą upostaciowaną w osobie cierpiącego, chorego dziecka. Utwór kończy się retorycznym pytaniem kobiety, czy zimą też dadzą małej jałmużnę, sugerując niemal identyczną wymowę, co pełne skargi zawołanie Konopnickiej z wiersza *Jaś nie doczekał*.

O francuskim poecie przypomni ponownie „Biblioteka Warszawska” w roku 1872. Anonimowy redaktor *Kroniki zagranicznej*, głosi: „Franciszek Coppée wydał nowy tom obrazków poetycznych pt. *Les Humbles* (*Maluczcy*). Są to rodzajowe obrazki, brane prosto z życia, pełne prawdy i niewinnego uroku”³⁰.

Temat recepcji Coppée’go zasługuje na osobną refleksję, zamknę więc powyższe rozważania, odwołując się do zawartości „Tygodnika Ilustrowanego”. W nim pojawiają się bowiem jeszcze dwa utwory, znowu, bardzo dla poety

28 Tamże, s. 442.

29 W. Szymanowski, *Z Coppée’go*, „Bluszcz” 1876, nr 39, s. 1.

30 [b.a.], *Kronika zagraniczna*, „Biblioteka Warszawska” 1872, t. 2, s. 313.

francuskiego charakterystyczne. Szczególnie wymowny jest tu sonet *Szynkownia* (*Le Cabaret*) w tłumaczeniu Ludwika Brzozowskiego, należący do tego samego nurtu tematycznego, co *Ballada Mirona* czy *Obrazek nieflamandzki* Gomulickiego. Jego nietypowość polega na tym, że utwór ma kunsztowną formę sonetu, co tylko zdaje się potwierdzać wcześniej sformułowaną uwagę o gatunkowej nieostrości obrazka. Pijak w obskurnej knajpie, otępliały alkoholem, „z obłędem w oczach, z głupotą na czole”³¹ nie jest pozbawionym uczuć zwierzęciem, zasługującym na pogardę: cierpi z powodu nieszczęśliwej miłości. Powtórzyć wypada, że prezentowane tu współczucie nie ma charakteru socjalnego, ale jest wyrazem ludzkiego współodczuwania z najlichszym biedakiem. Potwierdza sławę Coppée’go jako poety pokornych – jak sugeruje tytuł tomiku jego poezji z 1872 roku (*Les Humbles*) – lub jak mawiano w XIX wieku – „maluczkich”.

„TYGODNIK” Z „OBRAZKAMI”

Według ustaleń Katarzyny Kościewicz pierwszeństwo w tworzeniu obrazków poetyckich należy do poetów wileńskich: Władysława Syrokomli i Wincentego Korotyńskiego. Forma ta osiąga swoją pełnię w twórczości poetów warszawskich: Mirona, Ordony i innych spośród wcześniej wspomnianych. Pierwsi „obrazkopisarze” to według ustaleń badaczki przede wszystkim tłumacze poezji obcej, w tym wypadku Bérangera, który zainspirował ich do własnej twórczości „obrazkowej”.

Będzie to między innymi przypadek utworu Korotyńskiego *Kwestarz starozakonny* (1858), zamieszczonego w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1891 roku w związku ze śmiercią poety³². Oto charakterystyczny przykład obrazka tzw. „typów ludzkich”, bliski wymowie *Księgarza ulicznego* (1861) i *Tandeciarza* (1862) Syrokomli. Kościewicz sugeruje, że wiersz ma „zacięcie etnograficzne”³³, jednak warto zwrócić uwagę, że jest to jeden z ciekawszych przypadków budowania poetyckiej wersji typu starego Żyda, jaki zaludni wkrótce polską nowelistykę i prozę realistyczną drugiej połowy XIX wieku. Jak odnotuje poeta:

Co dzień go widzą północni wędrowce:
Siedzi w gospodzie przy cienkiej łożówce,

31 L. Brzozowski, *Szynkownia* (z *Fr. Coppée*), „Tygodnik Ilustrowany” 1873, nr 300, s. 155.

32 S.M. Rzętkowski, *Śp. Wincenty Korotyński (wspomnienie pozgonne)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 59, s. 97–98; pod wspólnym tytułem *Okruchy poezji Wincentego Korotyńskiego* („Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 61) prezentowana jest spora grupa utworów zmarłego poety.

33 K. Kościewicz, dz. cyt., s. 144.

Zjada garść bobu i Biblią czyta;
Na lica troska wychodzi ukryta,
I w smutnych myślach zatopiony siedzi,
Znosząc obelgi pijanej gawiedzi.
Niby nieczuły, co serce dotyka,
Płacąc za wzdargę wzdargą niewolnika,
Wzdycha przed śmiercią do praoców strony,
Choć Żyd od uczuć z dawien odsądzony.³⁴

Przypomina on postać Żyda-jałmużnika z powieści Artura Gruszeckiego *Dla miliona* (1889), który, stanowiąc wyrzut sumienia swych majątnych współplemieńców, nieuczciwie bogacących się na złożach w Borysławiu, zbiera od nich pieniądze dla nędzarzy. Wiele wspólnego ma on też z innymi kreacjami szlacheckich Żydów (idących gdzieś od protoplasty Jankiela) – z nowelistyki Orzeszkowej (*Ogniwa*), Konopnickiej (*Mendel Gdański*) czy Gomulickiego (*Chałat*). Wiersz Korotyńskiego to nie unaukowane studium przypadku, etnograficzna ciekawostka, ale sentymentalno-osobisty obrazek humanitarnej postawy.

Chronologiczne pierwszeństwo należy się jednak w „Tygodniku Ilustrowanym” Janowi Kantemu Turskiemu, który w 1865 roku ogłosił „obrazek z ulicy” *Druciarz z katarynką*³⁵. Przedstawiony w nim został los górala, który wyrusza do miasta w celach zarobkowych. Obrazek Turskiego ma formę dramatycznej scenki – opisuje moment przełomowy – chłopak, który początkowo zarabiał jako druciarz, licząc na lżejszą pracę, namówiony został przez wędrownego kataryniarza do odkupienia instrumentu i obrania łatwiejszego zajęcia. Szybko okazuje się, że była to pomyłka: rozklekotana, fałszująca katarynka jest powodem hańby górala i przyczyną nędzy. Poeta przedstawia moment decyzji, w którym młody mężczyzna pozbywa się instrumentu i postanawia wrócić do uczciwego zarobkowania. Jak to zwykle w obrazkach miejskich bywa – scena jest pożywką dla gawiedzi, która zgromadzona dokoła, nie czuje powagi i tragizmu decyzji młodego górala.

Poetyckie obrazki również zostały zilustrowane w kolejnych latach; w 1868 roku *Pogrzeb cygański* Floriana (pseudonim Stanisława Marka Rzętkowskiego) i utwór Feliksa Szobera *Na Powązkach* (z podtytułem *Fragment gawędziarski*). W obu przypadkach autorem rycin jest Franciszek Kostrzewski, a pierwszy ze wspomnianych obrazków stanowi ciekawy przypadek. Podpis pod rysunkiem głosi: „Rysował z natury Kostrzewski”, co może sugerować

34 W. Korotyński, *Kwestarz starozakonny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 61, s. 131.

35 Zob. J.K. Turski, *Druciarz z katarynką. (Obrazek z ulicy)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 315, s. 148.



Rysunek Franciszka Kostrzewskiego *Pogrzeb cygański*.
„Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 29. Ze zbiorów Biblioteki Cyfrowej
Uniwersytetu Łódzkiego

wtórność tekstu poetyckiego, wobec istniejącego przedstawienia plastycznego. Utwór Floriana także nie ma nic z „etnografii” – to pełen smutku i zrozumienia wyraz współczucia dla tułaczego cygańskiego życia. Te właśnie emocje zostały zawarte w obrazie samotnych grobów cygańskich pozostawianych na szlaku ich wędrówek:

Cyganom w drogę!... i cóż im groby?
To drogowskazy, co je Bóg święci.
Im trzeba dalej... precz lży żaloby!...
Tułaczom wiecznym cóż po pamięci?³⁶

Rycina Kostrzewskiego towarzysząca obrazkowi *Na Powązkach* jest bardziej statyczna i typowa – przedstawia zebrzących przed cmentarzem nędzarzy. Równie tendencyjna jest wymowa; utwór to w zasadzie poetycka nowela na „pożytek moralny”. Historia opowiedziana przez dziada-żebraka poecie, który dał mu jałmużnę, wydaje się dość banalna i dotyczy romansu bogatego mieszczkańskiego syna Jaśka z ubogą a śliczną Dorotką. Zakazana miłość kończy się tragicznie: kobieta schodzi na drogę rozpusty, Jasiek – traci odziedziczone pieniądze. Finał jest łatwy do przewidzenia – opowiadający historię życia dziad to dawny Jasiek, a stojąca nieopodal stara żebraczka – Dorotka. *Na Powązkach* zatem to utwór niezbyt wysokich lotów, tak treściowych, jak

36 Florian [S.M. Rzętkowski], *Pogrzeb cygański*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 29, s. 26.

i artystycznych, jednak przytaczam go z jednego powodu. Wspomniany na początku artykułu Antoni Lange ciekawie pisał o typach realistycznych obrazków, i tę jego typologię warto tu przypomnieć. Wymienia on REALIZM SENTYMENTALNY, za którego przedstawiciele uznawał: Szymanowskiego, Ordona, Pileckiego, częściowo Gomulickiego i Konopnicką. Drugim typem według Langego – był REALIZM SATYRYCZNY, który zamiast współczucia wyzwał ironię; w ten sposób poeci oddziaływali na społeczeństwo. Jako twórców tego kierunku Lange wymienił Włodzimierza Wysockiego, Włodzimierza Stebelskiego, Włodzimierza Zagórskiego i Stanisława Rossowskiego. Wreszcie trzeci typ – to REALIZM WŁAŚCIWY (klasyczny, obiektywny), który wedle Langego miał jednego tylko przedstawiciela – a mianowicie Jana Kasprowicza³⁷.

Wydaje się, że Feliks Szober wpisywałby się w drugi szereg twórców – wystarczy przyrzeć się zabawnemu zakończeniu, w którym poeta obnaża swoją funkcję i akt poetyckiej kreacji:

A ja, widząc grom boski,
Biegłem do dom w cwał walny,
Spisać dramat dziadowski
Na pożytek moralny.³⁸

Pewną cechą charakterystyczną obrazków drukowanych na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” jest obecność mocno eksploatowanego w twórczości obrazkowej motywu śmierci dziecka – występuje on w sześciu z dwunastu omawianych tu obrazków. O ile w *Pogrzebie cygańskim* jest prezentowany w sposób niedrastyczny, to formę naprawdę przejmującą osiąga w kolejnych: *Wilii ubogich* Mirona (1867), *Z piwnic* Ordona (1868), w obu obrazkach Szymanowskiego: *Jedna z wielu* i *Chłopiec z bruku* (1874), a także w dwóch obrazkach bożonarodzeniowych z 1876 roku – *Choince u Bozi*, podpisanej Lech-Wanda, i w anonimowej *Choince sieroty* z 1878 roku. Oba ostanie obrazki, mocno sentymentalne, mieszczą się w schemacie znanym, już to z *Dziewczynki z zapalkami* Hansa Christiana Andersena, już to z poetyckiej realizacji na polskiej niwie – na przykład *Bez dachu* Konopnickiej. Drukowane w numerach okołoświątecznych stają się wymownymi apelami o altruizm i wrażliwość.

W bardzo sentymentalnym obrazku *Choinka u Bozi* tematyka nędzy, śmierci, ciekawie łączy się z elementami ówczesnej obyczajowości: z przed-

37 Por. A. Lange, dz. cyt., s. 271.

38 F. Szober, *Na Powązkach (Fragment gawędziarski)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 37, s. 122.

świętecznym ruchem ulicznym, sklepami z zabawkami i ... warszawską topografią – mały bohater ostatnie minuty swego życia spędza wpatrzony w witryny sklepu na Miodowej. Podobnie jak w *Bez dachu* Konopnickiej oba „choinkowe” obrazki pozostawiają odbiorcę pod wrażeniem poetycznego opisu mroźnej nocy, która przeradza się w baśniowe wizje nieba, osłabiając tym samym ostrość przekazu.

Podobny charakter ma okolicznościowy, drukowany z okazji świąt wielkanocnych, obrazek *Święcone* z rocznika 1876. Wiersz ten, opatrzony rysunkiem Franciszka Tegazza, ma wymowę jednoznacznie optymistyczną. Fabuła opowiada o Wielkiej Sobocie w życiu małego piaskarza, który po śmierci ojca staje się jedynym żywicielem rodziny. Jak w poprzednim utworze widzimy święteczny ruch na warszawskich ulicach, tłumy na Świętokrzyskiej, wypełniające się kościoły. Dla chłopca święteczny dzień jest szansą na większy zarobek; udaje mu się zebrać wystarczająco dużo pieniędzy, by szczęśliwie z matką i młodszym rodzeństwem spędzić nadchodzącą Wielkanoc. Tutaj wydzwięk chrześcijańsko-humanitarny jest wyrażony *expressis verbis* i nie pozostawia złudzeń co do intencji autora.

Wy! maluczcy i biedni, którym chleb nasz powszedni
Dziś pożywać się zdarza,
Nie złorzeczcie na losy: „biednych pełne niebiosy”,
Mówią dzieje Łazarza.

Wy! co możność wam daje święcić dawne zwyczaje,
Co was nędzy jęk głuchy
Nie doleci, gdyż życie czarą szczęścia sączyście,
Dajcie biednym okruchy!³⁹

Takich patetycznych eksklamacji nie znajdziemy ani u Mirona, ani u Ordon, ani u Szymanowskiego. Najbardziej przejmujący jest chyba obrazek Michaux *Wilia ubogich*⁴⁰. Na odbiorcę oddziałuje nie tylko krótkość formy, ale przede wszystkim moc milczenia – w typowo obrazkowej konwencji czytelnik, za pośrednictwem podmiotu lirycznego, przygląda się scenie, w „niskim okienku”. Widzi izbę, a w niej ubogie robotnicze małżeństwo, które w wigilijny wieczór, zamiast świętować, siedzi przy pustej kołysce.

Analogicznie voyeurystyczny mechanizm wprowadzenia w obrazek zastosował Ordon (*Z piwnic*): kwestia „Widziałem...”, rozpoczynająca refrenicznie kolejne strofy utworu, podkreśla naoczność i współuczestnictwo

39 Lech-Wanda, *Święcone*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 16, s. 242.

40 Miron [A. Michaux], *Wilia ubogich*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 430, s. 292. Wierszowi towarzyszy rycina Antoniego Zaleskiego *Wilia ubogich* (s. 293).

poety w niemym, podobnie jak u Mirona, okrutnym obrządku grzebania dziecka. O ile Miron postawił na celową zdawkowość, oszczędność obrazka, Ordon pozwolił sobie na przejmujące opisy piwnicznych wnętrz:

Widziałem... Izba była zapocona, ciemna,
Po izbie woń chodziła grobowa, podziemna
I mknęła przez szczeliny, ustępując drżąca
Jękliwemu wichrowi i niteczce słońca.
W kąciку pościel nędzna, a na tej pościeli,
Kiedy wiatr odwiał płachtę – trumienka się bieli.
W trumience leży dziecię, a na jego głowę
Kładzie się promyk słońca i wiedzie rozmowę
Z duszyczką, co nad ciałem tajemna się waży.
Przed trumną stoi matka, – łzami się nie skarży.⁴¹

Równie przejmujące, pozbawione bezpośredniego apelu autorskiego, ale mimo wszystko dość sentymentalne w wymowie, są obrazki Szymanowskiego. Prezentują tragiczne losy miejskich nędzarzy: wdowy po stolarzu z małym dzieckiem oraz chłopca-sieroty. *Jedna w wielu*⁴², skonstruowana jako spowiedź umierającej kobiety, w swojej warstwie „fabularnej” wywołuje skojarzenie z losem Marty – bohaterki powieści Orzeszkowej. Z kolei *Chłopiec z bruku* przypomina Barbarze Bobrowskiej utwór z pierwszej serii *Poezji Marii Konopnickiej*, zatytułowany *Bez dachu*. Jak pisze badaczka:

W obu małe, bezdomne dziecko, głodne i zmarznięte błąka się po ulicach wielkiego miasta. U Konopnickiej wypędzone z bramy przez nietościwego stróża zamarza przed kościołem. U Szymanowskiego stróż przyłapawszy chłopca na podkradaniu jedzenia pańskiemu psu kalecty go okrutnie i broczącego krwią wygania z podwórza. Z lektury *Chłopca z bruku* pozostaje w pamięci przede wszystkim drastyczny opis wyglądu dziecka i sceny jego bicia, po przeczytaniu *Bez dachu* odbiorca pozostaje przede wszystkim pod wrażeniem poetycznego opisu mroźnej nocy [...].⁴³

Wydaje się jednak, że bohaterom *Chłopca z bruku* bliżej do postaci znanych z prozy Charlesa Dickensa: samotnych sierot skazanych od najmłodszych lat na walkę o byt na miejskich ulicach pełnych pokus i niebezpieczeństw. Dickensowski z ducha jest i obraz powozu z zadowolonymi paniami, i podejrzliwy stróż, nastrój, a nade wszystko okrucieństwo wobec dziecka. Szymanowski umiejętnie odtworzył sugestywną wizję wielkiego miasta – po-

41 W. Ordon, *Z piwnic*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 22, s. 263.

42 W. Szymanowski, *Jedna z wielu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 323, s. 149–150.

43 Por. B. Bobrowska, *Elementy naturalizmu w „Obrazkach” Marii Konopnickiej*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, Seria III, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1984, s. 120–121 (tam obszerna bibliografia).

nurego, rażącego swą brzydota siedliska nędzy, obojętności ludzkiej i okrucieństwa:

Mgła zapadła nad miastem-olbrzymem,
Światło dzienne dławiąc na półcienie,
Z murów wilgoć wyszła, jak sumienie,
A kominy oddychały dymem.
[...]
Na chodniku, przy bramie, pod murem,
Stał chłopczyzna, z wejrzeniem ponurym,
Z siną twarzą, skostniały od zimna
Pochylony nad uliczną kładką.⁴⁴

Obrazki Szymanowskiego, drukowane w dwóch kolejnych numerach rocznika 1874, opatrzone zostają rycinami Franciszka Tegazza i oba są dość charakterystyczne – drastyczna wymowa wierszy jest na rysunkach dyżurnego wówczas rysownika „Tygodnika” mocno złagodzona. Zwracają uwagę wyszlachetnione rysy nędzarzy: chłopca i młodej wdowy, a nad głową dzieciny rysuje się nawet coś na kształt aureoli⁴⁵. Żadna z postaci nie jest zbiedzona, wychudzona, a maleństwo w kołysce wygląda, jakby spokojnie spało. Oba też są zdumiewająco statyczne – zawieszając czasowość narracji, rysunek zatrzymuje chwilę, pozbawiając ją grozy dalszego ciągu.

ZAKOŃCZENIE

W zaprezentowanym artykule celowo pominęłam uznane, klasyczne już obrazki Konopnickiej⁴⁶, przypominam jednak, że stanowiły zwarty, silny korpus tekstów poetki, prezentowany w kolejnych trzech rocznikach; poetki, która jest w tamtym czasie ulubioną autorką „Tygodnika”, stale obecną na jego łamach. Przedstawiony przeze mnie dobór utworów mógłby zapewne zostać rozszerzony – z opracowywanego trzydziestolecia „Tygodnika Ilustrowanego” wybrałam najbardziej oczywiste przykłady. Mam jednak nadzieję, że dobrze pokazują one tematyczną i formalną różnorodność chybotliwego gatunku, jakim przy bliższym oglądzie okazują się obrazki poetyckie tworzone w drugiej połowie XIX wieku.

Rozważania rozpoczęłam opinią Langego z 1896 roku, powtórzoną w roku

44 W. Szymanowski, *Chłopiec z bruku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 324, s. 164.

45 Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że rycina Tegazza do utworu *Jedna z wielu* ma w swoim układzie i charakterze coś z przedstawień charakterystycznych dla wizerunków nowonarodzonego Jezusa, co jeszcze bardziej złagodziłoby dramatyczną bądź co bądź wymowę utworu. Za to spostrzeżenie dziękuję Profesorowi Wiesławowi Ratajczakowi.

46 Zob. B. Bobrowska, dz. cyt., s. 117–133.

1900. Zamknąć chcę identycznie niemal brzmącym wyznaniem sprawozdawcy „Tygodnika Ilustrowanego” z 1870 roku. Autor z niejakim zdziwieniem zauważa:

Szczególny to objaw, zaiste, iż w piśmiennictwie francuskim, zanurzonym po szyję w realizmie, wystąpiło świeżo kilku prawdziwych poetów, i, co dziwniejsza jeszcze, iż ci poeci zyskali uznanie publiczności, paryżan. Czytelnicy „Tygodnika” znają już Franciszka Coppée w pięknych przekładach p. p. Kaszewskiego (*Przechodzień*) i W. Szymanowskiego (*Bezrobocie kowali*). Inni czciciele olimpijskiej Muzy, jak p.p. Laprade, Grenier i Manuel, odbijają od reszty francuskich wierszorbów tak błyszcząco, że nabierają PONIEKĄD ZNACZENIA EUROPEJSKICH PISARZÓW.⁴⁷

Zdaje się, że polskie „obrazkowe” realizacje, wychodzące spod piór Miirona, Gomulickiego czy Konopnickiej, też mogłyby zasłużyć na podobny komentarz. Zamiast forsować opinie o „socjalnym” charakterze tej poezji, warto by zastanowić się nad nieco inną sugestią: czy tak pojęta rola poezji nie europeizowałaby polskich poetów, kierując naszą poezję XIX wieku na tory nowoczesności?



Joanna Zajkowska (Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw)
e-mail: j.zajkowska@uksw.edu.pl

NINETEENTH CENTURY REALISM IN THE SERVICE OF POETRY – CASE OF “POETIC TABLEAU” IN THE “TYGODNIK ILUSTROWANY”

ABSTRACT

The article discusses the poetic contents of the main Polish magazine “Tygodnik Ilustrowany”. This paper attempts to describe a new poetic genre – poetic tableau, that occurred in the 19th century poetry. By that the author of the article means a kind of narrative poetry, that draws out the following social issues: misery of working class, orphanhood, the situation of women, poverty, alcoholism, prostitution etc. These problems were at the same time presented in realistic and naturalistic prose, that pursued the main claims of Polish Positivism. The article shows, that the forerunner of this genre for Polish poets was a French author – François Coppée. In conclusion the author suggests that poetic tableau could have acted as Polish response to the modern European poetry of the 19th century.

KEYWORDS

poetry of the second half of the 19th century, poetic tableau, social poetry,
François Coppée

47 [b.a.], *Więzanka nowości*, „Tygodnik Ilustrowany” 1870, nr 124, s. 231; wyróżn. moje – J.Z.