

Katarzyna Lesicz-Stanisławska

Uniwersytet Warszawski

## MIEJSKIE TAJEMNICE. PARYŻ EUGENIUSZA SUE A WARSZAWA ADOLFA DYGASIŃSKIEGO

Wiek XIX to czas dynamicznych przemian świata, w którym postęp cywilizacyjny pozwolił się przesiąść z konnych bryczek do pociągu poruszanego lokomotywą parową, a dotychczas powszechne listy zastąpić telegrafem<sup>1</sup>. Urbanizacja, industrializacja, przenoszenie się mieszkańców wsi do miast w poszukiwaniu nowych perspektyw to także efekty cywilizacyjnego przyspieszenia. W konsekwencji opisanych przemian dziewiętnastowieczne, dynamicznie zmieniające się miasto zostało uznane za przestrzeń intrygującą, znaczącą, szczególną, a przede wszystkim ambiwalentną.

Miasto takie, jak Londyn, po którym można wędrować godzinami, nie dochodząc nawet do początku końca, nie natrafiając na najmniejszą nawet oznakę bliskości pól – jest rzeczą osobliwą. Ta kolosalna centralizacja, to skupienie dwóch i pół miliona ludzi w jednym punkcie ustokrotniło energię tych dwóch i pół miliona [...]. Ale dopiero później odkrywa się, kosztem jakich ofiar dokonało się to wszystko. Gdy kto powąłęsał się kilka dni po brukach głównych ulic [...], dopiero wtedy spostrzega, że londyńczycy musieli poświęcić najlepszą część swojego człowieczeństwa, aby dokonać tych wszystkich cudów cywilizacji, od których roi się ich miasto [...]. Już tłum uliczny ma w sobie coś odpychającego, coś, przed czym wzdraga się natura ludzka<sup>2</sup>.

Rozwijające się metropolie ze wszystkimi swoimi „tajemnicami”, dualizmem jako zasadą ich istnienia (jak np. przywołany Londyn) stały się w naturalny sposób przestrzenią funkcjonowania wielu ówczesnych ludzi. Zmiana dotychczasowego kontekstu

---

<sup>1</sup> Zob. W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007; J. Tomkowski, *Odkrycie wielowymiarowego uniwersum. Z dziejów polskiej myśli pozytywistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 40-41.

<sup>2</sup> F. Engels, *Położenie klasy robotniczej w Anglii*, cyt. za: W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, przeł. B. Surowska, „Przeгляд Humanistyczny” 1970, z. 5, s. 76.

funkcjonowania człowieka w zupełnie realnym świecie (przejście z przestrzeni wiejskiej, swojskiej w obszar miejski) przyniosła również zmiany w obszarze literatury.

Powszechność „doświadczenia miejskiego”, realność i codzienność ulicznego „szoku”<sup>3</sup> sprawiły, że miasto ze szczególną mocą ujawniło się jako temat literacki – przestrzeń funkcjonowania bohaterów powieściowych, istotny składnik fabuł oraz nośnik wielorakich sensów. Co więcej, zmiana sytuacji egzystencjalnej czytelników (już nie wiejskich, a miejskich) w znacznym stopniu wpłynęła na ich oczekiwania lekturowe<sup>4</sup>. Naturalną konsekwencją takiego stanu rzeczy było na przykład przekształcenie dotychczas dominującego schematu powieści przygodowej w bardziej adekwatną (aktualną) powieść tajemnic czy powieść kryminalną<sup>5</sup>.

Wielkie metropolie wraz z zaludniającym je tłumem z czasem stały się jednym z ważniejszych przedmiotów zainteresowania pisarzy i nie tylko. Ekspansja tematyki urbanistycznej (z perspektywy literatury zjawisko ciekawe, niezmiernie fascynujące oraz rozwijające) otworzyła dla pisarstwa zupełnie nowe, dotychczas nieznanne przestrzenie. Pisarze „miejscy”, eksplorując temat miasta, odpowiadali na aktualną sytuację cywilizacyjną, a co za tym idzie, zaspokajali jednocześnie własne potrzeby rozwoju oraz oczekiwania czytelnicze. Dzięki nim osvajanie się z miejską nowoczesnością stało się możliwe za sprawą literatury. Jednak wspólnota doświadczeń autorów „miejskich” nie przesądziła o identyczności odpowiedzi, reakcji wszystkich twórców.

Naturalizm wspierał literackie ambicje autorów pod względem: doboru tematów miejskich, warsztatu artystycznego, jak również postulowanej techniki opisu. Proponował pisarzom wyjście na ulicę – żyjącą, umierającą i rodzącą się jednocześnie. Pejzaż miasta, wstępnie rozpoznany przez Balzaka, dzięki naturalistom został wzbogacony o peryferie, zaułki, w których gnieździ się nędza, przedmieścia z ich specyficznymi mieszkańcami. Był to pierwszy krok do odkrywania „prawdziwych tajemnic” miejskich.

Pionierem w dziedzinie powieściowego przedstawiania „tajemnic miasta” okazał się Eugeniusz Sue, który w *Tajemnicach Paryża* przedstawił niezmiernie sugestywny obraz Paryża, a co za tym idzie, miasta w ogóle. Jak pisał Maciej Żurowski:

Tę sugestywność, [...] osiągnął Sue dzięki odkryciu nowego kontynentu literackiego, jakim stało się wielkie miasto, oglądane od strony dołów społecznych. Wielu pisarzy docierało przed nim do tego kontynentu, ale nie zapuszczając się w głąb<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 73-75.

<sup>4</sup> R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, przeł. J. Błoński, Warszawa 1967, s. 106.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>6</sup> M. Żurowski, *Posłowie*, [do:] E. Sue, *Tajemnice Paryża*, t. 2, przekł. anonimowy, popr. Z. Wasitowa, Warszawa 1959, s. 378.

*Tajemnice Paryża* to powieść napisana przez dandysa, który odważył się spróbować swoich sił jako literat. Przebrany za malarza pokojowego, odwiedzał lokale rozrywkowe, naocznie, z bliska badał przestępcze środowisko Paryża, które miało się stać bohaterem jego opowieści. W pierwotnym założeniu utwór miał przedstawiać raczej egzotykę zakamarków miejskich, jednak w swym ostatecznym kształcie (być może niezamierzenie) stał się modelową, eklektyczną powieścią miejską, wykorzystującą literackie wzorce: sentymentalizmu, melodramatu, gotyckości, jak również realizmu, weryzmu z jego wrażliwością na *couleur locale* i autentyzmem opisów osobliwości miejskich.

Na odkrywczość i popularność dzieła Sue<sup>7</sup> decydujący wpływ miała właśnie penetracja zupełnie nowych dla literatury obszarów przestrzeni miejskiej. Jego sposób pisania o mieście na długie lata stał się kliszą prezentacji przestrzeni metropolii. Utwór „podstawowy”, stworzony przez Sue, był często traktowany przez innych pisarzy jako źródło pomysłów fabularnych.

Francuski autor, tworząc pewne stereotypowe, charakterystyczne sceny i motywy, wpisał określony sposób obrazowania oraz widzenia miasta w kulturę. Jak słusznie zauważył Roger Caillois, powieść Sue pozwoliła ukształtować się pewnemu schematowi opisu miasta oraz wpłynęła na wykrystalizowanie się względnie uniwersalnego wyobrażenia na temat jego kulturowego funkcjonowania. Zgodnie z rozpoznaniem badacza w powieści francuskiej pierwszej połowy XIX wieku istnieje:

[...] pewne fantasmagoryczne wyobrażenie Paryża, a ogólniej biorąc wielkiego miasta, tak silnie ujarzmiające wyobraźnię, że nikt nie zastanawia się, czy jest wierne, wyobrażenie zrodzone z książek, tak jednak rozpowszechnione, że przeniknęło do ogólnej atmosfery myślowej i zaczęło wywierać pewien przymus. Są to, jak wiemy, cechy wyobrażenia mitycznego<sup>8</sup>.

Przekonanie o niezwykłej sile Paryża artykułują również bohaterowie powieści Sue. Jak zauważa młody hrabia Saint-Remy: „[...] naśladowali mnie i podziwiali w Paryżu, to jest w całej Europie, w całym świecie”<sup>9</sup>, czym potwierdza opinię o Paryżu jako wieloaspektowym centrum świata, punkcie odniesienia, wzorcu.

Modelowa powieść tajemnic, stworzona przez Sue, ustaliła pewne schematy właściwe większości późniejszych tekstów miejskich – popularne klisze fabularne,

<sup>7</sup> Zob. S. Frybes w objaśnieniach do *Kilku uwag nad powieścią Orzeszkowej*, zamieszczonych w zbiorze: *Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały*, t. 3, red. J.Z. Jakubowski, red. tomu J. Krzyżanowski, Warszawa 1959, s. 411. Znaczenie utworu Sue podkreśla także M. Żurowski: „Ta książka jest jednym z największych i najtrwalszych odkryć w literaturze dziewiętnastego wieku. Zasługuje na uwagę tak samo jak najbardziej uznane arcydzieła, [...]. Sue to wielki wynalazca” (M. Żurowski, *op. cit.*, s. 372, 379).

<sup>8</sup> R. Caillois, *Paryż, mit współczesny...*, s. 103-104.

<sup>9</sup> E. Sue, *op. cit.*, s. 132.

charakterystyczne typy bohaterów, prezentujących jednoznaczne (pozytywnie lub negatywnie oceniane) wzory osobowe, egzotyzm dotychczas nieopisywanych rejonów miejskich. Czytelny cytat fabularny, właściwy dla zapoczątkowanej przez Sue tradycji pisania o mieście, stanowią na przykład: niezwykle zbiegi okoliczności, „oczywiste tajemnice”, „naiwnie skomplikowane” relacje rodzinne, zaskakujące zwroty akcji, tajemnicze zniknięcia czy pojawienia się w (pozornie) najmniej oczekiwanym momencie.

Atrakcyjność projektu powieści paryskiej Sue sprawiła, że autor znalazł wielu naśladowców, w tym także w Polsce, którzy korzystali z modelu wypracowanego przez niego. Utwór ten, traktowany jako trafna diagnoza tematu dziewiętnastowiecznego miasta i sytuacji jego mieszkańców, a jednocześnie katalog popularnych pomysłów fabularnych, zaspokajał ówczesną uniwersalną, nie tylko francuską, potrzebę społeczną. W literaturze europejskiej mamy do czynienia z licznymi przekształceniami, próbami (niekiedy twórczego) wykorzystania pierwowzoru. Pisarze poszczególnych krajów, jako wyraziciele gustu zbiorowego i mentalności egalitarnej swoich rodaków, starali się przekształcić genialny wzór tak, aby trafić w gusta i temperament rodzimego czytelnika<sup>10</sup>.

Sukces wydawanych w odcinkach w latach 1842-1843 *Tajemnic Paryża* wywołał ogólnoeuropejską falę naśladownictwa (mniej lub bardziej udanych). *Tajemnice Londynu* Févala, *Prawdziwe tajemnice Paryża* Vidocq'a, a w Polsce *Małe tajemnice Warszawy* K.R. Rusieckiego, *Dagerotypy Warszawy*. *Romans obyczajowy* Bogusławskiego, *Nowe tajemnice Warszawy* Dygasińskiego, *Tajemnice Nalewek* Nagiela czy *Tajemnice Krakowa* Bałuckiego – to tylko kilka tytułów z bogatego zbioru utworów określanych jako powieści tajemnic<sup>11</sup>.

Wspomniane już oczekiwania czytelnicze w zasadniczy sposób wpływały na kształt określony kształt wymienionych powieści. Nawet powtarzalna, charakterystyczna forma tytułów przywołanych tekstów, w których rzeczownik „tajemnice” spełniał istotną rolę (także marketingową – był chwytem wzbudzającym zainteresowanie), pokazuje, jak głęboko zakorzeniony był wzór powieściowy autorstwa Sue. Tytułowe „tajemnice” gwarantowały bowiem potencjalnym czytelnikom wspomniany wcześniej schemat opowieści o mieście, ale również konotowały zagadkę, łamigłówkę, zadanie

---

<sup>10</sup> J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 120, 126; wersja rozszerzona: *Polska powieść tajemnic. Szkic stuletniej kariery*, [w:] idem, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 209-248.

<sup>11</sup> J. Bachórz, hasło: *Powieść tajemnic*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 485-487. Zob. także J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, s. 116-119.

do wykonania i związaną z nią czynność dochodzenia do jej rozwiązania, poznawania, odkrywania, dochodzenia do prawdy.

Co więcej, podkreślana „tajemniczość” literackich opowieści o mieście utwierdzała w przekonaniu o niekompletności dotychczasowej obserwacji. W kontekście tak sformułowanego tytułu uprawniony stawał się pogląd mówiący o tym, że jeśli dane zjawisko okrywa aura tajemnicy, to znaczy, że w przestrzeni naszej obserwacji jest coś, co umyka codziennym spostrzeżeniom, coś, co autor wraz z czytelnikiem musi odkryć. Miejska „tajemnica” literacka to zatem gwarancja ciekawej podróży, którą odbiorca może odbyć wraz z autorem opowieści. Podróż, która z zasady zapewnia dotarcie do miejsc (zarówno tych związanych z miejską topografią, jak i ludzką egzystencją), których czytelnik sam nie odważyłby się penetrować.

Aura tajemniczości, niepokojąca egzotyka zakamarków miejskich (mrok, półmrok, groza, gotyckość<sup>12</sup>), zapowiadana już przez sam tytuł, ewokowała również egzystencjalny wymiar przestrzeni. Powieściowy, często nieracjonalny ciąg zdarzeń, przyzwolenie na niezwykle zbiegi okoliczności, nieporozumienia, szczęśliwe i nieszczęśliwe trafy, dziwne koleje losu i niejednoznaczności w ocenie bohaterów, to otwarcie perspektywy literackich opowieści na temat niemożliwego do odczytania ludzkiego losu oraz dwuznacznej natury ludzkiej, niepoddającej się racjonalnej analizie. Ten obszar refleksji wydaje się zaskakujący w kontekście tekstu popularnego, z reguły niepretendującego do stawiania egzystencjalnych pytań czy diagnoz.

Jak już wskazałam, uniwersalność doświadczenia miejskiego została różnorodnie skonkretyzowana w przestrzeni literatury. Czytelne odwołania do schematu pisania o mieście, wypracowanego przez Eugeniusza Sue, były wielokrotnie poddawane modyfikacjom, które poszczególnym tekstom miejskim nadawały względnie oryginalny charakter. Ciekawym przykładem takiego tekstu w obszarze literatury polskiej jest trylogia Adolfa Dygasińskiego, opublikowana pod wspólnym tytułem *Nowe tajemnice Warszawy*<sup>13</sup>. Polski pisarz, związany z redakcją (uznawanego za czasopismo postępowe) „Wędrowca”<sup>14</sup>, nie mógł pozostać obojętny wobec nowego tematu literackiego, jakim stało się miasto w XIX wieku.

<sup>12</sup> J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, s. 122-124.

<sup>13</sup> *Nowe tajemnice Warszawy. Romans obyczajowy w trzech tomach*, Warszawa 1887. W dalszej części pracy odwołuję się do następujących edycji powieści: t. 1: *Spod ciemnej gwiazdy*, Warszawa 1922; t. 2: *Upośledzeni i wybrani*, Warszawa 1887; t. 3: *Co lepsi, marniej*, Warszawa 1887.

<sup>14</sup> M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec” 1884-1887)*, Warszawa 1978. Zob. także: E. Paczoska, *Adolf Dygasiński – drogi i bezdroża naturalizmu*, [w:] J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturalści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992, s. 158.

Temat miasta, konkretnie Warszawy, pojawia się także w innych tekstach autora<sup>15</sup>, jednak wśród tego zbioru *Nowe tajemnice Warszawy* zajmują szczególną pozycję, ponieważ ich treść wpłynęła na ukształtowanie się powieści tajemnic w jej polskiej odmianie<sup>16</sup>.

Oba teksty, zarówno *Tajemnice Paryża* Eugeniusza Sue, jak i *Nowe tajemnice Warszawy* Adolfa Dygasińskiego, to utwory, których fabuła jest głęboko osadzona w realiach miejskich. W obu powieściach mamy do czynienia ze stosunkowo dokładnie oddaną topografią europejskich stolic XIX wieku. Z bohaterami Eugeniusza Sue zapuszczamy się w niebezpieczne rejony paryskiego Cité, eksplorujemy okolice Sekwany oraz nadrzecznych bulwarów. Natomiast Dygasiński prowadzi nas ku ruderom Powiśla (po którym przechadza się jeszcze przed Wokulskim), ale także na Krakowskie Przedmieście oraz w okolice Ogrodu Saskiego. Podążając tropem rozpoznania Marka Zaleskiego, można założyć, że literackie spacery po dziewiętnastowiecznym Paryżu czy ówczesnej Warszawie mają złożoną etiologię:

[...] potrzeba mimetycznego odniesienia do tego, co rzeczywiste, jest cechą antropologiczną. [...] Jakkolwiek by więc tłumaczyć przyczyny obecności mechanizmu nakazującego poszukiwanie referencjalnych odniesień, pozostaje w mocy jego działanie jako wzoru kultury<sup>17</sup>.

Właściwa obu pisarzom precyzja opisu topograficznego to z jednej strony konsekwencja realistycznej (naturalistycznej) metody opisu, który uwiarygodnia literacką relację i (w myśl zasady, że najlepsze jest to, co znane) angażuje czytelnika. Z drugiej zaś strony tekst warszawski czy paryski, tak silnie nasycony realnością, zostaje podporządkowany sferze odniesień symbolicznych. Tekst tego typu, za sprawą swojej referencjalności i zawartego w nim obrazu miasta, kształtuje specyficznego, zespolonego z nim człowieka.

---

<sup>15</sup> Teksty Adolfa Dygasińskiego związane z Warszawą to m.in.: cykl *Na warszawskim bruku* (1886), nowela *Głód i miłość* (1897) czy powieść *Pióro* (1897). Katalog tekstów warszawskich Dygasińskiego podaje J. Detko, *Adolf Dygasiński i tajemnice Warszawy*, [w:] *Warszawa pozytywistów*, red. J. Kulczycka-Saloni, E. Ihnatowicz, Warszawa 1992, s. 16-18.

<sup>16</sup> O cyklu *Nowe tajemnice Warszawy* autorstwa Adolfa Dygasińskiego pisali: J. Detko, *Warszawskie utwory Dygasińskiego*, [w:] idem, *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980, s. 55-73; J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, s. 119-135; E. Paczoska, *op. cit.*, s. 159-160. Zob. także artykuły mojego autorstwa: *Tekst warszawski. Z Adolffem Dygasińskim na warszawskim bruku*, „Litteraria Copernicana”, Toruń 2009, nr 2(4), s. 120-132 oraz „Strasznie” popularna... *Warszawa Adolfa Dygasińskiego*, [w:] *Polska literatura wysoka i popularna 1864-1918. Dialogi i inspiracje*, red. I. Koczkodaj, K. Lesicz-Stanisławska, A. Wietecha, Warszawa 2011, s. 216-225.

<sup>17</sup> M. Zaleski, *Niekończąca się opowieść. Spowiedź dziecięcia wieku w literaturze lat ostatnich*, [w:] idem, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 88.

Zupełnie realne miasto, jako przestrzeń funkcjonowania bohaterów literackich, staje się elementem osobowości czytelnika i pisarza<sup>18</sup>. Tak rozpoznane, pozwala zaistnieć alegorycznej przypowieści o współczesnym człowieku, ponieważ miejska, niemal namacalna realność konotuje tematy, takie jak: życie, śmierć, przemijanie, prawda, dobro, zło. Dzięki temu powieść tajemnic staje się opowieścią o życiu miasta, a tym samym o życiu człowieka „miejskiego”.

Opartą na realnych odniesieniach dialektykę doświadczeń miejskich Eugeniusza Sue i Adolfa Dygasińskiego oraz czytelników ich tekstów, wzmacniają dodatkowo intencjonalne działania autorów, którzy proponują odbiorcom współdziałanie w przestrzeni opowieści miejskich. Obecne w obu omawianych tekstach bezpośrednie zwroty do czytelnika o charakterze metatekstowym dają szansę na swoistą współpracę w przestrzeni tekstu miejskiego, współodkrywanie tajemnic Paryża czy Warszawy. Sue w swojej powieści dialoguje z wirtualnym czytelnikiem:

Czytelnik, być może, będzie miał nam za złe, że naruszamy ciągłość naszego opowiadania, wprowadzając tu sceny epizodyczne; wydaje nam się jednak, że pora teraz na pokazanie wnętrza więzienia, wstrząsającego pandemonium, owego ponurego „termometru cywilizacji”. [...] Dlatego niechże nam będzie darowane, że obok głównych bohaterów tej powieści pokażemy postacie drugorzędne, aby uwypuklić i przybliżyć czytelnikowi obraz więziennego życia<sup>19</sup>.

Wielokrotne próby nawiązania bezpośredniego kontaktu, spoufalenia się z czytelnikiem, są właściwe także Dygasińskiemu. Wprowadzanie konstrukcji *pluralis maiestaticus* typu: „[...] **żałujemy** atoli mocno, że Tomcio nie będzie służył jako przykład potwierdzający **naszą** tezę<sup>20</sup>; czy też: „Ażeby uzupełnić opowiadanie, **mu-simy** na krótką chwilę zajrzeć do Słowiańskiego hotelu i zobaczyć, co tam się dzieje [podkreśl. – K.L.S.]”<sup>21</sup> daje możliwość unifikacji postawy narratora i czytelnika oraz stymuluje odbiorcę.

Aktywna postawa czytelnika obu tekstów jest dodatkowo wzmocniona za sprawą ciekawej, antynomicznej konstrukcji fabularnej (po części zdeterminowanej odcinkowym charakterem pierwszych wydań<sup>22</sup>). Celowe włączanie odbiorcy w proces kształtowania opowieści jest możliwe dzięki temu, że akcja utworów jest jednocześnie, niesprzecznie skierowana na to, co minione, na rozwiązywanie zagadek przeszłości, ale też zorientowana ku przyszłości. Zaskakująca, sinusoidalna konstrukcja<sup>23</sup> obu

<sup>18</sup> K. Lesicz-Stanisławska, *Tekst warszawski...*, s. 122.

<sup>19</sup> E. Sue, *op. cit.*, s. 205.

<sup>20</sup> A. Dygasiński, *Upośledzeni i wybrani*, s. 111.

<sup>21</sup> A. Dygasiński, *Spod ciemnej gwiazdy*, s. 89.

<sup>22</sup> M. Żurowski, *op. cit.*, s. 374.

<sup>23</sup> J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, s. 486.



powieści, wątki niedokończone, niespodziewane rozwiązania fabularne zachęcają czytelnika do aktywności i czujności.

Dedukcyjny, często niechronologiczny, charakter fabuły utrzymuje uwagę czytelnika, a iluzja bieżącej kreacji niezwykłych wypadków (takich jak: poznawanie tajemnic rodowodów, ujawnianie zatajonych zbrodni, planowanie, ale też wykrywanie zaplanowanych oszustw) pozwala na zbudowanie przeświadczenia, że czytelnik jest bezpośrednio zaangażowany w konstruowanie historii poszczególnych postaci i tworzenie fabuły całości utworu. Ten typ konstrukcji zbliża obie powieści do gatunku powieści kryminalnej, w której: „[...] narracja idzie za porządkiem odkrycia”<sup>24</sup>.

W obu powieściach szczególnie dowartościowanymi przestrzeniami są rejon, w które dotychczas literacko raczej się nie zapuszczano. Sue prowadzi nas do spelunek na przedmieściach miasta, do nory lichwiarki, ale i do więzienia czy domu wariatów. Pokazuje nam także miejsce, gdzie wykonywano egzekucje, które dla powieściowych mieszkańców Paryża stają się atrakcyjną przestrzenią spędzania wolnego czasu. Dygasiński w swoich powieściach o Warszawie stara się nawet podkreślać brzydotę miasta, jego brud i społeczno-ekonomiczne uwarunkowania nędzy. Szczególną uwagę skupia na Powiślu, które, jak paryskie Cité, jest miejscem nędzy, najpodlejszych postępków i zbrodni<sup>25</sup>. Autorzy obu powieści skupiają większą część akcji swoich utworów w obszarze dotychczas obcym literaturze, nawet w jej obiegu popularnym. Zabieg ten jednoznacznie wskazuje na to, że obaj twórcy są zainteresowani kreacją możliwie całościowego obrazu dziewiętnastowiecznego miasta. Aby wizerunek ten mógł być pełny, konieczne stało się wprowadzenie do powieści obrazów przedmieść i niebezpiecznych zakątków miasta, ukazanie wstydliwych, do tej pory nierozpoznanych tajemnic miejskich. Wieloaspektowy i rzetelny ogłód metropolii nie pozwalał na pominięcie w opisach nawet najbardziej odrażających, zazwyczaj ukrytych jej elementów.

Obaj twórcy traktują miasto jako przestrzeń społeczną. W opowieści o losie ludzi „miejskich” na pierwsze miejsce wysuwane są społeczne konsekwencje procesów urbanizacyjnych. Tłoczne miasto i zasiedlający je ludzie to podłoże, z którego wyrastają zaskakujące rozwiązania fabularne oraz zbiegi okoliczności, obecne w powieści. Napaści, bójki, porwania, pościgi, uwięzienia, ucieczki, podstęp, zasadzki, skrytobójstwa, melodramatyczne wyznania, przeczucia, choroby, sieroctwo to zdarzenia możliwe tylko w skomplikowanym organizmie miejskim<sup>26</sup>. Fabularne „niezwykłości” właściwe powieści tajemnic wynikają w znacznej mierze z faktu, że w świecie przedstawionym

<sup>24</sup> R. Caillois, *Powieść kryminalna*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl...*, s. 168. Autor zalicza *Tajemnice Paryża* E. Sue do powieści kryminalnych (*ibidem*, s. 171).

<sup>25</sup> Śmierć starej Golakowej na śmietniku Powiśla jest adekwatnym przykładem (A. Dygasiński, *Co lepsi, marniej*, s. 69-71).

<sup>26</sup> J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, s. 487.



bohaterowie żyją w bardzo „gęstej” sieci kontaktów społecznych. To świat „ciasny”, a relacje między bohaterami są niemal tak bliskie, jak w społeczności tradycyjnej.

Doskonałym przykładem obrazującym ten typ relacji jest, wpisana w tekst obu powieści, fizjologia miejskiej kamienicy. Zarówno w powieści Sue, jak i w tekście Dygasińskiego, kamienica stanowi przestrzeń, w której spotykają się przedstawiciele wszystkich środowisk miejskich. To tu kumulują się istotne zdarzenia oraz splatają się biografie. Opisana w *Tajemnicach Paryża* kamienica przy ulicy Temple, której właścicielem jest największy z łotrów – Czerwony Janek, zarządzana jest przez pana Alfreda Pipeleta i jego żonę Anastazję. Wszyscy ważni bohaterowie powieści mają lub mieli tu swoje lokum książę Rudolf (rzecz jasna ukrywający swoją prawdziwą tożsamość), uboga i prawa Rigoletta, uczciwy Franciszek Germain, biedni Morelowie, ale i okrutny oszust Bradamanti vel Polidori czy przerażająca Puchaczka. To tu zepsuci arystokraci umawiają się na schadzki, to tu, w skrajnej nędzy, umiera głodne i chore dziecko Morełów.

Dygasiński w *Nowych tajemnicach Warszawy*, czerpiąc z formy opisu wypracowanej przez szkic fizjologiczny, również stworzył monografię kamienicy. Ta przy ulicy Szczygłej zamieszkiwana jest głównie przez biedotę, ale odwiedzają ją także arystokraci, często widuje się tam również figury wielkomiejskich spelunek. Kamienica pozwala spotkać się w jednej przestrzeni zarówno pesymiście Gąbczakiewiczowi, jak i optymiście Lataszkowi. Jest schronieniem dla nauczyciela bez etatu – Gąsiorzyńskiego, jak również dla symbolicznego niemal bohatera – psa Mośka vel Pekusa<sup>27</sup>. Przestrzeń kamienicy łączy historie różnych typów miejskich, jest obszarem zbiegania się losów poszczególnych postaci powieści. Monografia miejskiej kamienicy, wyzyskana w obu tekstach, okazała się sposobem prezentacji inspirującym także dla innych (późniejszych) twórców<sup>28</sup>.

W omawianych utworach, w obszarze prezentacji stosunków społecznych, mamy do czynienia z kontrastowym przedstawieniem życia arystokracji i biedoty. Ten typ relacji ma charakter konstytutywny. Wielopoziomowa jedność przeciwieństw pozwala realizować się tym grupom społecznym, które, jak się okazuje, są sobie niezbędne, realizują się tylko w tej dialektyce. Dzięki obecności biednych bogaci mogą realizować swoje ambicje. Dzięki istnieniu bogatych biedni mają szansę odmienić swój los (postępując w sposób prawy lub uciekając się do oszustw oraz zbrodni), a tragizm ich sytuacji jest bardziej wymowny. Warto przy tym podkreślić, że w obu tekstach biedni

<sup>27</sup> Wariantywność psiego imienia „manifestowała [...] uczucia i zapatrywania na kwestę żydowską” (A. Dygasiński, *Co lepsi, marniej*, s. 123).

<sup>28</sup> Przykładem takiego tekstu może być *Granica* Zofii Nałkowskiej. W utworze tym mamy do czynienia z obrazem kamienicy pani Koliczowskiej, która jednak (inaczej niż ta u Sue czy Dygasińskiego) przede wszystkim dzieli ludzi ze względu na ich status materialny, pochodzenie, pozycję społeczną.

nie są powieściowym partnerem dla arystokracji. Biedacy „są działani”, to bogaci sterują ich losem<sup>29</sup>, choć paradoksalnie, to właśnie często złodzieje (biedni i źli) są inspiratorami najistotniejszych zdarzeń.

Konsekwentnie prowadzony podział na biednych i bogatych w powieści Sue realizuje się na wielu poziomach. Jak stwierdzają bohaterowie jego utworu: „Sprawiedliwość we Francji jest jak mięso. To potrawa zbyt droga dla ubogich. Kiedy trzeba biedaka wsadzić do więzienia albo posłać na galery, sprawiedliwość nie kosztuje; jeśli mu łeb utną, to także gratis”<sup>30</sup>. W tym kontekście niezwykle wymowny charakter mają sceny opisujące działalność powieściowego doktora Griffona, który przeprowadzając eksperymentalne leczenie ubogich (traktowanych jak króliki doświadczalne), stara się wypracować skuteczne metody leczenia bogatych. Należy jednak podkreślić, że temu „prostemu”, a zarazem tragicznemu podziałowi towarzyszy utopijne przekonanie, że niemal każdy biedny i zagubiony ma szansę na spotkanie swojego, rzecz jasna zamożnego, „księcia Rudolfa”<sup>31</sup>.

Cechą, która w sposób szczególny łączy obie przedstawione w powieściach grupy społeczne, jest żądza posiadania. Bez względu na aktualny status materialny wszyscy bohaterowie pragną powiększać swój majątek. Obaj autorzy zwracają uwagę na to, że w przestrzeni miejskiej siłą sprawczą są nie tylko najbardziej pierwotne instynkty, ale przede wszystkim – konieczna do ich realizacji na miejskim bruku – walka o pieniądze. Jak się okazuje, mniej istotne jest pragnienie przetrwania, bardziej pobudzająca do działań jest pogoń za pieniądzem, zwykła chciwość<sup>32</sup>.

Przedstawiona struktura społeczna oraz motywacje działań, właściwe niemal wszystkim mieszkańcom miasta, sprawiają, że w obu testach mamy do czynienia ze swoistą dialektyką wartości i sądów. Wskazana antynomiczność, napięcie tego typu, to cechy struktury miasta, a co za tym idzie, także tekstu miejskiego<sup>33</sup>. Nikt i nic nie jest jednoznacznie ustalone, można być jednocześnie dobrym i złym, bogatym i biednym, sobą i kimś zupełnie innym. Wymownym przykładem tego typu relacji jest powszechny w więzieniu szacunek dla największych zbrodniarzy. Jak wskazuje Sue, w hierarchii więziennej szczególną pozycję zajmują ci, którzy mają w perspektywie

<sup>29</sup> J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, s. 132.

<sup>30</sup> E. Sue, *op. cit.*, s. 209, 210.

<sup>31</sup> Utopijny charakter ma (wyrażane przez bohaterów powieści) przekonanie, że na los innych ludzi można bezpośrednio wpływać i że jedno (pozornie błahe) wydarzenie może zmienić los wielu ludzi: „Księżę, odbierając ci majątek zamiast życia, zapewnił los Morela i jego rodziny, i Ludwika, twojej ofiary; baronowa Fermont, siostra mniemanego samobójcy z Renneville, odzyskała swój majątek; Germain, którego niewinne oskarżyłeś o kradzież, otrzyma zaszczytną posadę; na koniec Księżę zmusza cię do założenia banku dla rzemieślników niemających roboty, abyś tym sposobem odkupił krzywdy wyrządzone społeczeństwu” (E. Sue, *op. cit.*, s. 264-265).

<sup>32</sup> E. Ihnatowicz, *Miasto kryminalne?*, [w:] *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993, s. 120.

<sup>33</sup> K. Lesicz-Stanisławska, *Tekst warszawski...*, s. 129.

karę gilotyny<sup>34</sup>. Co jeszcze bardziej zaskakujące, zwłaszcza z punktu widzenia współczesnego czytelnika, przestępców – bohaterów *Tajemnic Paryża* – przeraża możliwość zmiany warunków odbywania kary. Skazani z drżeniem serca myślą o przyszłości, kiedy to wymiar sprawiedliwości karę gilotyny zamieni na dożywotnie więzienie – nieludzkie „trzymanie w celach”<sup>35</sup>.

Pomimo pewnych podobieństw w konstrukcji powieściowego świata społecznego autorzy poszczególnych powieści inaczej widzą kwestię sprawczości i roli jednostki. Znacząca jest konstrukcja bohatera wiodącego w powieści Sue i braku takiej postaci w trylogii Dygasińskiego. Książę Rudolf Gerolstein, bezwzględnie pozytywny bohater *Tajemnic Paryża*, dobroczyńca ludzkości – porządkuje akcję<sup>36</sup>. W kontekście mozaikowej budowy utworu, niekiedy braku prawdopodobieństwa psychologicznego (miejski bohater to człowiek, który zmienia wygląd, maskuje się doskonale, z największych opresji wychodzi bez szwanku), obecność tak konsekwentnego bohatera, paryskiego strażnika moralności, wnosi pewną stałość w chaos miejskiej egzystencji. Ten szlachetny, romantyczny indywidualista, walczący o ład społeczny i moralny (choć niepostulujący powszechnego dobrobytu), ma cechy bohatera prometejskiego<sup>37</sup>. Kiedy mówi:

[...] ślubowałem odkupić swoją winę pracą całego życia; nagradzać dobro, ścigać zło, nieść ulgę cierpiącym, zgłębiać wszystkie rany ludzkości, żeby choć kilka dusz zachować od zguby. [...] Zawsze niosąc pomoc nieszczęśliwym, ale uczciwym ludziom, chciałem tym razem poznać także i tych, których nędza prowadzi na drogę rozbestwienia i zepsucia. Wiedziałem, że wsparcie udzielone w porę, słowo szlachetne i pocieszające często wystarcza, aby zatrzymać nieszczęśliwego nad przepaścią<sup>38</sup>.

jawi się jako utopista, który realizując skrajnie uproszczoną wizję świata (gdzie dobro i zło mają swoje powszechnie znane wyglądy i przestrzenie ich funkcjonowania oraz właściwych sobie nosicieli), w wymiarze społecznym walczy o szczęście mieszkańców miasta: „[...] karze występki występkiem, zbrodniarza przez jego współnika”<sup>39</sup>. W sytuacji, kiedy wymiar sprawiedliwości jest reprezentowany przez nieudolnego komisarza policji<sup>40</sup>, to właśnie książę Rudolf jest strażnikiem pozytywnych wartości i uczciwości.

<sup>34</sup> E. Sue, *op. cit.*, s. 206.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 224.

<sup>36</sup> J. Detko, *Warszawskie utwory Dygasińskiego*, s. 63.

<sup>37</sup> J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, s. 486.

<sup>38</sup> E. Sue, *op. cit.*, s. 276-277.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 264.

<sup>40</sup> Symptomatyczne jest to, że komisarz Narcyz Borel jest postacią jedynie epizodyczną (*ibidem*, s. 170, 178-179).

Brak takiego bohatera w powieści Dygasińskiego sprawia, że wydaje się ona mniej spójna, a wrażenie miejskiego zamętu się potęguje. Pisarz w warszawskich opowieściach starał się pokazać wszystko to, co aktualnie dotyczyło stolicy i jej mieszkańców. Konstruując równorzędne biografie wielu bohaterów, pokazał, że w przestrzeni ówczesnej Warszawy właściciele ziemscy tracą majątki (Tomasz Bajeski, Niunio Potycki), złodziejstwo ma się dobrze, prostytutka zbiera swoje żniwo (córka Golaków), dochodzi do sytuacji skrajnych, popełniane są liczne przestępstwa, a śmierć nie jest niczym niezwykłym (co zaświadcza śmierć starej Golakowej). Autor potraktował opisane w powieści kwestie socjalne (strajki) i antysemickie (pogromy) jako jedną z tajemnic warszawskich. Poprzez wprowadzenie wielu równorzędnych bohaterów i ich biografii, wielu równie ważnych wątków, udało się Dygasińskiemu pokazać Warszawę wieloraką, w której równie istotny jest bogaty i biedny, uczciwy i zbrodniarz – każdy z nich ma prawo do swojego portretu.

Pisarz (w przeciwieństwie do autora *Tajemnic Paryża*) nie łudzi się, że ludzie są z gruntu dobrzy, a dobro, które tkwi w ich duszach, trzeba tylko wydobyć. W tajemnicach paryskich odkupienie nawet najcięższych win jest zawsze możliwe, a droga do poprawy jest niezmiennie otwarta. Inaczej sprawa ma się w przypadku „warszawskich tajemnic”. Bohaterowie Dygasińskiego pławią się w występku i nie zamierzają tego stanu zmieniać. Poza nielicznymi wyjątkami nie mają nawet rozterek moralnych. Błyskawicznie potrafią przejść od stanowiska altruizmu i chęci pomocy innym do postawy żądz i bezwzględnego wykorzystania drugiego człowieka<sup>41</sup>.

Bohaterowie Dygasińskiego są prawdziwymi, zdeprawowanymi dziećmi miastopotwora. Pisarz zdecydowanie odchodzi od tradycyjnego schematu wypracowanego przez Eugeniusza Sue. Nie ma u niego bohaterów pozytywnych, takich jak księżę Rudolf czy Maria-Gualeza. Stołeczni bohaterowie są skażeni miejskim złem. Autor nie daje czytelnikowi nadziei na jednoznacznie szczęśliwe zakończenie historii ich życia. Nie otwiera przed postaciami swojej powieści perspektywy na moralne nawrócenie, wyznanie ze skrucą grzechów (jak się to dzieje niejednokrotnie w powieści Eugeniusza Sue).

Dla Dygasińskiego spetryfikowana konwencja opisu miasta, wywodząca się z propozycji Sue, okazała się niewystarczająca. Schematyczny sposób ukazywania przestrzeni miejskiej i statyczny, przewidywalny bohater-kreator okazały się nieadekwatne w stosunku do dynamicznego charakteru środowiska miejskiego. Wskazana różnica w konstrukcji omawianych tekstów pozwala zauważyć, że powieść tajemnic w realizacji Dygasińskiego to nie nieudolny chwyt zainteresowania czy kalka pomy-

---

<sup>41</sup> Lataszek, który przychodzi z pomocą Józci, ostatecznie staje się jej kochankiem (A. Dygasiński, *Upośledzeni i wybrani*, s. 187-197).

słu Eugeniusza Sue. To raczej próba poradzenia sobie z nowym tematem, nowymi problemami ludzkiej egzystencji, a co za tym idzie, także literatury.

Jak zauważyła Elżbieta Rybicka:

Na relację między literaturą a miastem spojrzeć można z przynajmniej kilku perspektyw. [...] tekst literacki może być potraktowany jako źródło wiedzy historycznej czy topograficznej o rzeczywistym mieście, swoisty dokument, który służy za podstawę wnioskowania o kulturze, obyczajowości i przestrzeni społecznej danego czasu i miejsca. [...]

Można też, w innej perspektywie, skupić się na badaniu literackich obrazów miasta, rekonstruować symboliczne czy alegoryczne znaczenia i wartościowania z nim związane<sup>42</sup>.

Paryż zobrazowany w omawianej powieści Sue oraz Warszawa w relacji Adolfa Dygasińskiego to obrazy realnie istniejących miejsc, to miejskie opowieści o dziewiętnastowiecznej rzeczywistości, ówczesnej kulturze, społeczeństwie, wzbogacone popularnymi, sensacyjnymi epizodami. Ten charakterystyczny dla obu twórców eklektyzm<sup>43</sup> pozwolił na pokazanie europejskich stolic w całej złożoności ich antynomicznego skomplikowania.

Omawiane teksty zaświadczać również, że pomimo przerażenia i szoku związanego z kontaktem z miejską rzeczywistością pisarze tacy jak Sue czy Dygasiński uznali, że zarówno mieszkańcy miasta, jak i z pozoru odrażające miasto samo w sobie to elementy rzeczywistości warte uwagi i obserwacji, a przede wszystkim opisu i utrwalenia.

Relacja Eugeniusza Sue z Paryża początku XIX wieku oraz warszawska narracja Dygasińskiego z końca stulecia to także symboliczne diagnozy kondycji ówczesnego poziomu rozwoju cywilizacji. Teksty te, traktowane jednocześnie jako relacja historyczna i antropologiczna, są opowieścią o życiu miasta oraz człowieka „miejskiego”, są świadectwem przemian nowoczesności, bo jak zauważa Rybicka: „Modernizowanie miasta nie oznacza bowiem jedynie unowocześniania w sferze materialnej czy wzrostu liczebności miast, ale w równym stopniu zmiany w wyobrażeniach społecznych”<sup>44</sup>. W tym kontekście człowiek „miejski” jawi się niesprzecznie jako wytwór, a zarazem wytwórca wielkich miast, a język artykulacji doświadczeń miejskich staje się jednocześnie językiem wyrażania antropologicznego doświadczenia nowoczesności.

<sup>42</sup> E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 7-8.

<sup>43</sup> J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, s. 125-126.

<sup>44</sup> E. Rybicka, *op. cit.*, s. 92.

**URBAN MYSTERIES:  
EUGÈNE SUE'S PARIS AND ADOLF DYGASIŃSKI'S WARSAW**

This article compares two urban texts – *The Mysteries of Paris* by Eugène Sue (treated as a model novel of city mysteries) and Adolf Dygasiński's trilogy called *The New Mysteries of Warsaw*. The comparison of these novels, which follow the scheme of the novel of city mysteries, allowed me to find some clear similarities, for instance, the authors' desire to strengthen the mystery plot, and hence the reader's involvement, to deepen the social dimension of the story, to depict phenomena that correspond to the urbanization processes of civilization. The comparison of these texts also helped me to call attention to the originality of Dygasiński's creative proposals for which Sue's novel of city mysteries scheme proved to be insufficient. Adolf Dygasiński's *The New Mysteries of Warsaw* is an unconventional text about the city, through which the author tried to show the dynamics of the capital of Poland and the existential situation of its inhabitants.