

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIII (2013)

POWIEŚĆ MNIEJ ZNANA. INTERPRETACJE

Marta Ruszczyńska

Uniwersytet Zielonogórski

Między romanssem a powieścią społeczną. Wokół wybranych elementów prozy Józefa Dzierzkowskiego

Powieści Józefa Dzierzkowskiego należą do już dzisiaj zapomnianego w dużej części dorobku prozatorskiego, który w latach czterdziestych XIX wieku charakteryzował się bujnym rozwojem tego gatunku. Toteż należałoby na wstępie zaznaczyć, dlaczego warto przypomnieć kilka z owych zapomnianych powieści poczytnego niegdyś autora. Po pierwsze choćby dlatego, że proza tego dość płodnego powieściopisarza zawiera wiele utworów granicznych, tak zwanych ogniw pośrednich, pozwalających prześledzić rozwój kilku odmian powieściowych. 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 jej zarazem pierwszeństwo przed historią. Jednocześnie pisarz w swoim schemacie powieściowym umieścił 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”¹. Jednocześnie ta popularność i moda na wątki romansowe nie oznaczała obecności wybujałej erotyki, a raczej prowadziła do schematyzacji i konwencjonalnych ujęć tego tematu.

We wszystkich fabułach romansowych – pisze J. Bachórz – nastawionych na temperowanie „wybujałej” erotyki w imię chrześcijańskiej agape obowiązywał ściśle przestrzegany scenariusz ról kobiecych i męskich. Kobiętę ukazywano jako istotę z natury

¹ J. Bachórz, *Romans w powieści, czyli o wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831–1863*, [w:] tegoż, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 101.

przeznaczoną do promieniowania miłością, zdolną bardziej niż męczyzna do uczucia żarliwego i angażującego całą osobowość. Męczyzna, ustępując kobiecie w predyspozycjach emocjonalnych, dominuje w dziedzinie intelektu i woli (organizacji i władzy). Męczyzna też wprawdzie potrafi kochać, ale miłość może wypełnić tylko część jego duszy, zasadniczo bowiem ciężą na nim obowiązki publiczne i im – dla określonych ideałów lub interesów – powinien się poświęcać silniej niż miłości².

Dzierzkowski doskonale wpisał się w tę dziewiętnastowieczną modę, 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 szczerłość 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 naszym³.

W 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:

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 obyczajów⁴.

W konkluzji badacz stwierdził, iż „pisarz, w rozumieniu istoty i zadań powieści, zbliżał się do koncepcji realizmu”⁵.

Pamiętając wszakże, że był to realizm pierwszej połowy XIX wieku, warto może przyrzeć się bardziej wnikliwie owej wypracowanej przez Dzierzkowskiego w latach czterdziestych teorii powieści. Materiałem, którym chciałabym się tu posłużyć, będą trzy utwory pochodzące jeszcze z pierwszego i najbardziej dynamicznego okresu twórczości Dzierzkowskiego. Są to *Kuglarze* (1845), *Dla posagu* (1847) oraz

² Tamże, s. 119.

³ J. Dzierzkowski, *Przedmowa*, [w:] tenże, *Salon i ulica*, Rzeszów 1989, s. 6. Dalsze cytaty za tym wydaniem, oznaczone jako S, po cytacie w nawiasie numer strony.

⁴ C. Kłak, *Posłowie*, [w:] tamże, s. 196.

⁵ Tamże.

najbardziej dojrzała powieść tego okresu, czyli *Salon i ulica* (1847). Wspomniane utwory mają zarazem charakter graniczny, stanowiąc cezurę między żywą jeszcze w twórczości pisarza konwencją romantyczną a nową, charakterystyczną dla realizmu lat czterdziestych, której towarzyszą ostre akcenty krytyki społecznej⁶, przechodzące często w satyrę na społeczeństwo galicyjskie, co nie znaczy wszakże, że nie mają te powieści również charakteru uniwersalnego, 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 od 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 społecznej⁷. 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. Dzierzkowski podobnie jak Kraszewski wprowadza do swoich powieści stosunkowo wcześniej postacie z ludu (i to nie tylko w epizodach). Bohaterowie ci są istotni szczególnie ze względu na potrzebę pokazania przekroju całej zbiorowości jak i próbę podjęcia szerszej refleksji i postawienia ostatecznej diagnozy o kondycji tegoż społeczeństwa.

Historie rodzinne

Dzierzkowski w swoich powieściach, zarówno tych wskazanych we wstępie, jak i wielu innych z całego bogatego dorobku, często fabułę swoich utworów opierał na historiach rodzinnych. Jednakże, co szczególne, w dziejach przedstawionych rodzin istotną rolę odgrywa pieniądź, urastając do siły fatalnej i wręcz demonicznej. Fabuła tych trzech powieści obraca się wokół roli, jaką odgrywa w życiu rodzinnym pieniądź oraz odziedziczony majątek, a także zawirowania i komplikacji prawnych, na jakie napotykać spadkobiercy testamentu bogatej krewnej. W konsekwencji także szczęście małżeńskie bohaterów Dzierzkowskiego uzależnione zostaje od wysokości posagu, a pisarz krytycznej ocenie poddaje popularne w powieści

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

⁷ M. Żmigrodzka o wcześniejszych szkicach obyczajowych pisała, iż 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*, pod red. M. Janion, t. 1, S. III, Kraków 1975, s. 611).

międzypowstaniowej „łowy posagowe”⁸, dotykając zarazem problemów prawnych, wydziedziczenia i całego splotu machinacji i intryg rodzinnych, wokół których skulptura zostaje akcja powieści. Dzierzkowski pokazuje mechanizmy owych działań, również tych budzących wątpliwości natury moralnej, jak i tych o charakterze przestępczym, jakie podejmuje rodzina w celu obalenia testamentu i zdobycia majątku. Bez wątpienia znaczenie, jakie przypisuje pisarz walce o majątek, zdaje się generować pogląd, iż w jego twórczości prozatorskiej pieniądź staje się też jakby siłą napędową otaczającego świata, centrum, a przede wszystkim czynnikiem deprawacji życia rodzinnego, owych transakcji, sprzedaży i kupna, jakim podlegają w interesach rodzinnych przede wszystkim młode dziewczęta. Warto w tym miejscu odwołać się do celnych uwag Tomasza Sobieraja:

Pieniądź zasadniczo nie miał dobrej opinii w polskiej prozie drugiej połowy XIX wieku (wcześniej zresztą również). Stosunkowo najczęściej bywał przedstawiany jako siła niszcząca, deprawująca ludzi, którzy się o jego zdobycie ubiegali, jako źródło rozpadu więzi rodzinnych i uczuciowych, jako wreszcie zagrożenie dla kultury duchowej narodu, ukształtowanej przeciw w ogromnej części wedle wzorów ziemiańskich, przenikniętych rustykalizmem, opornych zatem wobec „kramskiej”, kapitalistycznej cywilizacji Zachodu⁹.

I jest tu bezsprzecznie Dzierzkowski uczniem Balzaka¹⁰ i współczesnej mu powieści francuskiej, nazywanej przez ówczesną krytykę (m.in. Michała Grabowskiego) „szaloną”. Szczególnie inspirujący i cenny wydaje się tu patronat Balzaka, gdyż to właśnie autor *Komedii ludzkiej* pokazał niszczącą i demoniczną siłę pieniądza, a co ważniejsze udowodnił, że na przykładzie rodziny można stworzyć i pokazać całościowy obraz współczesnego mu społeczeństwa. Wydaje się, że również galicyjski pisarz podążył tym tropem, a jego obserwacje, niekiedy satyryczno-ironiczne, a często podszyte dość gorzkim moralistycznym osądem, pokazują rodzinę jako źródło cierpienia bohatera, przestrzeń, w której doznaje on upokorzeń, środowisko fatalnego wychowania, demoralizacji i braku empatii. Wszystkie te czynniki mają negatywny wpływ na dorosłe życie bohaterów prozy Dzierzkowskiego, są też przyczyną ich okaleczenia w sensie psychicznym, uniemożliwiają stworzenie udanego rodzinnego stadła, są przyczyną samotności. W powieściach tego autora wyjątkowo dużo jest historii dzieci oddanych na wychowanie bogatym krewnym, których dzieciństwo, mimo iż nie doświadczają biedy, bywa jednak smutne, bo pozbawione ciepła,

⁸ Zob. M. Żmigrodzka, *Proza fabularna w kraju*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, s. 170.

⁹ T. Sobieraj, „Przekłęte pieniądze” czy „motory życia”. *Oblicza pieniądza w polskiej prozie drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Pieniądź w literaturze i teatrze. Materiały z sympozjum*, pod red. J. Bachórzea, Sopot 2000, s. 147.

¹⁰ Jeżeli idzie o rolę pieniądza, to pokazał pisarz jedynie ciemną stronę tego zjawiska we współczesnym świecie, podczas gdy Balzak widział tu również pozytywną stronę, gdyż pieniądź był dla niego także czynnikiem nakręcającym koniunkturę i dającym możliwość kariery ambitnym i kreatywnym jednostkom.

jakie daje opieka rodziców. Często występują rodziny niepełne, w których brakuje matki lub ojca, a dzieci wychowywane są w atmosferze częściowego sieroctwa. Można w tym dostrzec analogię z biografią pisarza – Dzierzkowski został wcześniej osierocony przez ojca, a po powtórnym zamążpójściu matki zamieszkał we Lwowie pod opieką stryja Józefa Dzierzkowskiego, znanego adwokata, bibliofila, uczonego amatora, a także polityka, znanej i wpływowej osobistości nie tylko we Lwowie, ale również w Galicji. I to pod wpływem testamentu stryja młody Dzierzkowski podejmuje studia prawnicze, które zostają przerwane przez burzliwe wydarzenia roku 1830 i udział w nich przyszłego powieściopisarza¹¹.

W *Kuglarzach*, pierwszej z wymienionych powieści, będącej w swojej strukturze kompozycyjnej zbiorem dziewięciu obrazków, co uwidocznione zostaje w tytułach poszczególnych rozdziałów, pokazuje pisarz przejawy owego kuglarstwa (czyli oszustwa) we współczesnym świecie zarówno arystokratycznego salonu jak i ulicy, a które to obszary solidarnie połączy pieniądz, czyli testament szambelanowej Skrzeszkiej, wdowy i dziedziczki Żabiniec. I właśnie obraz poplątanego życia rodzinnego, a właściwie jego karykatury, kreśli pisarz w pierwszym rozdziale:

Dzieci nigdy nie miała, ale za to towarzyszkę od lat czterdziestu, pannę Agnieszkę Krylecką, starościankę trembowelską podobno; były to przyjaciółki od serca, to jest nie cierpiały się serdecznie nawzajem, ale były sobie potrzebne. Panna Agnieszka potrzebowała stołu i pomieszkania, szambelanowa zaś istoty, na którą by mogła ciągle gdyrać, cedzić co dzień „tak to bywało za śp. szambelana” ...¹².

Równie niepokojący z perspektywy „stosunków rodzinnych” jest drugi obrazek *Zielony futorek* prezentujący skromny dom szlachecki, ciotecznego brata szambelanowej porucznika Jana Czajckiego i jego córki Rozalii, która po śmierci matki wychowywała się w domu pani wojewodziny Byleckiej, a po jej śmierci jako piętnastoletnia paniuszka zamieszkała w dworku ojcowskim. I jak dowodzi narrator, „wywiozła stamtąd arystokratyczne zachcenia, tak trudno dające się zastosować do zielonego i ubogiego futorku” (K, s. 36).

Jednakże późniejsze relacje rodzinne między ojcem a córką, wynikiłe zapewne z owego dość szczególnego dzieciństwa, mimo miłości ojcowskiej napotykać na chłód emocjonalny córki, czego nie mogą zmienić dowody miłości i troskliwości, jakimi otacza swoją jedynaczkę, wciąż żyjącą atmosferą bujnego życia towarzyskiego arystokratycznego domu swojej krewnej, a dla której jedyną pociechą będą romanse, zarówno te fikcyjne jak i te prawdziwe. Toteż panna Rozalia, zakochana rzekomo w swoim kuzynie Konstantym Skrzeskim, ostatecznie odda rękę bogatemu adwokatowi. Ta w istocie „zła miłość” będzie przyczyną samobójczej śmierci wrażliwego

¹¹ Zgodnie z testamentem stryja biblioteka i cenne zbiory miały przyspaść temu z synów-
ców, który ukończy prawo (Zob. M. Żmigrodzka, *Józef Dzierzkowski*, s. 603–604).

¹² J. Dzierzkowski, *Kuglarze*, oprac. K. Czajkowska, posłowiem opatrzyła M. Żmigrodzka, Warszawa 1961, s. 18. Dalsze cytaty za tym wydaniem oznaczone jako K, po cytacie w nawiasie numer strony.

młodzieńca, jedynej „czującej” postaci w tym pozbawionym uczuć świecie salonu i półświatka, solidarnie połączonym przez pieniądź.

Natomiast w *Salonie i ulicy* obrazy życia rodzinnego również podlegają tej samej zasadzie, której patronuje przekonanie, że brak ciepła rodzinnego i wychowanie pozbawione zasad moralnych mści się na dorosłym życiu tak edukowanych dzieci, przyczynia do ich okaleczenia i unieszczęśliwienia. Większość przedstawionych tu rodzin w tej satyrycznie wyostrzonej powieści powieli bowiem wzorzec złych stosunków rodzinnych. Wyraziście przedstawia Dzierzkowski swoją tezę na przykładzie Kamilli, bogatej panny, osieroconej wcześniej przez rodziców, nad którą opiekę sprawuje ciotka, interesownie schlebająca swojej siostrzenicy, pragnąca też korzystać z jej majątku, a przy pomocy guwernantki z Paryża, odpowiedzialnej za edukację romansową Kamilli, wychowująca swoją siostrzenicę na chłodną i pozbawioną zasad moralnych pannę, która nie potrafi docenić i ostatecznie odrzuci miłość ubogiego Władysława. Jedynie skromny dworek szlachecki, w którym wychował się Władysław Żylecki, „poeta myślami i sercem”, stanowi oazę swojskości i staropolskich wartości i cnót szlacheckich, odcinając się od zdecydowanie ciemnych obrazów rodzinnego życia, jakie prezentują warstwy wyższe zarówno miasta jak i prowincji:

Dwór państwa Żyleckich był wyraźnym przeciwieństwem pałacu na Wielkich Żylincach, bo posiadłość porucznika nazywała się Małymi Żylincami. O ile tam szło wszystko szumno, dumno, o tyle tu było cicho i skromnie; tam się wszystko działo po francusku i z pańska, a tu po polsku i z szlachecka; tam zmieniano co chwila mody i zwyczaje, tu panował odwieczny a uczciwy obyczaj; tam była dumna pańskość w przyjmowaniu gości, tu zaś panowała serdeczna gościnność staropolska (S, s. 58).

Najbardziej jednak tragicznie przedstawił Dzierzkowski obraz życia rodziny w powieści *Dla posagu*, w której osią intrygi uczynił popularne w powieści międzypowstaniowej „łowy posagowe”. Niewinną ofiarą chciwości i wyrachowania własnego ojca stanie się tu Amelka, przypadkowo zastrzelona wskutek fatalnie zaranżowanego tak zwanego porwania dla posagu. Pisarz uruchomił tu dodatkowo jeszcze elementy sensacyjno-kryminalne w tej najslabiej chyba skomponowanej „powieści z życia towarzyskiego”, złożonej z luźnych fragmentów, ale z prawdziwie demoniczną postacią ojca. W powieści pojawia się także postać wrażliwego młodzieńca Rudolfa, ofiary oszustw majątkowych pana Dolińskiego. Niezrównoważony psychicznie i zakochany w Amelce Rudolf zostaje bezdusznie wykorzystany w zaimprowizowanej intrydze, która w swoich tragicznych i nieprzewidzianych konsekwencjach doprowadzi do śmierci ukochanej panny:

Oto cały obraz pana Jędrzeja Dolińskiego, dodać tylko do tego potrzeba, że chciwy na pieniądź, złapawszy trochę jurysterii za młodu, wymowny, gdy gdzie grosz zwąchał, do czego miał nos wyzły, wkręcał się do wszystkich testamentów jako egzekutor, do wszystkich kompromisów jako sędzia polubowny, do wszystkich małoletnich okolicznych jako opiekun, i biada obywatelowi sądzonemu lub opiekowanemu przez niego! Wykpił, przekreślił, otumanił, pokłócił braci z siostrami, potem braci między sobą, a wszystko to dla

własnego zysku. Biada temu, który włożył z nim w rachunek; prędzej by się pluskwy lub lichwiarza pozbył¹³.

W wielu powieściach Dzierzkowskiego pojawia się negatywny obraz heroiny romansowego wątku i w powieści *Dla posagu* również wprowadza pisarz postać takiej „zepsutej”, a posażnej panienki, ofiary fatalnego wychowania. Jest to Cyrylka, siostrzenica państwa Czułkowskich, która ostatecznie zostaje żoną Leona Biczynskiego, prowincjonalnego donżuana i w istocie dość marnej pod względem moralnym figury. Jednak w tym przypadku owa „romansowa para” tworzy jeszcze jeden, bardzo częsty w powieściach tego autora, niedobry związek, który ukryty zostaje pod osłoną salonowego konwenansu i pozorów udanego małżeńskiego stadła.

Romans i erotyka

Wspomniany powyżej schemat miłości nieczulej i interesownej heroiny, ofiary salonowego zepsucia, która odrzuci uczucia wrażliwego młodzieńca, mieści się w obrębie istotnej, romansowej struktury wątków powieści Dzierzkowskiego. Jednak ten romans można chyba umieścić pomiędzy moralistycznym wzorcem powieści Korzeniowskiego a romantycznymi porywami serca, jakich doświadczają bohaterowie romansów Kraszewskiego, chociaż bliżej tu chyba Dzierzkowskiemu do autora *Kolokacji*. Warto w tym miejscu odwołać się do opinii J. Bachórze, który stwierdza, iż:

Kraszewski i inni pisarze pokrewnej mu orientacji inaczej traktowali erotykę. Śladem romantycznych poetów przyznawali miłości erotycznej znamię najwyższej wartości ludzkiej. I o ile powieści Korzeniowskiego są utworami o miłości rodzinnej lub o erotyce w kontekście powinności rodzinnych, o tyle w powieściopisarstwie Kraszewskiego przeważa zainteresowanie dla miłości erotycznej. Anheliczne i eteryczne, wzniosłe i niedostępne heroiny Kraszewskiego są o wiele bardziej płomiennie i zapamiętałe w miłości niż sympatyczne, miłe i apetyczne kobiety z powieści Korzeniowskiego. Bo w powieściach Kraszewskiego, zgodnie z nakazami Tristanowego wzorca, miłość często bywa szalona i ze światowego stanowiska nieraz niemoralna. Poszukiwanie miłości wiąże się czasem z ryzykiem i dramatycznym niepokojem¹⁴.

Ostatecznie jednak romans Dzierzkowskiego zajmuje miejsce osobne, choć można tu szukać analogii zarówno w jednym jak i drugim typie wzorca powieściowego. Do Korzeniowskiego zbliża autora *Kuglarzy* usytuowanie miłości w obszarze spraw i powinności rodzinnych, choć z pewnością nie występuje tu pisarz w roli moralisty i jest odważniejszy w ukazywaniu współczesnej mu obyczajowości, szczególnie jeżeli chodzi o tak zwaną „moralność salonu”, której demaskacją zajmuje się szczególnie w *Salonie i ulicy*, gdyż tutaj właśnie pojawia się motyw uwiedzenia dziewczyny z ludu przez bogatego panicza. Jednakże nie wynika z przedstawienia tego tematu

¹³ J. Dzierzkowski, *Dla posagu*, [w:] *Powieści Józefa Dzierzkowskiego*, t. 4, Lwów 1875, s. 60. Dalsze cytaty za tym wydaniem oznaczone jako D, po cytacie w nawiasie numer strony.

¹⁴ J. Bachórz, *Anatomia heroiny romansu*, [w:] *tenże, Romantyzm a romanse...*, s.139.

jakaś interesująca prawda natury psychologicznej czy społecznej oprócz tego, że skrzywdzona heroina pokazana zostaje w aureoli wzniosłości, gdy własnym ciałem zasłania swojego kochanka i zostaje postrzelona przez brata, który próbuje pomścić hańbę siostry. Ostatecznie na sprawcę owej krzywdy, salonowego uwodziciela Alfreda Karlińskiego pada odium moralne i jednoznacznie zostaje on potępiony zarówno w komentarzu odautorskim, jak i poprzez działania pozytywnego bohatera, jakim jest w tej powieści Władysław Żylecki, także upominający się o krzywdę uwiedzionej dziewczyny. Jednakże następuje znaczące nagromadzenie w tej powieści motywów sensacyjno-melodramatycznych, gdyż nieszczęsna Bogunia okazuje się być siostrą nikczemnego uwodziciela, adoptowaną przez szewca, a jej ojciec bratem barona Karlińskiego, bezdusznym oszukanym i pozbawionym majątku przy pomocy pułkownikowej, postaci „z piekła rodem”. Szczególnie figura fizycznie odpychającej, „tłustej pułkownikowej”, damy niestroniącej od alkoholu, szantażującej barona, ostatecznie zdobywającej dokumenty, które nie pozwolą owym biednym i oszukanym krewnym upomnieć się o swoje prawa, świadczy o uruchomieniu w *Salonie i ulicy*, a tak też dzieje się w pozostałych powieściach, elementów rodem z „powieści tajemnic”. Podsumowując jednak znaczenie i charakter występujących tu wątków romansowych stwierdzić należy, że pisarz w takim ich oświetleniu pragnął podkreślić również i w tej powieści fatalny wpływ pieniądza także na romansową sferę życia bohaterów. Maria Żmigrodzka w odniesieniu do powieści *Kuglarze* pisała o wyraźnym wpływie konwencji romantycznej:

Występujące w powieści ujęcie decydującej roli pieniądza w życiu współczesnym wskazuje, że inspiracja balzakowska usunięta jest i tu na drugi plan, tym razem przez tradycję romantyczną – złoto jest demoniczną, fatalną siłą, niosącą przekleństwo, niszczącą wolność człowieka i szlachetność jego uczuć. W tym duchu ukształtowany został wątek miłosny powieści, ukazujący klęskę uczucia łączącego przedstawicieli dwóch zwaśnionych stronnictw familijnych. Bohater – „poeta”, idealista i marzyciel, jest bardzo banalną odbitką romantycznego modelu osobowości ludzkiej, natomiast postać heroiny, którą „życie” skłoniło do przełożenia interesu ponad miłość, świadczy o próbach przełamania schematów romansowych i jest najudatniejszą reakcją psychologiczną w twórczości Dzierzkowskiego¹⁵.

Ostatecznie podsumowując charakter i schematy, jakim podlegają w owych wczesnych powieściach wątki romansowe, zauważyć można próbę przełamania tradycyjnych ich ukształtowań, a tego dowodzą szczególnie uwagi autoteliczne o charakterze romansu i oczekiwaniach odbiorcy w ironicznym epilogu do *Salonu i ulicy*, w którym narrator-autor zwraca się do czytelnika:

Z tych więc końców raczcie sobie łaskawi czytelnicy, wybrać koniec, jaki wam się lepiej podoba. Ja zaś ani za tym, ani za tamtym zakończeniem nie powiem ani słowa, bo wynnam wam, że powieść moja o salonie i ulicy nie skończona, równie jak i treść jej dotąd bez końca (S, s. 182).

¹⁵ M. Żmigrodzka, *Józef Dzierzkowski*, s. 614–615.

W rzeczywistości bowiem zakończenie otwarte pełni tu funkcje metaforyczne, a przytoczone przez narratora warianty różnych finalizacji wątków romansowych nie wynikają jak w przypadku *Kuglarzy* z zamiaru kontynuacji powieści¹⁶, mimo iż narrator zostawia sobie właśnie taką „furtkę”. Można w tym widzieć również krytyczny stosunek do schematów romantycznej proweniencji jak i przyzwyczajień ówczesnego czytelnika. Toteż późniejsze powieści Dzierzkowskiego, zarówno te z lat pięćdziesiątych, jak i te pisane u schyłku życia, ewoluowały w kierunku pojednania z rzeczywistością, także w sposobie kształtowania wątków romansowych. Unikał w nich pisarz dramatycznych kolizji, a bohaterowie godzili się z losem lub wybierali rozwiązania kompromisowe. Tę zmianę można bezsprzecznie wiązać z obecnością w powieściach Dzierzkowskiego konwencji biedermeierowskiej.

W stronę „powieści tajemnic”

Ukazanie się w roku 1843 *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Suego otworzyło nową epokę w dziejach powieści, było początkiem rozwoju powieści popularnej, a w literaturze polskiej, podobnie jak wszędzie, wyzwoliło falę naśladownictw. Ten patronat francuskiego pisarza nie przyniósł jednak w obrębie dziewiętnastowiecznej polskiej „powieści tajemnic” szczególnie twórczych i wybitnych kreacji. Wypada się tu 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 Suego jako rodzaju twórczej inspiracji¹⁷. Te nawiązania do *Tajemnic Paryża* są dla nas o tyle 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 jaką nadał jej Sue, pojawiła się przestrzeń miejska. U Dzierzkowskiego miastem, które prezentuje zarówno swoje salony jak też „zakłete i tajemnicze rewiry”, jest stolica wschodniej Galicji – Lwów. Należy tu wspomnieć, że szczególnie *Salon i ulica* mógł się poszczycić niemałym sukcesem wydawniczym i czytelnicznym, gdyż zaistniał najpierw jako powieść w odcinkach, wzbudzając duże zainteresowanie odbiorców, co też sprawiło, że drukujący ją 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 drukiem¹⁸.

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 Sue. To znaczy miasto nie staje się pełnoprawnym bohaterem, nie jest też tajemniczym „miastem zła”, grzechu, symbolem upadku jego mieszkańców, chociaż

¹⁶ Pisarz rozwijał temat „oszustw” w powieści *Mecenas*, której rękopis uległ zniszczeniu (por. M. Żmigrodzka, *Józef Dzierzkowski*, s. 615).

¹⁷ Por. J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, [w:] *Romantyzm a romanse...*, s. 224–225.

¹⁸ Zob. J. Rosnowska, *Dzierzkowski*, Kraków 1971, s. 197–200.

najbardziej metaforyczny i niepokojący zarazem obraz przestrzeni miejskiej, brudnej, niszczącej i deprawującej, przedstawił pisarz w powieści *Dla posagu*, w której po raz pierwszy wymienił z nazwy Lwów¹⁹, pisząc, że jest to miasto:

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 małomieszczańskie (D, s. 96).

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

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 – komerażom. 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 wiedzieli²⁰.

Oczywiście przestrzeń miejska Lwowa w obu powieściach 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 Sue, a mianowicie stworzył 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. Tak więc pojawiają się w *Kuglarzach* postacie Brysia, Wrony, Kobylej Głowy. Natomiast w *Salonie i ulicy* postacią uformowaną zgodnie z zaleceniami takiej poetyki jest baron Karliński, reprezentujący typ lubieżnego starca, a także sprytna i chciwa pułkownikowa, tworzący razem „parę z piekła rodem”. Jednakże w obu powieściach pisarz 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

¹⁹ Tamże, s. 191.

²⁰ J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, s. 231.

grozy wieczorna lub nocna pora zdarzeń²¹ wypełnia Dzierzkowski prezentacją kontrastowo zestawionych obrazów nędzy ludu i zabaw salonowego towarzystwa. Ten brak opisów interesującej skądinąd topografii Lwowa (zdecydowanie więcej uwagi poświęca Dzierzkowski w obu powieściach krajobrazom wiejskim) wiązać należy z niedoszacowaniem w naszej literaturze miasta i problematyki miejskiej, z czym jeszcze długo zmagać się będzie nasza 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” miejskich²². Niedobór tego rodzaju opisów rekompensuje Dzierzkowski techniką hogarthowskiego szkicu, którą posłużył się w zbiorze *Hogartowskie obrazy* z roku 1846. Maria Żmigrodzka – pisała o tej formie, wiele zawdzięczającej bogactwu w realia angielskiemu malarzowi, iż 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 Dzierzkowskiego²³.

Interesujące z pewnością jest to, iż 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 zamkniętego przestępczego świata rezydującego w szynku Pod Krogulcem, do którego prowadzi nas w powieści *Kuglarze* wszechwiedzący narrator:

W głównej izbie okopconej należycie są ławki proste wokoło, 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 wczorajsze, 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 (K, s. 125).

Opis Dzierzkowskiego podobnie jak rzeczywistość na obrazach 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 żyje. Owa technika opisu, którą pisarz

²¹ J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997, s. 337.

²² 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.

²³ M. Żmigrodzka, *Józef Dzierzkowski*, s. 612.

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 szalbierstwa i oszustwa obu środowisk „kuglarzy”, 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”²⁴.

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 te 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* to książkę Rudolf Gerolstein, podejmujący w imię moralności i ogólnoludzkich wartości nierówną walkę ze złem zakończoną zwycięstwem. Takiej postaci bohatera prometejskiego, romantycznego „nadczołwieka” darmo by szukać zarówno u Dzierzkowskiego, jak i u innych autorów „powieści tajemnic” właściwie przez cały wiek XIX. Istotnym mankamentem powieści Dzierzkowskiego jest również brak prawdziwego zbrodniarza i jednocześnie głównego antagonisty owego „czarnego charakteru”. W utworach Dzierzkowskiego mamy grupę rzeźmieszków (*Kuglarze*) i amoralne typy świata salonu (*Salon i ulica*). Jednak trudno tu mówić o tej formule zbrodniarza, którą 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.

Tradycyjne nastawienie dydaktyczne – pisze J. Bachórz – 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 jadowity 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 pręgięria, choć mniejszych od Krętowicza, tyle że prostackich przestępców nie obroni od tych etapów kary), a dla cynicznych degeneratów z *Salonu i ulicy* przeznaczy jako

²⁴ K. Chruściński, *Józef Dzierzkowski. Pisarz i działacz polityczny okresu międzypowstańowego (1831–1863)*, Gdańsk 1970, s. 72.

karę ich własny grzech. Szlachetni mają tu wielkoduszną satysfakcję ze swej szlachetności, zdolnej objąć także i wspaniałomyślne, wzniosłe rozgrzeszenie dla łajdaków²⁵.

To znaczące zubożenie schematu „powieści tajemnic” sprawia, że brak również charakterystycznego „mechanizmu pocieszenia”, które aplikuje autor swoim czytelnikom w *Tajemnicach Paryża*. Umberto Eco 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 pocieszycielski funkcjonuje w sferze czystej fantazji²⁶.

Ten właśnie „mechanizm pocieszenia” decyduje, że powieść Suego posiada ostatecznie wydźwięk optymistyczny. Inaczej dzieje się w utworach Dzierzkowskiego, brak w nich 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 i „nadciągającej burzy” ze strony warstw ludowych. Taki wydźwięk metaforyczny może mieć scena zabójstwa Anielki, która pada ofiarą nieludzko wykorzystywanego przez jej ojca Rudolfa²⁷, jak też równie dramatycznie ukształtowana scena zemsty na uwodzicielu Boguni Adolfie. Jest to o tyle znaczące, że powieści te powstały przed Wiosną Ludów. I jedynie w zakończeniu *Salonu i ulicy*, w którym dobrzy pozostają dobrzy, a źli pozostają złymi, rozwija narrator-autor swoją opowieść o istnieniu jakiejś wyższej sprawiedliwości, ale trudno to uznać za formę zastępczą „mechanizmu pocieszenia”:

Nasi uliczni bohaterowie i tym razem jeszcze ulegli ludziom mającym za sobą zgrabny fałsz, czyhającą zradę i popleczników w sługach 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 (S, s. 180).

²⁵ J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, s. 226.

²⁶ U. Eco, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, [w:] tenże, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Gniewska, Warszawa 1996, s. 84–85.

²⁷ W takim duchu zinterpretowała ten motyw zemsty również Janina Rosnowska (zob. J. Rosnowska, *Dzierzkowski*, s. 186).

Społeczna powieść z tezą

Powieści Dzierzkowskiego odczytywane były jako utwory o silnym ładunku zaangażowania społęcznego. August Bielowski, krytyk i przyjaciel pisarza, związany ze środowiskiem Ziewonii, odnosząc się na łamach „Dziennika Mód Paryskich” do *Kuglarzy*, pisał, iż Dzierzkowski rzucił „na dno obrazu idee”²⁸ i napisał utwór o dużym zaangażowaniu w piętnowaniu moralnego zepsucia współczesnego świata. Także znany galicyjski krytyk i dziennikarz Władysław Zawadzki pisał po latach w swoich *Pamiętnikach o Salonie i ulicy*, iż pisarz „stworzył nową erę w powieściopisarstwie galicyjskim. Przeniósł bowiem powieść na pole kwestii społęcznych”²⁹. Również współczesne odczytania powieści Dzierzkowskiego pióra Żmigrodzkiej wpisują te utwory w szeroki ówczesny nurt problematyki społęcznej, 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 społęcznych wybiera postęp, natomiast w sferze stosunków ekonomicznych nie jest zwolennikiem kapitalizmu, stąd podkreślanie negatywnej roli pieniądza i jego wręcz demonicznej siły. Najbardziej tendencje takiego programu widoczne są w powieści *Salon i ulica*.

Dzierzkowski zagubił się w tych sprzecznościach – stwierdziła M. Żmigrodzka. – W rezultacie w *Salonie i ulicy* bohater musiał zostać patetycznym rezonerem, gubiącym w moralistycznych komentarzach całą istotną powagę konfliktów społęcznych, ludzie zaś ulicy, wystylizowani tak, by mogli dostąpić godności bohaterów literackich i sojuszników demokratycznego inteligenta, dostarczyli sentymentalnych klisz literaturze o szlachetnych, przebaczących krzywdy prostakach³⁰.

Zatem najbardziej odważny okazał się Dzierzkowski w kwestiach obyczajowych, w których piętnował anachronizm i bezproduktywność salonowego stylu życia, krytykował arystokrację, jej kosmopolityzm, ugodowość i intryganctwo oraz plotkarstwo, zachowawczość i klerykalizm. Zbliżał się w tym ataku na galicyjskie warstwy wyższe do pokrewnego mu również w sensie ideowym pisarza Leszka Dunin-Borkowskiego, autora *Parafiańszczyzny* (1843), szczególnie w *Kuglarzach*, powieści bliskiej formom publicystycznym. Nie znaczy to, iż nie przedstawił pisarz w swoich powieściach programu przemian społęcznych. Ten program występuje w obrębie trzech powieści, ale jest artykułowany w różny sposób. Bardziej bezpośrednio i zdecydowanie konkretnie 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 szkółką ludową i programem humanitarnie pojmowanej pracy u podstaw oraz pańszczyźnianą wieś Szurków małżonka Dolińskiego,

²⁸ Cyt za. K. Chruściński, *Józef Dzierzkowski*, s. 79.

²⁹ Cyt. tamże, s. 80.

³⁰ M. Żmigrodzka, *Postowie*, [w:] J. Dzierzkowski, *Kuglarze*, s. 246.

zarządzaną według starszszlacheckich zasad ślepego posłuszeństwa, wymuszanego kijem, w której włościanie żyją w skrajnej nędzy. Jeżeli pamiętać będziemy, że powieść pisana była już po rabacji galicyjskiej, to jasne się stanie, że mogła stanowić odpowiedź na te wypadki i zarazem przestrożę. Zwłaszcza w świetle tych wydarzeń dałoby się odczytać śmierć niewinnej Amelki, szerzącej przecież 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. Jego powieść społeczna grzeszy jak wiele utworów z lat czterdziestych brakami w zakresie kompozycji. Wyraźnie nadużywa techniki kontrastu, również w konstrukcji bohaterów, nie posiada umiejętności budowy wielowymiarowych postaci, popada w schematyzm w rysunku zarówno pierwszo- jak i drugoplanowych postaci. Innym grzechem powieści byłby nadmierny dydaktyzm i rezonerstwo, przekładające się na przerost komentarza odautorskiego o charakterze moralistycznym, rozrywającego narrację główną, co prowadzi do redukcji napięcia i załamania dramatyzmu fabuły. Natomiast w obrębie poetyki ścierają się tu wpływy tendencji romantycznych (widoczne zwłaszcza w 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*³¹.

Zatem zmierzając do podsumowania stwierdzić trzeba, że omówione tutaj powieści charakteryzuje wyraźny eklektyzm formalny, który wynika z prób poszukiwania własnej koncepcji gatunku i odrzucania wzorców i technik romantycznych na rzecz tych nowych – realistycznych. Dzierzkowski wydaje się być, szczególnie w latach czterdziestych, poszukiwaczem własnej formy, a świadczą o tym zarówno wynurzenia o charakterze autotelicznym, obecne w każdym z utworów, jak i autonomiczne wypowiedzi autora zarówno w formie recenzji jak i dłuższych artykułów zamieszczanych w ówczesnej prasie, świadczących o tym, że pisarz brał udział w dyskusji na temat kształtu i charakteru twórczości powieściowej³². 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 swojego, pieczęcią teraźniejszości”. Takie cele przyświecały również Dzierzkowskiemu. Jakkolwiek sięgał sporadycznie po tematy historyczne (przykładem *Uniwersał hetmański*), to jednak był przede wszystkim kronikarzem przemian,

³¹ Por. K. Chruściński, *Józef Dzierzkowski*, s. 80–82.

³² K. Chruściński zwrócił uwagę na fakt, iż pisarz „ogłosił około stu recenzji, poświęconych bieżącej produkcji literackiej” (tamże, s. 117).

również tych o charakterze światopoglądowym, przedstawicielem środowisk demokratycznych szlachty galicyjskiej. Traktował 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”³³, co wyraźnie dowodzi, że traktował ten rodzaj twórczości jako formę, w której do głosu dojść mogą również treści natury publicystycznej, że winna mieć ona również charakter użyteczny i zaangażowany w problemy społeczne. Powieści Dzierzkowskiego byłyby ogniwem poprzedzającym rozwój pozytywistycznej powieści tendencyjnej i mimo swoich niewątpliwych braków i mankamentów stanowią istotne ogniwo w rozwoju tego gatunku w obrębie bujnego powieściopisarstwa XIX wieku.

Between romance and a social novel.

Based on selected elements of J. Dzierzkowski's prose

Abstract

The article discusses three novels written by J. Dzierzkowski in 1840s, i.e. *Salon i ulica* (*The drawing room and the street*), *Kuglarze* (*The jugglers*), *Dla posagu* (*For a dowry*). The writer follows the pattern of a modern French novel, like Balzac's ones, proving that it is possible to use family relations as the basis of depicting the entire society. However, the final evaluation is a bitter moral judgment. Dzierzkowski presents the family relations and the family as such, as the place of pain, a space where people suffer from humiliation, disastrous upbringing, demoralization and the lack of family warmth. He creates a severe satire of the province society. The reason for the demoralization is money that in Dzierzkowski's novels gains the power of a fatal, even demonic, force. In the above-mentioned works, the role of the erotic thread is diminished for the sake of the structural elements taken from “mystery novels”. Nevertheless, Dzierzkowski attempts to adopt this genre and does not follow the radical direction by emphasizing the moral message simultaneously trying to present the anxious space of a big city (Lviv) and its enchanted corners.

It is clearly visible, then, that Dzierzkowski's novels from 1840s describe formal eclecticism. Finally, in spite of the presence of elements of a “mystery novel” as well as elements close to the frenetic Romantic novel, the most visible is the model of a social novel, which precedes the later Positivist tendentious novel.

Key words: Polish 19th-century novel, social novel, romance, mystery novel, fiction schema, space

³³ J. Dzierzkowski, *Dwa światy* *J.I. Kraszewskiego*, „Dziennik Literacki” 1856, nr 55, s. 7.