

Marta Ruszczczyńska

Uniwersytet Zielonogórski

## MIĘDZY „ROMANSEM TAJEMNIC” A POWIEŚCIĄ SPOŁECZNĄ. WOKÓŁ WYBRANYCH ELEMENTÓW PROZY JÓZEFA DZIERZKOWSKIEGO

Powieści Józefa Dzierzkowskiego należą do już dzisiaj w dużej części zapomnianego dorobku prozatorskiego, który w latach czterdziestych XIX wieku charakteryzował się bujnym rozwojem tego gatunku. Jednak także i współczesny czytelnik znajdzie w twórczości tego poczytnego niegdyś powieściopisarza wiele interesujących elementów, choćby dlatego, że powieść tego autora zawiera liczne utwory graniczne, tak zwane ogniwa pośrednie, pozwalające prześledzić rozwój kilku odmian powieściowych w drugiej połowie XIX wieku. Mam tu na myśli powieść społeczną, często też określaną mianem powieści społeczno-obyczajowej, której to odmianą wszedł Dzierzkowski do literatury i dał się poznać jako jeden z jej głównych twórców właśnie w latach czterdziestych. W tym czasie bowiem do literatury wkracza szeroko rozumiana codzienność, a czytelnicy wybierają powieść o tematyce współczesnej, dając tym samym pierwszeństwo codzienności przed historią. Jednocześnie w jego schemacie powieści zaznacza się także wątek romansowy, który w dziewiętnastowiecznej formule tego gatunku stanowił ważny element struktury, oczekiwany przez czytelników, a szczególnie przez czytelniczki. Józef Bachórz słusznie zauważa, że w dobie międzypowstaniowej ukształtował się w prozie i był powielany typowy schemat romansowy, a „[...] «historie» romansowe występujące w powieściach międzypowstaniowych są fabułami silnie skonwencjonalizowanymi i w istocie bardzo rygorystycznie narzucającymi swoje reguły pisarzom”<sup>1</sup>. Jednocześnie ta popularność i moda na wątki romansowe nie oznaczała obecności wybujałej erotyki, a raczej prowadziła do schematyzacji i konwencjonalnych ujęć tego tematu:

<sup>1</sup> J. Bachórz, „Romans w powieści”, czyli o wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831-1863, [w:] idem, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 101.

We wszystkich fabułach romansowych nastawionych na temperowanie „wybujałe” erotyki w imię chrześcijańskiej agape obowiązywał ściśle przestrzegany scenariusz ról kobiecych i męskich. Kobiety ukazywano jako istotę z natury przeznaczoną do promieniowania miłością, zdolną bardziej niż mężczyzna do uczucia żarliwego i angażującego całą osobowość. Mężczyzna, ustępując kobiecie w predyspozycjach emocjonalnych, dominuje w dziedzinie intelektu i woli (organizacji i władzy). Mężczyzna też wprawdzie potrafi kochać, ale miłość może wypełnić tylko cząstkę jego duszy, zasadniczo bowiem ciężą na nim obowiązki publiczne i im – dla określonych ideałów lub interesów – powinien się poświęcać silniej niż miłości<sup>2</sup>.

Dzierzkowski doskonale wpisał się w tę dziewiętnastowieczną modę na powieść, a w *Przedmowie* do jednej ze swoich pierwszych i zarazem najoryginalniejszych powieści, a mianowicie w *Salonie i ulicy*, nazwał ten gatunek „obrazem z życia”, kreując zarazem pisarza na baczego obserwatora codzienności i zbieracza „zdarzeń prawdziwych”, który pragnie zaświadczyć swoim autorytetem, że w „[...] obrazku [swoim], jakkolwiek zebrany mozaikową robotą i z myśli, i z wydarzeń rozmaitych, jest prawda, bo jest szczerść sumiennego powieściopisarza. O miejsce, gdzie się odbywa, mniejsza, a czas także obojętny... to pewna, że się te wypadki wydarzyły wtenczas, gdy różnica salonu i ulicy stawała się coraz ważniejszą w życiu naszym”<sup>3</sup>.

W obrębie tej powieści, podobnie jak i w innych, nie stronił pisarz od wynurzeń autotelicznych, jak też od autorytetu narratora-autora, zamieszczając w rozdziale czwartym wprawdzie nie jedyną, ale wartą odnotowania własną teorię tego gatunku. Czesław Kłak w *Posłowie* do współczesnego wydania tej powieści stwierdził, że:

Wyłożona tu teoria powieści sprowadza się do następujących punktów: 1) powieść, jeśli ma być powieścią „szczerą i sumienną”, musi zasadzać się na prawdzie; 2) istota prawdy powieściowej (artystycznej) nie polega wszakże na przedstawianiu wyłącznie faktów rzeczywistych, dopuszcza bowiem także to, co płynie „z myśli”, a więc fikcję; 3) powieść przedstawia prawdę, jeśli potrafi wziąć rozbrat z zastarzałymi konwencjami i uprzedzeniami, np. w zakresie języka; 4) powieść, aby mogła z niej przemawiać prawda, musi przedstawiać społeczeństwo w przekroju socjologicznym, a więc obok dworów szlacheckich ulicę, przedmieścia i chaty wieśniacze; 5) wreszcie tak pojęta prawda powinna być narzędziem walki z głupotą i przesadami, a zatem powieść ma mieć charakter utylitarny, ma służyć naprawie społeczeństwa i jego obyczajów<sup>4</sup>.

Podsumowując, badacz stwierdza, że „[...] pisarz, w rozumieniu istoty i zadań powieści, zbliżał się do koncepcji realizmu”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 119.

<sup>3</sup> J. Dzierzkowski, *Przedmowa*, [w:] idem, *Salon i ulica*, Rzeszów 1989, s. 6.

<sup>4</sup> C. Kłak, *Posłowie*, [w:] *ibidem*, s. 196.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Pamiętając wszakże, że był to realizm pierwszej połowy XIX wieku, warto może przyrzeć się bardziej wnikliwie wypracowanej przez Dzierzkowskiego w latach czterdziestych teorii powieści. Materiałem, którym chciałabym się tu posłużyć, analizując wzorzec powieści Eugeniusza Sue *Tajemnice Paryża* (1843), będą trzy utwory, pochodzące jeszcze z pierwszego i najbardziej dynamicznego okresu twórczości Dzierzkowskiego. Są to *Kuglarze* (1845), *Dla posagu* (1847) oraz właśnie najbardziej dojrzała powieść tego okresu, jaką jest *Salon i ulica* (1847). Wspomniane powieści mają zarazem charakter graniczny, stanowiąc cezurę między żywą jeszcze w twórczości pisarza konwencją romantyczną a tą nową, charakterystyczną dla realizmu lat czterdziestych, której towarzyszą ostre akcenty krytyki społecznej<sup>6</sup>, przechodzące często w satyrę na społeczeństwo galicyjskie, co nie znaczy wszakże, że nie mają te powieści również charakteru uniwersalnego i że nie wypowiada się w nich pisarz na tematy ogólnej kondycji społeczeństwa pierwszej połowy XIX wieku. Jednakże pozostał Dzierzkowski inaczej niż Kraszewski, a bardziej jak Korzeniowski, twórcą swojego regionu – świata galicyjskiej prowincji w promieniach Lwowa, choć w niektórych powieściach sięgając dalej aż do Wołynia. To nade wszystko wskazuje, jak ważny był dla niego konkretny i ten swoisty bagaż własnych doświadczeń, które rozumiał właśnie jako naturalne zaplecze pisarza realisty, ale też traktującego powieść jako laboratorium obserwacji społecznej<sup>7</sup>. Toteż Dzierzkowskiego jako twórcę wyróżnia obecność zarówno przestrzeni miejskiej, jak i tej prowincjonalnej oraz wiejskiej ze skromnym dworkiem szlacheckim i w mniejszym stopniu z rezydencją magnacką, z postaciami typowymi zarówno dla rodziny szlacheckiej, jak i dla mieszczańskiego domu, z przedstawicielami inteligencji miejskiej rekrutującej się, podobnie jak sam pisarz, z rodzin szlacheckich, próbujących zaistnieć na miejskim bruku. Dzierzkowski tak jak Kraszewski wprowadza do swoich powieści stosunkowo wcześniej postacie z ludu (i to nie tylko w epizodach). Bohaterowie ci są szczególnie istotni ze względu na potrzebę pokazania przekroju całej zbiorowości, jak i próbę podjęcia szerszej refleksji i postawienia ostatecznej diagnozy o kondycji tegoż społeczeństwa.

<sup>6</sup> Por. A. Witkowska, *Proza narracyjna*, [w:] A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 500.

<sup>7</sup> M. Żmigrodzka o wcześniejszych szkicach obyczajowych pisała, że stanowią one „[...] w twórczości Dzierzkowskiego laboratorium obserwacji realistycznej i teren socjologicznej refleksji nad zjawiskami współczesnej obyczajowości, a na ogół i nad ich społecznym uwarunkowaniem”. (M. Żmigrodzka, *Józef Dzierzkowski*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. 1, S. III, red. M. Janion, Kraków 1975, s. 611.

## W stronę „powieści tajemnic”

Ukazanie się w roku 1843 *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue otworzyło nową epokę w dziejach powieści, będąc początkiem rozwoju powieści popularnej, a w literaturze polskiej, podobnie jak wszędzie, wyzwoliło istną falę naśladownictw. Ten patronat francuskiego pisarza nie przyniósł jednak w obrębie dziewiętnastowiecznej polskiej „powieści tajemnic” szczególnie twórczych i wybitnych kontynuacji. Wypada się zgodzić z J. Bachórzem, że raczej mieliśmy tu do czynienia z wykorzystaniem francuskiego utworu jako źródła różnych, lepszych czy gorszych pomysłów fabularnych niż traktowaniem powieści Sue jako rodzaju twórczej inspiracji<sup>8</sup>. Te nawiązania do *Tajemnic Paryża* są dla nas interesujące, gdyż zostały wykorzystane szczególnie w dwóch powieściach Dzierzkowskiego, a mianowicie w *Kuglarzach* oraz w *Salonie i ulicy*, w których to po raz pierwszy, w takim znaczeniu, jakie nadał jej w swojej powieści Sue, pojawiła się przestrzeń miejska. U Dzierzkowskiego tym miastem, które prezentuje zarówno swoje salony, jak też „zakłete i tajemnicze rewiry”, jest stolica Galicji wschodniej – Lwów. Należy tu wspomnieć, że szczególnie *Salon i ulica* mógł się poszczycić niemałym sukcesem wydawniczym i czytelnicznym, gdyż zaistniał najpierw jako powieść w odcinkach, co warto też podkreślić, badając związki tej powieści z *Tajemnicami Paryża* jako „romansem tajemnic”, który po raz pierwszy ukazał się przed wydaniem książkowym w roku 1842 na łamach „Journal des Débats”, wzbudzając olbrzymie zainteresowanie odbiorców. Oczywiście mniejsze zainteresowanie towarzyszyło powieści Dzierzkowskiego, ale tutaj też można mówić o niemałym sukcesie, skoro drukujący *Salon i ulicę* w roku 1847 „Dziennik Mód Paryskich” (nr 6-16) mógł awansować z dwutygodnika na tygodnik. Oczywiście zyskał na tym przedsięwzięciu Dzierzkowski jako autor i księgarz, który również w tymże 1847 roku wydał powieść<sup>9</sup>.

Wspomniana na początku przestrzeń wielkiego miasta nie odgrywa jednak w obu powieściach Dzierzkowskiego tej roli (a jak dowodzi tego J. Bachórz również i w innych dziewiętnastowiecznych „powieściach tajemnic” naszych rodzimych autorów), jaką wyznaczył jej w swojej powieści Sue. To znaczy miasto nie staje się pełnoprawnym bohaterem, odsłaniającym przed czytelnikiem swoje niepokojące rewiry. Nie jest też tajemniczym „miastem zła”, grzechu, symbolem upadku jego mieszkańców, chociaż najbardziej metaforyczny i niepokojący zarazem obraz przestrzeni miejskiej, brudnej, niszczącej i deprawującej przedstawił pisarz w powieści *Dla posagu*, w której po raz pierwszy używa określenia Lwów<sup>10</sup>, pisząc o tym mieście, że jest:

<sup>8</sup> Por. J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, [w:] *Romantyzm a romanse...*, s. 224-225.

<sup>9</sup> Zob. J. Rosnowska, *Dzierzkowski*, Kraków 1971, s. 197-200.

<sup>10</sup> Zob. *ibidem*, s. 191.

[...] pełne szychu i fałszu, pełne życia zwierzęcego i śmierci ludzkiej, pełne kamieni zimnych i zimniejszych ludzi: śliczne i nęcące z daleka, a zdradliwe i nudne w istocie, jak każde półstołeczne miasto, nie dotrzymujące żadnej z swych cudownych obietnic. Wzniosłeś się już nad miasteczko, ale nie wzrosłeś jeszcze w wielkie miasto, w którego przynajmniej burzliwe życie, jak się zanurzysz, znikniesz na czas jakiś z widowni świata, na której plotki, obmowy i pogadanki występują bez ustanku, odgrywając bez ustanku wieczną farsę życia ludzkiego. Ale ty malutka stolico małego kraju zachowałeś wszystkie narowy małowieszczańskie<sup>11</sup>.

J. Bachórz, pisząc o przestrzeni miasta w polskiej „powieści tajemnic”, stwierdza, że:

Polskie miasto tajemnic jest jednak zazwyczaj ubogie w egzotykę, mało skomplikowane i jakby ospałe. Wrażenie pewnej ślamazarności bierze się stąd, że stosunkowo dużo miejsca na powieściowych planach miejskich zajmują salony. Towarzystwo salonowe żyje własnym życiem i niechętnie kontaktuje się z ulicą. Większość tajemnic kryje się w arystokratycznym i plutokratycznym błotku, w którym jednak morderstwa i gwałty wydają się autorom mniej prawdopodobne niż np. oszustwa majątkowe, rabunki ustępują placu karciarstwu, a bójki – kome-razom. Taki horyzont przestrzenny starcza do moralistycznego udowadniania, jak „grzech jest każdy dziwnie niebezpieczny”, ale bardzo szkodzi fabule: skoro stale wszyscy się tu spotykają ze wszystkimi, skoro wszyscy się znają – to czytelnik nie bez zdziwienia przyjmuje do wiadomości, że o czymś ważnym (autorowi akurat potrzebnym do sklecenia „tajemnicy”) nie wiedzieli<sup>12</sup>.

Oczywiście przestrzeń miejska Lwowa w powieściach Dzierzkowskiego istnieje, ale w odniesieniu do *Kuglarzy* stanowi w istocie zaledwie galerię obrazków z kancelarią prawniczą i najbardziej nacechowanym kolorytem lokalnym szynkiem Pod Krogulcem, gdzie spotykają się złowieszcze figury, przy formowaniu których wykorzystał pisarz „szkołę fizjonomii”. I chyba w tej powieści najbardziej twórczo spożytkował Dzierzkowski poetykę, jaką zastosował w swojej powieści *Sue*, a mianowicie tworząc wyraziste postacie ze świata przestępczego, korzystając zarówno z deformacji i wyolbrzymienia, niewątpliwej domeny „powieści szalonej”, a także poddając owe postaci, podobnie jak *Sue*, odczłowieczeniu idącemu w kierunku animalizacji. Warto w tym miejscu odwołać się do cennej pracy Ewy Skorupy, która pisząc o funkcjonującej w XIX wieku popularnej fizjonomice kryminalnej, spożytkowanej również w powieści w kontekście cenionych prac profesora medycyny sądowej Cesarea Lombroso<sup>13</sup>, pisała o wielkich pisarzach tej epoki, że:

<sup>11</sup> J. Dzierzkowski, *Dla posagu*, Lipsk 1847, s. 96.

<sup>12</sup> J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, s. 231.

<sup>13</sup> Głośne dzieło C. Lombroso, *Człowiek-zbrodniarz w stosunku do antropologii, jurysprudencji i dyscypliny więziennej* z 1876 r., w Polsce opublikowane zostało w roku 1891.

Interesujące będzie przesledzenie sposobów, w jakie narrator kreował zbrodniarzy, czy też pospolitych przestępców, nawet jeśli nie znał teorii Lombroso bądź nie wspomagał się nimi. Postaci takie pojawiają się na przykład u Balzaka w *Ojcu Goriot*, u Dickensa w *Wielkich nadziejach*. Czy intuicyjnie deformował jego twarz, nadawał mu odrażający wygląd, który mimowolnie u czytelnika mógł wzbudzić wstręt, eksponował jego atawistyczne skłonności? Czy też stosował inne metody charakteryzacyjne, by ukazać zwierzęcą naturę złoczyńcy?<sup>14</sup>

W tej właśnie konwencji, której przyświecała tendencja stygmatyzacji „czarnych charakterów”, pojawiają się w *Kuglarzach* postacie Brysia, Wrony, Kobilej Głowy. Taka charakteryzacja idzie w kierunku bliskim sposobom wyróżniania postaci złoczyńców i marginesu społecznego z powieści Sue, a mianowicie Szurynera, Puchaczki i Bakałarza. Szczególnie ta ostatnia postać „straszego zabójcy” łączyła w sposobie przedstawienia animalizację połączoną z deformacją, gdyż już pierwsze pojawienie się wzmiankowanego bohatera budzi grozę wyglądem zdeformowanej witrionem twarzy. Zarówno twarz, jak i cała postać, ma przerażać i zarazem budzić respekt.

[...] Bakałarz okropnie zeszpecił sobie twarz. Wszędzie blizny głębokie, sine, wygryzione witrionem, wargi nabrzmiałe; po odjęciu chrząstek nosowych dwie dziury nieforemne w miejscu nozdrzy. Oczy jasne, małe, okrągłe, błyszcząły dzikością, czoło spłaszczone, jak u tygrysa, ginęło pod wielką futrzaną czapką. Bakałarz był średniego wzrostu, głowę miał wielką, barki szerokie, silne, mięsiste, które rysowały się pod fałdami płóciennej bluzy, ręce muskularne, długie, świadczyły o atletycznej sile. Wyrazu dzikości, piętnującego tę twarz obrzydłą, odmalować niepodobna<sup>15</sup>.

Główną tendencją, która legła u podstaw tego „poruszającego” portretu przestępcy, jest przerysowanie i próba naznaczenia w szczególnie wyrazisty sposób najbardziej „czarnego charakteru” w tej powieści. Zdecydowanie inaczej portretowani są wspomniani wyżej kuglarze Dzierzkowskiego i bywalcy szynku Pod Krogulcem, a narrator akcentuje tu przede wszystkim związek przydomku z podobieństwem „[...] twarzy lub postawy, czy też dla zachowania pamięci zdarzenia jakiego, w którym ta lub owa osoba główną odegrała rolę”<sup>16</sup>. Jednak nie ma w prezentowanych portretach kuglarzy charakterystycznego dla autora *Tajemnic Paryża* przerysowania, a jest to raczej próba zaznaczenia przynależności środowiskowej, zarówno poprzez elementy stroju, jak i cech fizjonomii prezentowanej postaci, co narrator zaznacza zgodnie z zasadami prawdopodobieństwa, ale też frenetycznej poetyki, skupiając się raczej na pewnej

<sup>14</sup> E. Skorupa, *Twarze. Emocje. Charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, s. 115.

<sup>15</sup> E. Sue, *Tajemnice Paryża*, t. 1, Bydgoszcz 1990, s. 26.

<sup>16</sup> J. Dzierzkowski, *Kuglarze*, Lipsk 1845, s. 140.

skazie urody w odniesieniu do bohaterek tego przestępczego świata. Przykładem portret Kobylej Głowy:

[...] zgoła całość rysów niekoniecznie regularnych, ale takich, jakie Francuzi, pomni na szatańskie sztuki, które u nich wyprawiały kobiety piękne, sprawiedliwie nazwali pięknnością diabelską, szpecił nad miarę brak wyrazu prawdziwie niewieściego, który skromnością odpycha, a urokiem przyciąga, i brak płci zdrowej, którą zastępowały – jakby żyłki jaskrawe – jakieś plamki arabskimi po całej twarzy rozsiane. Cała zaś ta piękność, ustrojona wykwintnie jakby na bal i podróż razem, tupała nogą olbrzymią, rozdeptaną po ulicach, w brudnych pończochach i trzewikach skórzanych zblozonych jak pantofel faktora miejskiego<sup>17</sup>.

Natomiast w *Salonie i ulicy* postacią uformowaną zgodnie z zaleceniami takiej „kompromisowej” poetyki jest baron Karliński, reprezentujący typ zużytego starca, ale też o wyraziście i dosadnie kilkoma kreskami zaznaczonej fizjonomii, której głównym rysem zdaje się być fałsz i teatralność sztucznie stworzonej pozy wyłącznie na użytek wielkiego świata:

A w rzeczy samej pan Karliński był to fałsz chodzący, fałsz ciałem, które napychał wata, fałsz ubiorem niestosownym jego wiekowi, fałsz duszą zepsutą i zgangrenowaną przez to życie fałszu, udawania, nieszczeroci, samolubstwa, jakie pędził wraz z równymi sobie na tych prawdziwie teatralnych deskach, jakimi są woskowane parkiety wielkoświatowych salonów<sup>18</sup>.

W obrębie tej poetyki zostaje pokazana również postać sprytnej i chciwej pułkownikowej, której twarz zdradzała „niepospolite zamiłowanie tej pani w gorących trunkach”, dodatkowo jeszcze szantażującej Karlińskiego. Tworzą oni razem bliską poetyce „powieści tajemnic”, mocno naznaczonej rodzajowo, „parę z piekła rodem”. Nie tylko zresztą „czarne charaktery” zawdzięczają swoją fizjonomię związkom z powieścią Sue. Te podobieństwa dałoby się również uchwycić w kreacji Boguni z *Salonu i ulicy*. Ta bohaterka świata ulicy, nieszczęśliwie zakochana, ofiara salonowego uwodziciela Alfreda Karlińskiego, którego w melodramatycznej scenie osłoni własnym ciałem, jest bliską krewną Gualazy – Marii z *Tajemnic Paryża*, o której to kreacji Umberto Eco napisze, że „[...] romantyk zaś uosabia w Marii odwieczny archetyp *vierge souillée*, dziewczyny, której ciało poniżono, lecz której dusza pozostała czysta. Godzi w ten sposób reguły interesującej intrygi ze skłonnością do moralizatorstwa, osiągając efekt melodramatyczności, który poczynszy od Richardsona stanowi podstawę każdej szanującej się powieści”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 139-140.

<sup>18</sup> J. Dzierzkowski, *Salon i ulica*, s. 11.

<sup>19</sup> U. Eco, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, [w:] idem, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Gniewska, Warszawa 1996, s. 53-54.

Jednakże w obu powieściach Dzierzkowski inaczej niż autor *Tajemnic Paryża* stroni od pokazywania zewnętrznej strony przestrzeni miejskiej, przechodząc od razu do wnętrza: szynku i salonu. Bardziej może taką „[...] panoramę metropolii jako domeny kontrastów socjalnych i obszaru pełnego niepokojącej egzotyki, której dodatkowo przydaje grozy wieczorna lub nocna pora zdarzeń [...]”<sup>20</sup>, wypełnia Dzierzkowski prezentacją kontrastowo zestawionych obrazów nędzy ludu i zabaw salonowego towarzystwa. Zdecydowanie brak w powieściach Dzierzkowskiego opisów interesującej skądinąd topografii Lwowa, w której można było odnaleźć wiele egzotyki w kontekście jego ówczesnej wielokulturowości. Więcej miejsca poświęca pisarz w obu powieściach krajobrazom wiejskim, co wiązać należy z niedoszacowaniem w naszej literaturze miasta i problematyki miejskiej, z czym jeszcze długo zmagać się będzie dziewiętnastowieczna powieść i to też tłumaczyłoby w jakiś sposób brak znaczących opisów miasta jako przestrzeni otwartej, chociaż pewne kroki na tym polu uczynione już zostały przez autorów szkiców fizjonomicznych i „fizjologii” miejskich<sup>21</sup>. Jednakże niedobór tego rodzaju opisów przestrzeni miejskiej rekompensuje Dzierzkowski techniką hogartowskiego szkicu, którą posłużył się w zbiorze *Hogartowskie obrazy* z roku 1846. Maria Żmigrodzka pisała o tej formie wiele zawdzięczającej bogatemu w realia angielskiemu malarzowi, że istotne jest tu:

Konwencjonalne założenie, iż można odgadnąć sens przedstawionej sytuacji z wyglądu sprzętów i postaci, uprawdopodobnione jest przez niewątpliwą dojrzałość techniki opisu właściwej realizmowi dziewiętnastowiecznemu, przez wycucie charakterystycznego konkretnego obyczajowego i bogactwa znaczących szczegółów. Jest to typ opisu w ówczesnej prozie polskiej nowatorski, znacznie zresztą ciekawszy niż jego banalne powtórki w późniejszych powieściach Dzierzkowskiego<sup>22</sup>.

Interesujące z pewnością jest to, że pisarz w swojej wersji „powieści tajemnic” wykorzystał ten sposób opisu do charakterystyki środowiska lwowskiego półświatka, co przy udziale gwary przestępczej niezwykle uplastyczyło i urealniło obraz zamkniętej enklawy owego społecznego marginesu, rezydującego w szynku Pod Krogulcem, do którego prowadzi nas w powieści *Kuźlarze* wszechwiedzący narrator:

W głównej izbie okopconej należą się ławki proste wokół, trzy spore przed nimi stoły, a w kącie szafa drewniana bez drzwi z całym bogactwem szynkowego szklanego, glinianego i blaszanego przyboru; tuż koło niej stoliczek z kilkoma drewnianymi lichtarzami, w których sterczą różnej wielkości niedogarki wczoro-

---

<sup>20</sup> U. Eco, *Powieść tajemnic*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 337.

<sup>21</sup> Świat miejski miał już swoich portrecistów, do których należał K.W. Wójcicki jako autor obrazków miejskich oraz autorzy „fizjologii” warszawskich – J.S. Bogucki i A. Wieniarski.

<sup>22</sup> M. Żmigrodzka, *Józef Dzierzkowski*, s. 612.



rajsze, i kilka większymi szklankami piwnymi o drewnianych krążkach; a nad nim drewniany kół, wbity w ścianę, z dziurawą główką wygiętą jakby pysk podnoszącego się węża, odgrywa rolę kandelabra oświetlającego jedną pryskającą szabasówką cały ten przybytek ciemny i posępny, z którego wybucha aż na korytarz wieczna woń wódki pomieszana z wonią bakunową<sup>23</sup>.

Opis Dzierzkowskiego podobnie jak rzeczywistość na obrazach Williama Hogartha także zmierza w stronę rodzajowej karykatury, choć istotna jest również próba przedstawienia i odgadnięcia charakteru i w pewien sposób psychologii postaci z analizy wyglądu przedmiotów i otoczenia, w którym ona żyje. Ta technika opisu, którą pisarz z większym karykaturalnym i satyrycznym skutkiem zastosował w obrazach salonu, doskonale sprawdziła się w tej powieści. Uwypukliła kontrasty obu światów, przede wszystkim wydobywając podobieństwa, a mianowicie szalberstwa i oszustwa obu środowisk „kuglarzy”, zarówno marginesu społecznego, jak i tych z wyżyn społecznych. Doskonale też wypełniła główne przesłanie powieści jako satyry na społeczeństwo bez moralności, w którym decydującą rolę odgrywa pieniądź. Jak słusznie dowodzi Kazimierz Chruściński, autor monografii o twórczości galicyjskiego pisarza: „Dzierzkowski, wzorem Hogartha, dążył do uchwycenia w zwartym obrazie największej ilości szczegółów po to, aby oddać rysy rzeczywistości swoich czasów”<sup>24</sup>.

Pisząc o technice hogarthowskiej, należałoby wspomnieć również o zaangażowanym społecznie powieściopisarstwie Dickensa, który także uruchamiał w swojej narracji elementy melodramatyczne i sensacyjne. Jednakże pamiętać należy, że Dzierzkowskiego odróżnia od autora *Olivera Twista* brak skłonności humorystycznych, a na takie nie było miejsca w tej z gruntu moralistycznej twórczości galicyjskiego pisarza.

Równie istotnym elementem struktury „powieści tajemnic” jest postać szlachetnego bohatera, reformatora i opiekuna ubogich, wykazującego się ponadto cechami nadludzkimi. W *Tajemnicach Paryża* funkcję tę pełni książę Rudolf Gerolstein, podejmujący w imię moralności i ogólnoludzkich wartości nierówną walkę ze złem zakończoną zwycięstwem. Takiej postaci bohatera prometejskiego, romantycznego „nadczłowieka” darmo by szukać zarówno u Dzierzkowskiego, jak i u innych autorów rodzimych „powieści tajemnic” właściwie przez cały wiek XIX. Istotnym mankamentem powieści Dzierzkowskiego jest również brak prawdziwego zbrodniarza i jednocześnie głównego antagonisty owego „czarnego charakteru”. W prozie Dzierzkowskiego mamy grupę rzezimieszków (*Kuglarze*) i amoralne typy świata salonu (*Salon i ulica*). Jednak trudno tu mówić o tej formule zbrodniarza, o cechach demonicznych, którą

<sup>23</sup> J. Dzierzkowski, *Kuglarze*, s. 125.

<sup>24</sup> K. Chruściński, *Józef Dzierzkowski. Pisarz i działacz polityczny okresu międzypowstaniowego (1831-1863)*, Gdańsk 1970, s. 72.

wykształciła „powieść tajemnic” francuskiego autora. Natomiast łatwo zauważyć, że w utworach galicyjskiego pisarza częściowo rolę szlachetnego bohatera przejmują narrator, uruchamiając całą sferę moralistyki zarówno wobec postaci, jak też adresując swoje rozważania bezpośrednio do czytelnika. J. Bachórz pisze, że:

Tradycyjne nastawienie dydaktyczne przyczynia polskim autorom kłopotów ze zbrodniarzem, a widać to m.in. w dość konsekwentnym stosowaniu moralistyki domorosło-filantropijnej dla celów powieściowego wymiaru sprawiedliwości. Święte oburzenie na łajdaków i zbrodniarzy (a bez tej kategorii postaci powieść tajemnic obejść się nie może) nie idzie w parze z jakimikolwiek radykalniejszymi propozycjami rozwiązania problemu zła. Najbardziej w aktywności satyryczno-paszkwilowej jawowity Dzierzkowski aplikuje czytelnikowi najbardziej rozlazłe finały: skończonemu łajdakowi i niepoprawnemu złoczyńcy Krętowiczowi dozwoli umrzeć wcale honorową śmiercią samobójczą (oszczędzi mu więc kompromitującego aresztowania i publicznego pęgięria, choć mniejszych od Krętowicza, tyle, że prostackich przestępców nie obroni od tych etapów kary), a dla cynicznych degeneratów z *Salonu i ulicy* przeznaczy jako karę ich własny grzech. Szlachetni mają tu wielkoduszną satysfakcję ze swej szlachetności, zdolnej objąć także i wspaniałomyślne, wzniosłe rozgrzeszenie dla łajdaków<sup>25</sup>.

To znaczące zubożenie podjętego schematu „powieści tajemnic” sprawia, że nie mamy tu również tak charakterystycznego „mechanizmu pocieszenia”, które aplikuje autor swoim czytelnikom w *Tajemnicach Paryża*. Umberto Eco w rozdziale *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, w książce *Superman w literaturze masowej*, tak o tym „mechanizmie” pisze:

Nikt nie „zmienia się” w *Tajemnicach*. Ten, kto się nawraca, był już wcześniej dobry, kto był prawdziwie zły, umiera bez skruchy. Nie dzieje się nic, co mogłoby kogokolwiek zaniepokoić.

Czytelnik doznaje pociechy zarówno dlatego, że następuje cała seria cudów, jak i dlatego, że nie zakłócają one biegu rzeczy. Życie toczy się dalej tak samo, nawet jeśli przez chwilę płakaliśmy i cieszyliśmy się, cierpieli i radowali. Książka uruchamia szereg mechanizmów gratyfikacyjnych, z których najbardziej pocieszenielski funkcjonuje w sferze czystej fantazji...<sup>26</sup>

Ten właśnie „mechanizm pocieszenia” decyduje, że powieść E. Sue ma ostatecznie wydźwięk optymistyczny. Inaczej dzieje się w utworach Dzierzkowskiego, w których nie ma szlachetnych zbawców, mogących uzdrowić świat, choć jednostki pozytywne z pewnością występują, a zło i występki, szczególnie z dzielnic nędzy mają swoje, podobnie jak u francuskiego pisarza, uzasadnienie socjalne. Nic natomiast nie tłumaczy zepsucia salonów, a tutaj jakby na drugim planie wprowadza Dzierzkowski, widoczne w *Salonie i ulicy* oraz w powieści *Dla posagu*, zagrożenie w postaci zemsty

<sup>25</sup> J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, s. 226.

<sup>26</sup> U. Eco, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, s. 84-85.

i „nadciągającej burzy” ze strony warstw ludowych. Taki wydzźwięk metaforyczny może mieć w tej trzeciej powieści melodramatycznie ukształtowana scena zabójstwa Anielki, która pada ofiarą nieludzko wykorzystywanego przez jej ojca Rudolfa<sup>27</sup>, jak też równie dramatycznie ukształtowana w *Salonie i ulicy* scena zemsty na uwodzicielu Boguni Adolfie. Jest to o tyle znaczące, że powieści te powstały właśnie przed Wiosną Ludów. I jedynie w zakończeniu *Salonu i ulicy*, w którym zgodnie też z wymową ideową, bliską autorowi *Tajemnic Paryża*, schemat czarno-białych charakterów pozostaje bez zmian, rozwija narrator-autor swoją opowieść o istnieniu jakiejś wyższej sprawiedliwości, ale trudno to uznać za formułę zastępczą „mechanizmu pocieszenia”:

Nasi uliczni bohaterowie i tym razem jeszcze ulegli ludziom mającym za sobą zgrabny fałsz, czyhającą zdradę i popleczników w służach swoich namiętności, które im pomagają, a razem mszczą się potem na nich, karzą ich... To jest jedyny dowód wyższej sprawiedliwości, która nigdy nie milczy, ale swoimi idzie drogami...<sup>28</sup>

## Spoleczna powieść z tezą

Omawiane powieści Dzierzkowskiego już w momencie ukazania się odczytane zostały jako utwory o silnym ładunku zaangażowania społecznego. August Bielowski, krytyk i przyjaciel pisarza, związany ze środowiskiem Ziewonii, odnosząc się na łamach „Dziennika Mód Paryskich” do *Kuglarzy*, pisał, że Dzierzkowski rzucił „na dno obrazu ideę”<sup>29</sup> i napisał utwór o dużym zaangażowaniu w piętnowaniu moralnego zepsucia współczesnego świata. Także znany galicyjski krytyk i dziennikarz Władysław Zawadzki zanotował po latach w swoich *Pamiętnikach o Salonie i ulicy*, że pisarz „[...] stworzył nową erę w powieściopisarstwie galicyjskim. Przeniósł bowiem powieść na pole kwestii społecznych”<sup>30</sup>. Również współczesne odczytania powieści Dzierzkowskiego, pióra Żmigrodzkiej, wpisywały utwory tego autora w szeroki ówczesny nurt problematyki społecznej, istniejącej między tradycjonalizmem szlacheckim a wykluwaniem się nowych demokratycznych wzorców w obyczajowości i kulturze. Tyle, że pisarz zajmuje tu stanowisko umiarkowane czy też połowiczne, gdyż w sferze stosunków społecznych wybiera postępowanie, natomiast w sferze stosunków ekonomicznych nie jest zwolennikiem kapitalizmu, stąd podkreślanie negatywnej roli pieniądza

<sup>27</sup> W takim duchu zinterpretowała ten motyw zemsty również Janina Rosnowska (zob. J. Rosnowska, *op. cit.*, s. 186).

<sup>28</sup> J. Dzierzkowski, *Salon i ulica*, s. 180.

<sup>29</sup> Cyt. za K. Chruściński, *op. cit.*, s. 79.

<sup>30</sup> Cyt. *ibidem*, s. 80.

i jego wręcz demonicznej siły. Najbardziej tendencje takiego programu widoczne są w powieści *Salon i ulica*. Żmigrodzka pisała, że:

[...] Dzierzkowski zagubił się w tych sprzecznościach. W rezultacie w *Salonie i ulicy* bohater musiał zostać patetycznym rezonerem, gubiącym w moralistycznych komentarzach całą istotną powagę konfliktów społecznych, ludzie zaś ulicy, wystylizowani tak, by mogli dostąpić godności bohaterów literackich i sojuszników demokratycznego inteligenta, dostarczyli sentymentalnych klisz literaturze o szlachetnych, przebaczących krzywdy prostakach<sup>31</sup>.

Zatem najbardziej odważny okazał się Dzierzkowski w kwestiach obyczajowych, w obrębie których piętnował anachronizm i bezproduktywność salonowego stylu życia, będąc zdecydowanym krytykiem arystokracji, jej kosmopolityzmu, ugodowości i intryganctwa, ale też plotkarstwa, zachowawczości i klerykalizmu. Zbliżał się w tym ataku na galicyjskie warstwy wyższe do pokrewnego mu również w sensie ideowym pisarza – Leszka Dunin-Borkowskiego jako autora *Parafiańszczyzny* (1843), szczególnie w *Kuglarzach*, powieści bliskiej formom publicystycznym. Nie znaczy to, że nie przedstawił pisarz w swoich powieściach programu przemian społecznych. Ten program istnieje w obrębie trzech powieści, ale jest tam artykułowany w różny sposób. Bardziej bezpośrednio i zdecydowanie konkretniej wypowiedział się pisarz na tematy stosunków wiejskich w powieści *Bez posagu*, zapowiadającej już utwory tendencyjne, w której w typowej dla siebie technice kontrastu zderzał ze sobą dwa światy, wykreowane przez małżonków Dolińskich. W jednym przedstawiając zamożną wieś Rajówkę dziedziczki Dolińskiej ze szkołą ludową i programem humanitarnie pojmowanej pracy u podstaw oraz pańszczyźnianą wieś Szurków małżonka Dolińskiego, zarządzaną według starszłacheckich zasad ślepego posłuszeństwa, wymuszanego kijem, w której włościanie żyją w skrajnej nędzy. Pierwszy z wykreowanych przez pisarza światów o znaczącej nazwie Rajówka łączyć by można z utopijnym folwarkiem w Bouqueval księcia Rudolfa z *Tajemnic Paryża*, w którym znajdują zastosowanie nieco naiwnie skrojone elementy socjalizmu utopijnego, choć należałoby pamiętać, że Dzierzkowski nie był wyznawcą tej filozofii i siedł tu jedynie w kierunku realnej propozycji społecznej w duchu hasła społecznego solidaryzmu. Jeżeli jednak pamiętać będziemy, że powieść *Bez posagu* pisana była już po rabacji galicyjskiej, to jasne się stanie, że mogła stanowić realną odpowiedź i zarazem przestrogę wobec tych dramatycznych wypadków. Zwłaszcza w świetle owych wydarzeń dałoby się odczytać śmierć niewinnej Amelki jako bohaterki wpisującej się w krąg pozytywnych wartości międzypowstaniowej powieści tendencyjnej, szerzącej przecież

<sup>31</sup> M. Żmigrodzka, *Posłowie*, [w:] J. Dzierzkowski, *Kuglarze*, s. 246.

oświatę wśród ludu, ale także będącej córką pana Dolińskiego w sposób nieludzki wyzyskującego biednych włościan.

Ta ważkość problemów społecznych, wokół których obracały się powieści Dzierzkowskiego, nie szła jednak w parze z nowatorstwem formalnym. Pisarz nie stworzył bowiem nowoczesnej formy powieściowej, a raczej korzystał z tradycyjnych już wzorców ukształtowanych w naszej literaturze. Toteż jego powieść społeczna grzeszy jak wiele utworów z lat czterdziestych brakami w zakresie kompozycji. Pisarz wyraźnie nadużywa techniki kontrastu, również w konstrukcji bohaterów, brakuje mu również umiejętności zbudowania wielowymiarowych postaci, którą wypełnia typowością, miewa problemy z ich psychologią, popada też w częsty schematyzm w rysunku zarówno pierwszo-, jak i drugoplanowych bohaterów. Jednocześnie należy też zwrócić uwagę, że pisarz urealnił wzorce portretowe bohaterów świata przestępczego, pozbawiając ich w swoim rysunku zarówno cech demonicznych, jak i znaczących przerysowań i deformacji. Innym grzechem powieści byłby jednak nadmierny dydaktyzm i rezonerstwo, przekładające się na przerost komentarza narratora odautorskiego o charakterze moralistycznym, rozrywającego narrację główną, co prowadzi do redukcji napięcia i dramatyzmu fabuły. Natomiast w obrębie poetyki ścierają się tu wpływy tendencji romantycznych (widoczne zwłaszcza w obecnych w powieściach motywach i elementach frenetycznych) i realistycznych (w plastycznym pokazaniu różnych światów, mimetyzmie fabuły, jak i w rysunku postaci, ukształtowanych i będących funkcją otaczającego ich środowiska). Widać to także w języku powieści, jak też w sferze użytej symboliki, a do tej należą zapowiedzi nadciągającej „burzy” społecznej, szczególnie zauważalne w *Salonie i ulicy*<sup>32</sup>.

Zatem zmierzając do podsumowania, stwierdzić trzeba, że omówione tutaj powieści charakteryzuje wyraźny eklektyzm formalny, który wynika z prób poszukiwania własnej koncepcji tego gatunku i odrzucania wzorców i technik romantycznych na rzecz tych nowych – realistycznych. Dzierzkowski wydaje się, szczególnie w latach czterdziestych, poszukiwaczem własnej formy powieściowej, a świadczą o tym zarówno wynurzenia o charakterze autotelicznym, widoczne w każdym z tych utworów, jak i autonomiczne wypowiedzi autora zarówno w formie recenzji, jak i dłuższych artykułów zamieszczanych w ówczesnej prasie, świadczących o tym, że pisarz wziął udział w dyskusji na temat kształtu i charakteru twórczości powieściowej<sup>33</sup>. Tutaj, podobnie zresztą jak L. Borkowski zdecydowanie krytycznie odniósł się do powieści „kontuszowej”, wybierając też przede wszystkim powieść społeczną o tematyce współczesnej, która byłaby, jak pisał o takiej formie autor *Parafiańszczyzny* „zwierciadłem czasu

<sup>32</sup> Por. K. Chruściński, *op. cit.*, s. 80-82.

<sup>33</sup> K. Chruściński zwrócił uwagę na to, że pisarz „[...] ogłosił około stu recenzji, poświęconych bieżącej produkcji literackiej [...]” (*ibidem*, s. 117).

swojego, pieczęcią terażniejszości”. Takie cele przyświecały również Dzierzkowskiemu, jakkolwiek sięgającemu sporadycznie po tematy historyczne (przykładem *Uniwersał hetmański*), to jednak będącego przede wszystkim kronikarzem przemian, również tych o charakterze światopoglądowym, przedstawicielem środowisk demokratycznych szlachty galicyjskiej, traktującym ten gatunek jako czuły rejestrator codzienności, ale także wyraz uczuć i myśli własnych. Toteż mimo obecności w jego utworach elementów „powieści tajemnic”, czy też śladów poetyki romantycznej powieści frenetycznej, to jednak przede wszystkim wzorzec prozy Dzierzkowskiego tworzy model powieści społecznej, gdyż jak sam napisał w recenzji *Dwóch światów* Kraszewskiego „[...] każda powieść jest społeczna i być nią musi koniecznie”<sup>34</sup>. Zatem także i ta wypowiedź wyraźnie dowodzi, że traktował Dzierzkowski ten rodzaj twórczości jako formę, w której do głosu dojść mogą również treści natury publicystycznej, że winna mieć ona również charakter utylitarny i zaangażowany w problemy społeczne. Toteż te ostatnie elementy dowodzą, że powieści Dzierzkowskiego byłyby ogniwem poprzedzającym rozwój pozytywistycznej powieści tendencyjnej i mimo swoich niewątpliwych braków i mankamentów stanowią one istotne, bo pograniczne ogniwo w rozwoju tego gatunku w obrębie bujnego powieściopisarstwa XIX wieku. Natomiast oceniając związki autora *Salonu i ulicy* z twórczością spod znaku E. Sue, można tu zauważyć fascynację galicyjskiego pisarza tą formułą powieści popularnej, jak i jej siłą oddziaływania na ówczesnego czytelnika w procesie transmisji ważkich idei społecznych. Jednakże mimo wykazanych tutaj podobieństw jednocześnie pozostał Dzierzkowski twórcą samodzielnym, poszukującym i idącym w kierunku zaangażowanego społecznie powieściopisarstwa, w którym „powieść tajemnic” byłaby jedną z możliwości wzbogacenia jego formuły prozy powieściowej.

#### BETWEEN THE MYSTERY NOVEL AND THE SOCIAL NOVEL – SELECTED PROSE BY JOSEPH DZIERZKOWSKI

The novels by Joseph Dzierzkowski belong to literary achievements that have been, to a large extent, nowadays forgotten. Analysing the pattern of the novel by E. Sue, *The Mysteries of Paris*, detectable in the Polish author's works, the author of this article addresses three novels: *The Jugglers*, *For a dowry* and *The drawing room and the street*. These connections to a “mystery novel” are visible in the way the municipal space is utilized. In Dzierzkowski's novels, the city of Lvov, contrary to the function of a city in the works by the French author, does not play the role of a rightful character. However, creating expressive figures out of the criminal world, the Polish writer used the poetics of the species in the most creative way (*Jugglers*). The lack of a true criminal, and simultaneously of a main antagonist, the “black character”, is an essential shortcoming of Dzierzkowski's novel. It is noticeable that the narrator-author develops his story about the existence of some higher justice, but it is difficult to regard it as a replacement formula of “the mechanism of reassurance”. Therefore,

<sup>34</sup> J. Dzierzkowski, *Dwa światy* J.I. Kraszewskiego, „Dziennik Literacki” 1856, nr 55, s. 7.

despite the presence of the elements of a “mystery novel” and the traces of the romantic frenetic poetics in the works by Dzierzkowski, we have to deal, first of all, with the model of the social novel here. Estimating the relationships between “Lounge and street” and the works by E. Sue, one can notice Dzierzkowski’s fascination with this form of the popular novel as well as its influence on the reader of those times, in the process of transmission of weighty social ideas. This is the model of the social novel that the later tendentious prose of the period of positivism precedes.