

# Janina Rosnowska

---

## Związki twórczości Dzierzkowskiego z literaturą i sztuką Zachodu

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 58/1, 27-65

---

1967

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

JANINA ROSNOWSKA

## ZWIĄZKI TWÓRCZOŚCI DZIERZKOWSKIEGO Z LITERATURĄ I SZTUKĄ ZACHODU

Pisał o Dzierzkowskim w r. 1844 Leszek Borkowski:

Jest to bardzo utalentowany pisarz, który otrząsnąwszy się z bombastu, jaki miał dawniej, zajmuje teraz w piśmiennictwie niepospolite miejsce, ma też niemało gotowych swoich powieści, z których każda wyrówna śmiało powieściom Kraszewskiego<sup>1</sup>.

W roku następnym August Bielowski stwierdził:

[Dzierzkowski jest] powieściarzem w całym tego słowa znaczeniu, pisarzem niepospolitym, który umie i krajobraz martwy i nie znaczący z siebie ożywić i zrobić zajmującym, i charakterem idealnym nadać wyraz rzeczywistości, a osnowie artystyczną całość<sup>2</sup>.

Podobnych sądów w tym okresie wypowiedziano więcej — czy to z okazji *Znajdy* i *Dwóch bliźniąt*<sup>3</sup>, czy *Uniwersatu hetmańskiego*<sup>4</sup>. Również Albert Aleksander Krajewski w obszernym artykule przyznawał talent Dzierzkowskiemu, jakkolwiek zastanawiał się z poważnym niepokojem nad pamfletowym przeczernieniem w jego powieściach „wyższej szlachty naszej w Galicji” i zarzucał jednostronność i jaskrawość charakterystyk — „nagość obrazu”, w której „należy szukać głównej przyczyny małej popularności p. D. i niewielkiej wartości literackiej jego utworów, pomimo wewnętrzne zalety wcale u naszych popularnych beletrystów niepospolite”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> List L. Borkowskiego do K. W. Wójcickiego ze stycznia 1844. Cyt. za: M. Straszewska, *Czasopisma literackie w Królestwie Polskim w latach 1832—1848*. Cz. 2. Wrocław 1959, s. 92—93.

<sup>2</sup> A. B[ielowski], „Kuglarze”. *Powieść przez J. D.* „Dziennik Mód Paryskich” 1845, nr 23, s. 182.

<sup>3</sup> Zob. *Mozaika dziennikarska*. „Dziennik Warszawski” 1855, nr 61.

<sup>4</sup> Zob. list K. Ujejskiego do J. Dobrzańskiego z 24 VIII 1857. Bibl. Ossol., rkps 6517/II, k. 174.

<sup>5</sup> A. A. K[rajewski], *Romanse i powieści J. Dzierzkowskiego*. „Biblioteka Warszawska” 1858, t. 3, s. 592, 618.

Z późniejszych historyków literatury Tarnowski pominął tego autora w swoim zarysie, Chmielowski omówił jego życie i twórczość w tomie 5 *Historii literatury polskiej*. Milczenie badacza-konserwatysty było znamienne; Chmielowski zaś w drugiej przestylizowanej wersji swego opracowania konkludował:

D[zierzkowskiem]u przyznać należy wielki talent opowiadania, bystrość obserwacji, znajomość rozmaitych warstw społecznych, przejęcie się ważnymi zagadnieniami; ale nie można go nazwać niezwykłym artystą, który by dbał zarówno o dobrą kompozycję, jak i o wielostronne, subtelnie cieniowane przedstawienie ludzi i ich stosunków. Uważając zadanie powieściopisarza za rodzaj zawodu publicystycznego, więcej zwracał baczenia na wywołanie zamierzonego efektu aniżeli na prawdę psychologiczną i układ harmonijny<sup>6</sup>.

Spółeczna tendencja utworów Dzierzkowskiego wywołała trzy wznowienia jego powieści po r. 1945, opatrzone wstępem i posłowiem<sup>7</sup>, oraz wzmianki o nim w podręcznikach szkolnych, poza tym pozostawał on jednak do ostatnich lat poza zainteresowaniem badaczy. Wpłynęła na to może okoliczność, że jako twórca nie należał do grupy Ziewonii, chociaż przyjaźnił się z ziewończykami<sup>8</sup>. W ostatnich latach zajęli się nim Krystyna Poklewska i Kazimierz Chruściński<sup>9</sup>.

Ideom Ziewonii i w ogóle romantyzmu polskiego z jego orientacją narodową i ludową Dzierzkowski był rzeczywiście obcy. Właśnie ze względu na swą zależność od literatury zachodniej. Gdy w latach 1832—1834 pełni wiary w przyszłość rewolucyjną Goszczyński, Pol, Siemieński pisali utwory takie, jak *Piotr Pszonka Jasieńczyk*, *Historia szewca* i *Wieś Serby*, on pozostawał pod wpływem francuskiej powieści frenetycznej, której pesymizm był wyrazem bankructwa rewolucji

<sup>6</sup> P. Chm[ielowski], *Dzierzkowski Józef*. W: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*. T. 17. Warszawa 1895, s. 649.

<sup>7</sup> *Salon i ulica*. Opracowała i wstępem opatrzyła J. Rosnowska. Warszawa 1949. — *Rodzina w salonie*. Wstęp J. Wilhelmiego. Warszawa 1952. — *Kuglarze*. Opracowanie K. Czajkowskiej. Posłowie M. Zmigrodzkiej. Warszawa 1961

<sup>8</sup> Zob. list L. Siemieńskiego do A. Bielowskiego z 22 VII [1833]. W: *Z listów Goszczyńskiego, Bielowskiego i Siemieńskiego*. Podała H. Fischówna „Pamiętnik Literacki” 1910, s. 565—566. — K. W. Wójcicki, *Wspomnienie o Józefie Dzierzkowskim*. „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 284, s. 78.

<sup>9</sup> K. Poklewska, *W kręgu „Ziewonii” i „Dziennika Mód Paryskich”*. (Z dziejów grup literackich w Galicji lat 1830—1848). „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” seria I, z. 25 (1962). — K. Chruściński, „Hoghartyzm” [!] i „hoffmanizm” w drobnych utworach narracyjnych Józefa Dzierzkowskiego z lat 1838—1844. „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne” VIII (1965). Praca ta, będąca rozdziałem zarysu monograficznego twórczości Dzierzkowskiego, ukazała się już po napisaniu niniejszej rozprawy. Tutaj problematyka jest inaczej niż u Chruścińskiego ustawiona i wnioski odmienne; polemika z tym badaczem została wprowadzona do tekstu.

lipcowej. Ludowość zarówno typu balladowego, jak i agitacyjnego nie miały w nim zwolennika. Folklor chłopski nie pociągał go. Chłopi i rzemieślnicy w jego twórczości zaczęli się pojawiać dopiero od r. 1843, w szkicach, które były zależne od szkiców francuskich o charakterze małych monografii socjologicznych, a potem w powieściach, pod wpływem George Sand i Suego. Ziewończycy nie spostrzegali na ogół przejętego przez Dzierzkowskiego z francuskiej literatury uwrażliwienia na tak ważną w dobie przełomu burżuazyjnego sprawę pieniądza i w ogóle kwestie społeczno-ekonomiczne. Nie rozumieli autora *Płaczu i śmiechu*. Bielowski nie wydrukował tego debiutu Dzierzkowskiego w „Ziewonii”, a pokrewny jej „Tygodnik Literacki” recenzując utwór, gdy ukazał się wreszcie w „Pracach Literackich”, sprowadził jego orientację francuską do salonowości.

Władysław Zawadzki wspomniawszy, jak uchylał się młody Dzierzkowski od lektur zalecanych przez stryja, pisał: „Smakowała mu za to literatura nowa, francuska, którą chciwie połykał”<sup>10</sup>. Nie można znaleźć na to dowodów pewniejszych, bo nie zachowały się żadne pierwociny Dzierzkowskiego. Dopiero w jego listach do Cieńskich z r. 1830, gdy był stypendystą Biblioteki im. Ossolińskich, obok obiegowych pojęć romantycznych pobrzmiewa znajomość literatury francuskiej — wprowadzie nie nowej, lecz autora tak przez romantyków czytanego jak Rousseau. Później w jednej ze swych dużych powieści — *Dla posagu*, przedstawiając zapaloną czytelniczkę literatury francuskiej, wymienił Dzierzkowski jako główną lekturę owej panny Cyryli *Nową Heloizę*. We wspomnianych listach uderza moralny, jak u Rousseau, aspekt traktowania uczucia — tyle ważnego dla romantyków serca.

Wiele błędów — pisał Dzierzkowski do Cieńskich — kazi moje serce, ale w tym jednym uczuciu jest zupełnie czyste, tak czyste jak łyż [...].

Bać się tylko powinienem, abym się nie stał zupełnie zimnym, a wtenczas stałbym się bardzo złym. Póki Was kocham i póki Wy mnie kochacie — jeżeli mnie kochacie — będę dobrym.

Zgodnie z poglądem Rousseau, że „człowiek rodzi się dobry — ludzie są źli”, twierdził, że naturę jego wypaczył wpływ stryja.

Trzeba nieszczęścia, aby człowiek, którego najgorętszym pewnie było życzeniem szczęście moje, nie tę do tegoż obrał dla mnie drogę — kształtowano mój rozum, a przytłumiano serce. Stąd za wczesne rozumowania i wybuchy przytłumionej wyobraźni<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> W. Zawadzki, *Pamiętniki życia literackiego w Galicji*. Kraków 1961, s. 156—157.

<sup>11</sup> Listy do Cieńskich z 3 i 29 X 1830. Bibl. Ossol., rkps 6768/I, k. 175, 198, 197.

W *Placzu i śmiechu* (napisanym w r. 1832)<sup>12</sup> z tradycji russowskich wywodził się taki obraz bohaterki:

Oparta w otwartym oknie, marzącymi oczyma to w ogród popatrzy, to w oświeconą salę; z zielonych klombów oblatuje ją woń wiosny świeża, upajająca, z jasnego nieba ciśnie się płomienisty, duszny oddech, z ogrodu woń natury, z balu woń sztuki, cała prawda natury czysta i niewinna ogarnia ją od ogrodu, całe złudzenie towarzystwa wrzawą, światłem, gorącym oblewa ją z salonu. [5, 198]<sup>13</sup>

Trzeba jednak pamiętać, że wpływ Rousseau, tak popularnego w dobie romantyzmu, promieniował wówczas pośrednio zewsząd — z dzieł Jean Paula, George Sand, a nawet Balzaka, że w tej dobie wypowiadała się idea filozofa genewskiego w nowych konwencjach fabularnych, że była modyfikowana przez nowe dziejowe i literackie doświadczenia.

Jean Paul był jednocześnie uczniem Rousseau i Swifta. Wysuwając na pierwszy plan czułych kochanków, przedstawiał satyrycznie postacie drugoplanowe, te zwłaszcza, które stawały na przeszkodzie miłości i reprezentowały świat dworskiej intrygi. Rysy satyry już w debiucie Dzierzkowskiego ma partia opowiadająca o ojcach bohaterów. Oboczność poetyk „czułych serc” i satyry jest właściwa wszystkim utworom tego pisarza.

Jean Paul i Hoffmann byli z pewnością lekturą Dzierzkowskiego w związku z jego niemiecką edukacją w zaborze austriackim, lecz dla tego miłośnika literatury francuskiej niemałe znaczenie miała popularność

<sup>12</sup> Chruściński (*op. cit.*), ustalając graniczne daty wczesnej twórczości Dzierzkowskiego na lata 1838—1844, bierze pod uwagę daty nie powstania utworów, lecz ich druku. Ułatwia to sprawę, ponieważ nie posiadamy pełnej dokumentacji chronologicznej. Wydaje się jednak, że przemilczenie daty 1832, potwierdzonej przez Wójcickiego (*op. cit.*), jest mylące.

<sup>13</sup> W ten sposób oznaczamy cytaty z edycji (liczby wskazują tom i stronę): J. Dzierzkowski, *Powieści*. W pierwszym pełnym wydaniu. T. 1—8. Lwów 1875. Do tego pośmiertnego zbiorowego wydania wprowadzono wiele poprawek językowych i zmian podyktowanych względami cenzuralnymi. Powinno by się więc odsyłać w przypisach do pierwodruków. Są one jednak rozsiane po czasopiśmie, a nawet pierwszych edycji książkowych trzeba poszukiwać w różnych miastach. Dlatego w niniejszym artykule posłużono się wydaniem zbiorowym — z wyjątkiem wypadków, gdy można się oprzeć na poprawnych wznowieniach z lat 1949 i 1961.

Warto może przypomnieć, że występujący w cytacie wyraz „towarzystwo” miał wówczas dwa znaczenia: oprócz obecnie używanego był także mianem społeczności. W tekstach Dzierzkowskiego odbiera się go często w podwójnym sensie (np. w *Zemście pana Bolesły*, 2, 335). Wydaje się, że również w zdaniu o bohaterce *Placzu i śmiechu* — w przeciwstawieniu natury i salonu dochodzi w jakimś stopniu do głosu znaczenie „towarzystwa” jako społeczności, co wskazuje, że Dzierzkowski przypisywał ogólniejszy, społeczny sens russowskiemu przeciwstawieniu natura—cywilizacja.

obu Niemców nad Sekwaną w dobie Młodej Francji — dobie debiutu Dzierzkowskiego. Od roku 1813 znali Francuzi tylko drobny fragment Jean Paula przetłumaczony przez panią de Staël w *De l'Allemagne*. W roku 1829 zostały przełożone myśli wybrane z jego utworów. Sytuację zmieniło dopiero czterotomowe tłumaczenie z lat 1834—1835<sup>14</sup>. Wszystko, co mówi się o zależności Dzierzkowskiego od Rousseau czy jego niemieckiego ucznia, musi mieć poprawkę na rzecz idei i poetyki Młodej Francji, która nie przestając ich czytać i do pewnego stopnia ulegać im, przetworzyła ich postawę — niekiedy aż do jej zaprzeczenia.

Młodą Francję cechowały frenetyzm, pesymizm, bajronizm. Miały już one jedno swoje apogeum w Paryżu w latach 1816—1823. Wyparł tę falę sukces *Cromwella*, optymistyczny stosunek Francuzów do przeszłości burżuazji i wiara w jej przyszłość. Ponowna fala frenetyzmu, pesymizmu, bajronizmu wzniosła się do apogeum po klęsce rewolucji lipcowej — w latach 1830—1833.

W Polsce z falą pierwszą trzeba łączyć późną powieść sentymentalną — Kropińskiego, Bernatowicza, Mostowskiej, Rautenstrauchowej i *Władysława Hermana* Krasińskiego<sup>15</sup>, z drugą — wczesne utwory Dzierzkowskiego, Szyrmera, Kraszewskiego, zwłaszcza *Poetę i świat* (1839), oraz tę poezję po powstaniu r. 1831, którą nauka potraktowała podobnie jak twórczość Dzierzkowskiego<sup>16</sup>. Wydaje się, że nie można poezji tej sprowadzać wyłącznie do epigonizmu; jej współczesność lub prawie współczesność z Młodą Francją jest znamieną. Ideowych źródeł zarówno twórczości Młodej Francji jak polskich utworów powieściowych i poetyckich o motywach jednostki romantycznej, szaleństwa, grozy — szukać należy w sytuacji dokonanego lub dokonującego się burżuazyjnego przełomu.

W tym, co się dzieje z ludźmi, ze społeczeństwem, z całą ludzkością, w nieustannej zmianie reżymów, katastrof i zastoju — czytamy w charakterystyce postaw myślowych Młodej Francji — nie ma nic ani prawidłowego, ani sprawiedliwego. W świecie króluje Absurd, Przypadek albo Fatum — równie bezmyślne, jak postęпки pijanego łotra<sup>17</sup>.

„Absurd, Przypadek albo Fatum” — to właśnie wyeksponował Dzierzkowski w temacie i tytule swojego debiutu, zestawiając „płacz i śmiech”.

<sup>14</sup> Zob. Ph. Van Tieghem, *Les Influences étrangères sur la littérature française 1550—1880*. Paris 1961, s. 219—220.

<sup>15</sup> O związku twórczości Krasińskiego z frenezją francuską zob. M. Janion, *Zygmunt Krasiński — debiut i dojrzałość*. Warszawa 1962, s. 56, 59, 61 n.

<sup>16</sup> Zob. M. Janion, *W walce o ideowe nowatorstwo poezji krajowej*. „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 3/4.

<sup>17</sup> B. Reizow, *Flaubert*. Przekład J. Jędrzejewicza. Warszawa 1961, s. 11.

Także pod względem formy był ten utwór bliższy naśladowanemu przez Młodą Francję Byronowi niż wielotomowym powieściom Rousseau czy Jean Paula. Fabuła *Płacz i śmiechu*, podobnie jak w powieściach poetyckich Byrona, zamknęła się w ograniczonych w rozmiarze, zwartych, dramatycznych, mocnych epizodach.

Wpływ autora *Giaura* na utwory Młodej Francji został parokrotnie stwierdzony. Niemniej badania historycznoliterackie nie uwzględniły problemu kompozycji bajronowskiej w odniesieniu do powieści. Dla prezentacji zagadnienia wystarczy przykład *Jaszczura*. Trzy wielkie rozdziały tej wczesnej powieści Balzaka — *Talizman*, *Kobieta bez serca*, *Agonia* — nie łączą się ze sobą w czasie. Każdy z nich zupełnie odrębnie, niezależnie od zakończenia rozdziału poprzedniego, inicjuje własny swój temat. *Kobieta bez serca* jest cofnięciem się w czasie w stosunku do *Talizmanu*. Urwanie rozdziału ostatniego na dramatycznej poincie wywołało konieczność dopisania *Epilogu*. Późniejsze powieści Balzaka mają kompozycję bardziej spójną, chociaż i w nich katastrofy przychodzą nagle, dramatycznie, nieomal teatralnie, przygotowane tylko rozbudowanym opisem tła<sup>18</sup>.

Kraszewski przeciwstawiał „romans malowniczy”, walterskotowski — „romansowi poetycznemu”, o którym pisał:

Romans ten czysto artystyczny, natchniony, poświęcony odmalowaniu uczuć egotycznych lub ekscentrycznych, obrazów wyrojonych wdzięcznie lub straszliwej energii, nie może mieć prawideł, które by go ścisły<sup>19</sup>.

W typie „poetycznym” pisał Dzierzkowski pierwsze swoje utwory, Magnuszewski *Zemstę panny Urszuli*<sup>20</sup>. W latach 1832—1844 nazywano „powieściami” utwory prozaiczne zbliżone rozmiarami do powieści poetyckich, których kompozycję powtarzały<sup>21</sup>.

Oryginalność twórczości Dzierzkowskiego na tle pisarstwa ziewończyków zbladła już w roku 1834. Po wyjeździe Wójcickiego do Królestwa, aresztowaniu Bielowskiego — nastąpił we Lwowie, jak to potem określił

<sup>18</sup> Zob. G. Lukács, *Od Goethego do Balzaka. Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku*. Warszawa 1958, s. 456—460.

<sup>19</sup> J. I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*. W: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych. Opracował S. Burkot. Warszawa 1962, s. 60.

<sup>20</sup> Zob. W. Wolski, *Dominiak Magnuszewski i jego pisma*. „Dzwon Literacki” 1846, t. 1, s. 9, 11. — List A. Bielowskiego do L. Siemieńskiego z 26 I 1833. „Pamiętnik Literacki” 1910, s. 563.

<sup>21</sup> Chruściński niedostatecznie odróżnia „powieści” od szkiców, jedno i drugie nazywa „drobiazgami”. Tymczasem każdy z tych gatunków miał własną poetykę — sam Dzierzkowski podkreślił ich odrębność, drukując pierwsze w zbiorze *Powieści z życia towarzyskiego*, drugie zaś pt. *Obrazy z życia i podróży*.

Dzierzkowski w *Powieści o życiu poety* (1847), „czas największego u nas szału za lekką literaturą francuską”. Czytano Balzaka, Hugo, Souliégo, Suego.

Gdy Dzierzkowski debiutował, Balzac rozpoczynał swą karierę twórczą, jeśli wyłączyć z niej młodzieńczą tragedię w stylu klasycznym i romanse grozy, które pisał dla zarobku. Drugi, właściwy debiut autora *Komedii ludzkiej* przypadł na r. 1829 — *Szuwanie*. W tymże roku wydał *Fizjologię małżeństwa* (z datą 1830), w następnym *Gobsecka*, w 1831 *Jaszczura*. Miał potem, zmieniając tylko nazwiska bohaterów, włączyć te powieści do *Komedii ludzkiej*. Były to utwory już bardzo popularne we Francji i za granicą. Zadebiutowawszy po raz drugi w r. 1829, Balzac zdobył od razu sławę. Wszedł do salonów, osiągnął sukces światowy. W lutym 1832 napisała do niego pierwszy list z opinią o *Jaszczurze* Ewelina Hańska, mieszkająca w zapadłej Wierchowni (26 wiorst od Skwiry). Można spodziewać się, że *Fizjologia małżeństwa* i *Jaszczur* były także dość wcześnie lekturą dam lwowskich i niedalekiego od ich gustów Dzierzkowskiego. Nie ma jednak wystarczających podstaw do wysnucia hipotezy, że krytyczne ujęcie w *Płacz i śmiechu* zależności zamążpójścia od spraw pieniądza to refleks *Fizjologii małżeństwa*. Utwory Balzaka były tylko najlepszymi osiągnięciami w powodzi nieraz drugo- i trzeciorzędnych powieści o takiej samej czy podobnej problematyce. Dzierzkowski w każdym razie — do czasu samotnie wśród swych galicyjskich przyjaciół — tę problematykę podejmował pod wpływem literatury francuskiej.

W roku 1834, kiedy lektura powieści francuskich stała się modna wśród literatów galicyjskich, Balzac wydał dwa arcydzieła — *Eugenie Grandet* i *Ojca Goriot*. Hugo był wówczas autorem *Katedry Marii Panny w Paryżu*, nie licząc wcześniejszych dramatów. Fryderyk Soulié, który pisał poprzednio sztuki, w r. 1832 wydał romans grozy *Les Deux cadavres*, w r. 1834 romans *Le Vicomte de Béziers*. Eugeniusz Sue był zaledwie autorem powieści marynistycznych i marynistyczno-obyczajowych. Szereg jego już wyłącznie obyczajowych powieści miała rozpocząć *Cécile* dopiero w roku 1835.

*Powieść o życiu poety*, w której opowiadał Dzierzkowski o lekturach utworów tych pisarzy, stworzona w dwa lata po śmierci Magnuszewskiego i jemu poświęcona, zawierała materiał autentyczny. Spośród autorów czytanych przez swe fikcyjne bohaterki wymienił Dzierzkowski, jak się wspomniało, autora *Nowej Heloizy* i — parokrotnie Balzaka. Twórczość Balzaka omówił też w *Powieści o życiu poety* na pierwszym miejscu, oceniając ją zdecydowanie dodatnio, podczas gdy o innych autorach wyrażał się bez superlatywów. Balzak — czytamy — uczucia i osoby „sam tworzył, dobywając je z niewyczerpanego źródła swej wyobraźni



uroczej”<sup>22</sup>. Autor *Komedii ludzkiej* był dla Dzierzkowskiego niewątpliwie reprezentatywnym pisarzem francuskim i najbliższym mu, zwłaszcza przez zafascynowanie rolą pieniądza. Motyw pieniądza, najbardziej istotny w tematyce powieści Dzierzkowskiego — podobnie jak w *Komedii ludzkiej* — powracał stale w jego twórczości, traktowany historycznie, jako czynnik przełomu burżuazyjnego, chociaż pisarz nie umiał go w ten sposób nazwać.

Szczytem prerafinowanej cywilizacji pieniądza była dla niego Francja, a właściwie sam Paryż. Do wczesnych utworów — nie skrepowany realizmem, swobodnie romantyczny — wprowadzał nadsekwańską stolicę, którą znał wówczas tylko z lektury francuskich powieści i czasopism. W *Jutrze* (1844) szatan mówi do Dobka:

Im więcej uważam słabość twoją, mój panie, tym więcej przekonuję się, że ciebie świat wielki wyleczyć może!... dla ciebie Paryż!... zostaw świat natury dla młodych zapaleńców; dla wieku dojrzałego jest świat wrażeń sztucznych, galwanicznych, co się elektryzują barykadami, buntami, mowami pięknie brzmiącymi; operą, baletem, handlem papierów publicznych na giełdzie, handlem wiszącym na brodzie Ibrahima lub cygarze Espartera; a taki świat co dzień inny, co dzień nowy, świat z głową w wymarzonych ideałach, ciałem tonący w rozkoszach, stopami na kolejach żelaznych, świat taki jest w Paryżu. [1, 348]

W *Uśmiechu szyderyczym* (1844) emigrant francuski na Podolu opowiadał na pół fantastyczne swoje dzieje podczas Wielkiej Rewolucji. Dałoby się wykazać podobieństwo opowiadania jego z *Nieboską komedią*, chociaż mogło ono również wynikać tylko z zależności obu utworów od literatury francuskiej.

Zafascynowany przez paryskie powieści sprawą burżuazyjnego przełomu i jego konfliktów, tropił pisarz ich ślady przede wszystkim w rzeczywistości polskiej. Już w *Płaczu i śmiechu* konflikty uzyskały, jakkolwiek skrótową, motywację społeczno-ekonomiczną związaną z miejscowymi stosunkami. Mniej może rysów lokalnych miały „spazmiczne” kobiety, Leontyna i jej matka, reprezentujące świat „czuły”, patriarchalny, „naturalny” dawnych tradycyjnych dworów. Za to świat pieniądza reprezentuje ojciec Leontyny, milioner, dorobkiewicz, handlarz zbożem, które woził z Ukrainy do Odessy, i ojciec Augusta, zeniący go dla posagu, szambelan za Księstwa Warszawskiego. Osadzony w polskiej, najczęściej galicyjskiej rzeczywistości konflikt tych dwóch światów<sup>23</sup>

<sup>22</sup> J. Dzierkowski, *Powieść o życiu poety*. „Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich” 1847, t. 1, s. 545.

<sup>23</sup> Galicja była najbardziej zacofanym zaborem. Przeobrażenia zachodziły tu niemal tylko w dziedzinie stosunków rolnych. Jednak zachodziły. Szeroko omówił je W. Pol w artykule *Koleje, jakie przeszło gospodarstwo wiejskie w Galicji od*

rysował potem Dzierzkowski w dziesiątkach utworów coraz bardziej realistycznie aż do przedstawienia w *Starym komorniku* (1854) całej historii przełomu na Pokuciu — niegdyś krainie drobnych dzierżawców i zastawników (którzy w gościnnej serdeczności spożywali miejscowe produkty natury), potem domenie handlarzy wołów i zubożonych spekulantów, jak komornik. Odtwarzanie tragicznych konfliktów przełomu, a nie dydaktyzm, jak twierdzi Chruściński<sup>24</sup>, stanowi specyfikę twórczości Dzierzkowskiego. Tropił on dokonujące się przemiany w charakterach, na wsi i w mieście, w urządzeniu wnętrza, w ubiorach. W sposób typowy dla wielu jego utworów, podobnie jak w powieściach Balzaka, przeciwstawił w *Jutrze* trwającą wieki solidność dawnych domostw nowym wnętrzom, zapełnionym bibelotami o charakterze komercyjnym. Jedną z bohaterek owej powieści, hrabina Rowoska, w Krakowie „w domu, którego powierzchowność, zaczerwiona ciosowym kamieniem i upstrzona wiekowymi rzeźbami, minione czasy przypomina”, miała salon „tegoroczesnym smakiem ustrojony” — „tymi wszystkimi filigranowymi modnych wymysłów drobnostkami, które wszystkie świeżością prawie sklepową tchnęły [...]” (1, 357).

Wiedział co prawda Dzierzkowski o ekonomice niepomernie mniej niż Balzak, mniej nawet niż Tomasz Massalski. Zbyt często sprawa kapitału sprowadzała się u autora *Płaczu i śmiechu* do motywu spadku albo posagu. Raz tylko — w szkicu *Z życia aktora polskiego* (1854) — pisał o wyzysku w przedsiębiorstwie, i to tak nietypowym jak teatr.

Wśród dzieł Balzaka, których miary dosięgnąć próbował, były jednak również mniej udane pod względem trafności, typowości motywacji ekonomiczno-społecznej. W *Cierpieniach wynalazcy* np. powiedział pisarz znacznie więcej o ekonomice swej epoki niż w *Urszuli Mirouet*, gdzie chodzi właśnie tylko o spadek. Przy tym, gdy bohaterzy *Cierpień wynalazcy* ujęci zostali realistycznie, w charakterystyce Urszuli przeważała idealizacja sentymentalna, a prześladowcy czyhający na należny jej spadek byli drapieżni — o krok od grozy. Poślizg w kierunku sentymentalizmu i grozy właściwych poetyce Oświecenia i przetwarzanych

---

początku tego wieku („Tygodnik Rolniczo-Przemysłowy” 1854, nry 32—39). Pamiętnikarz J. Horoszkiewicz w *Notatkach z życia* (Wrocław 1957, 226—227) wskazał na burżuazyjny charakter działalności L. Sapięhy. Spośród badaczy S. Horszowski (*Ekonomiczny rozwój Lwowa w latach 1772—1914*. Lwów 1935) ukazał wpływ koniunktury po r. 1836 na rozwój Lwowa, M. Zychowski (*Rok 1846 w Rzeczypospolitej Krakowskiej i Galicji*. Warszawa 1956) omówił dość szeroko stosunki ekonomiczne w rolnictwie, podkreślając kapitalistyczny kierunek ich rozwoju.

<sup>24</sup> Chruściński, *op. cit.*, *passim*. Do sprawy tej przyjdzie powrócić w związku ze stosunkiem Dzierzkowskiego do Hogartha.

przez francuski frenetyzm da się prześledzić nawet w późnych powieściach Balzaka, w *Kuzynie Ponsie* (1847), *Kuzynce Bietce* (1846). We wczesnym *Jaszczurze* frenetyzm wziął górę. Bardzo wyraźnie zarysowały się w tej powieści wywodzące się z Oświecenia, z filozofii Rousseau, z konwencji sentymentalnych i konwencji grozy, motywy dwóch przeciwstawnych biegunów przełomu — prerafinowanej deprawacji paryskiej oraz sielskiej, nie tkniętej przez chorobę pieniądza prowincji, która była tu realistyczno-romantycznym odpowiednikiem russowskiej „natury”. Pisząc o kurtyzanach podczas uczty u Taillefera, tak rysował Balzak ich refleksje:

Mimo nawyku rozpusty niejedna z tych dziewczyn pomyślała o swym przebudzeniu niegdyś, kiedy, niewinna i czysta, przez sielskie okienko strojne w powoje i różę oglądała krajobraz ożywiony śpiewem skowronka, oświecony blaskiem jutrzeńki i kaprysami rosy. To znów wyobrażały sobie śniadanie w kole rodzinnym: stół, dokoła którego dzieci śmiały się niewinnie z ojcem, gdzie wszystko oddychało niewysłowionym czarem, gdzie potrawy były proste jak serca <sup>25</sup>.

Kapitał w *Jaszczurze* był sprawą szatańską. Ale i w innych powieściach, nawet nie sięgając po motywy demoniczne, przedstawiał Balzak w sposób jaskrawy pożądanie pieniędzy, chciwość i płynące stąd niedole. W *Ojcu Goriot* czytamy o pani Vauquer, właścicielce pensjonatu:

Cała osoba nabita niby szczur kościelny, nazbyt pełny i trzęsący się biust harmonizuje z tą salą, gdzie mury ociekają nieszczęściem, gdzie z kątów zieje chciwość i gdzie pani Vauquer oddycha cuchnącym i ciepłym powietrzem, nie doświadczając młodości.

O dzielnicy, w której mieścił się pensjonat, mówił, że tam „domy są martwe, mury trąca kaźnią” <sup>26</sup>.

Dziś jaskrawość tych zwrotów nie bije tak nas w oczy. Przywykliśmy widzieć w *Komedii ludzkiej* przede wszystkim studium typów ludzkich jako wytworów określonego społecznego środowiska, w jej autorze — realistę. Lecz badacze zachodni mocno podkreślają romantyczne cechy dzieła Balzaka <sup>27</sup>.

Jaskrawość ta przede wszystkim uderzała Dzierzkowskiego, gdy ogólnie charakteryzował powieści francuskie jako „utwory wyrachowane na efekt najsilniejszy, efekt okropności, którą ci autorowie zdawali się z fizycznego świata grozy w Radklofskich romansach przenosić

<sup>25</sup> H. Balzak, *Komedia ludzka*. T. 21. Warszawa 1964, s. 150.

<sup>26</sup> *Ibidem*, t. 5 (1958), s. 260, 256.

<sup>27</sup> Tak np. E. Seillière w książce *Balzac et la morale romantique* (Paris b. r.) zebrał bogaty materiał na ten temat. M. Le Yaouanc w *Nosographie de l'humanité balzacienne* (Paris 1959) poświęcił osobny rozdział newrozom romantycznym.

na groźniejsze jeszcze pole moralnych okropności". W powieściach Balzaka widział „anatomię serc ludzkich w świecie uczuć i osób [...], w świecie takiego zepsucia, że ta anatomia, by się tak wyrazić, zastosowana do trupa po większej już połowie zepsutego, żadnego pożytku żyjącym przynieść nie mogła". W *Katedrze Marii Panny w Paryżu* uderzały pisarza przede wszystkim „dziwaczne fantazje, pokrzywionokarłowate, rozbujało-dziwołagowe, jakby z architektoniki gotyckiej w literaturę przemienione". Pisząc o powieściach Souliégo i Suego, podkreślał „nielitościwą logiką potworzone wyjątkowe pojawy jakiegoś przekształconego i przesyconego świata"<sup>28</sup>.

We własnych utworach ulegając konwencji frenetycznej, przewyższał Dzierzkowski głośnych autorów francuskich. W *Bracie* matka, zadłużona hrabina, i przyrodni brat, salonowy panicz, aby zdobyć majątek Wacława, popychali go do samobójstwa. Wcześniej hrabina ze swym kochankiem zamknęła męża w odosobnieniu pod pozorem obłąkania. O tym odosobnieniu pisał Dzierzkowski zgodnie z konwencją już nie tylko frenezji, lecz romansów grozy. Zdrada, niewierność, zbrodnicość, obłąd, samobójstwo — oto, co składało się w *Bracie* czy *Jutrze* na obraz życia przeobrażonego przez pieniądź. Życie to było straszliwe, przerażające, i Dzierzkowski robił wszystko, aby tak je zrozumiał czytelnik.

*Passus* o anatomii uczuć u Balzaka „zastosowanej do trupa po większej już połowie zepsutego" wskazywał na stosunek Dzierzkowskiego do burżuazyjnej rzeczywistości w ogóle. Lecz metaforyka owego sądu nie była przypadkowa, wiązała się z koncepcją pewnego typu bohaterów Balzaka i autora *Jutra*. W *Jaszczurze*, przedstawiając Rafaela Valentin w chwili, gdy za przyczyną talizmanu otrzymuje spadek, pisał o nim Balzak:

Straszliwa bladeść oblekła mięśnie zwiędłej twarzy spadkobiercy; rysy jego ściągnęły się, twarz stała się niby trupia maska, oczy zmartwiały. Widział Śmierć [...]. Świat należał doń, mógł wszystko i nie chciał już niczego<sup>29</sup>.

Ten wygląd, to samopoczucie Rafaela nie wypełnia całej jego charakterystyki w powieści. Jest to charakterystyka, w której wykorzystał Balzak całe bogactwo swojego doświadczenia życiowego, autoanalizy i obserwacji innych ludzi i stosunków. Przełamywał on konwencje już nie tylko oświeceniowe, lecz i romantyczne, stawał się realistą. Dzierzkowski, zwłaszcza we wczesnych utworach, był w znacznie większym stopniu od konwencji zależny. Niemal zawsze sprowadzał w utworach tych charaktery i sytuacje do przyjętych w literaturze frenetycznej masek i zachowań skonwencjonalizowanych, i właśnie przez skonwen-

<sup>28</sup> Dzierzkowski, *Powieść o życiu poety*, s. 545—546.

<sup>29</sup> Balzak, *op. cit.*, t. 21, s. 152—153.

cjonalizowanie ideowo nośnych. W *Płaczu i śmiechu* ojciec Leontyny był tylko „zimny”, matka i Leontyna miały tylko „spazmiczne nerwy” i umierały na „spazmiczną chorobę”. Tych konwencjonalnych, niemal z góry danych i nie rozwiniętych, schematycznych motywów nie wypełniał — jak na wielu stronach u Balzaka — żywy materiał obserwacji i doświadczenia. Motywacja psychologiczna, podobnie jak i ekonomiczno-społeczna, dochodząc do głosu we wczesnej twórczości Dzierzkowskiego, miała charakter fragmentaryczny, urywkowy. Nigdy nie wiązała się też z realizmem opisowym, który nie godził się z gatunkiem „romansu poetycznego”. „Prawda nie jest i nie może być tego rodzaju istotnym warunkiem” — stwierdzał Kraszewski<sup>30</sup>. Zafascynowany przede wszystkim grozą wspomnianego portretu Rafaela, Dzierzkowski nie wyszedł w *Jutrze* poza portret podobny: bohatera powieści, Dobka, uczynił tylko postarzałym, przeżyтым, chorobliwie porażonym przez cywilizację pieniądza, uczynił go takim w całym utworze, odrzucając to, co w wielu sytuacjach *Jaszczura* czyniło Rafaela człowiekiem pełnym, postacią o bogatej psychice. Właśnie sprowadzenie charakterystyki do maski o rysach „czarnych” — powieść frenetyczną nazywano także *roman noir* — rysach nasyconych grozą i wyrwanych jakby ze złożonych w rzeczywistości postaw i zachowań, nazwał Krajewski u Dzierzkowskiego „nagością obrazu”. Wszystkie niemal postacie pisarza z wczesnej jego twórczości to monomani. Monomanem był co prawda także ojciec Goriot, żyjący tylko miłością do córek, monomanami byli żyjący dla złota Gobseck i Grandet<sup>31</sup>, lecz charakterystyka tych wszystkich postaci w powieściach Balzaka nie była sprowadzona do masek. Dzierzkowski naśladował wielkiego twórcę *Komedii ludzkiej*, lecz stopnia jego realizmu nie był w stanie osiągnąć choćby w połowie.

Portret podobny do owego portretu Rafaela, w tym wypadku portretu-maski, portretu *noir*, znalazł się jeszcze u Dzierzkowskiego w *Dwóch zdybaniach* (1844), gdzie, jak u Balzaka, służył wyrażeniu niszczącej siły stosunków pieniężnych:

Dalej nieco siedzi przy oknie mężczyzna ciekawej ze wszech miar postawy; twarz jego brzydka, stara i zgrzybiała nawet, policzki zapadłe, żółtością starego pergaminu powleczone, usta sine, oczy zaś bez wyrazu prawie, jak dwa gasnące węgle popiołem starości zasypane, ledwie świeciły przez zgrabne okulary złote; więc to starzec! ale strój jego jakby z ostatniego zurnalu wycięty [...]. [3, 235]

Dobek w *Jutrze*, jak Rafael w *Jaszczurze*, zawdzięczał bogactwo szatanowi. Przeróżający szydery uśmiech, jaki powracał u Dzierzkow-

<sup>30</sup> Kraszewski, *op. cit.*, s. 61.

<sup>31</sup> H. U. Forest, *L'Esthétique du roman balzacien*. Paris 1950, s. 167—170.

skiego w portrecie-masce wszystkich postaci diabolicznych, a także postaci realnych, które grały rolę w deprawacji innych bohaterów, był powtórzeniem nieodzownej cechy demona z opowieści Hoffmanna.

Opierając się na sądzie H. G. Wernera, pisze Chruściński:

Twórczość Hoffmanna może być rozumiana [...] jako jedność dwóch przeciwstawnych tendencji, mianowicie dążenia do metafizycznej interpretacji rzeczywistości i krytycznego ujęcia niektórych elementów tej rzeczywistości<sup>32</sup>.

Nie potraktował jednak Chruściński problematyki owego dualizmu poetyki szerzej i nie odniósł jej do swego komparatystycznego tematu. Dzierzkowski, zależny od Hoffmanna w posługiwaniu się portretem-maską *noir*, realizmowi tego pisarza nie dorównywał we wczesnej twórczości. Hoffmann, jak Balzak w *Jaszczurze*, z większym wykorzystaniem obserwacji, doświadczenia życiowego, niż autor *Jutra* budował fabułę i snuł narrację.

Przeoczył Chruściński bliższe podobieństwo *Lekarza magnetycznego* Dzierzkowskiego do Hoffmannowskiego *Magnetyzera*. Te same są w obu utworach imiona bohaterek, tak samo przedstawiono owe bohaterki w gronie rodzinnym, podobny jest motyw choroby i wpływ na nią postaci na pół fantastycznej. To bliższe podobieństwo stanowi jednak wyjątek. Chruściński pisze: „Dzierzkowski nie odczuwał potrzeby łączenia świata zmysłowego z fantastycznym [...]”<sup>33</sup>. Zdanie to względnie słuszne. Dzierzkowski taką potrzebę odczuwał i świat zmysłowy z fantastycznym łączył. Lecz odczuwał i robił to o wiele rzadziej niż Hoffmann, który mnożył fantastyczne postacie i sytuacje, komplikował je i rozwijał. Całe obszerne jego powieści i liczne opowieści są rozsnuciem bogactwa wyobraźni, rysującej coraz to nowe czarodziejskie dziwy. Dzierzkowskiego w tym stopniu fantazja nie kusiała. Rozbudowywanie, odmienianie fantastycznych motywów nie pociągało go. W szeregu utworów — Chruściński tego nie spostrzega — miał, jak Balzak do Vautrina, powracać do jednej i tej samej postaci demonicznej, lekarza-szatana o szyderyczym uśmiechu, postaci, którą raz na zawsze powiązał ze społeczno-moralnym schorzeniem, ze zdegenerowaną w jego pojęciu cywilizacją pieniądza. Modulował natomiast nie fantastykę, lecz rzeczywistość. Utwory Dzierzkowskiego, pomimo dużej czasami konwencjonalności, są znacznie bardziej niż utwory Hoffmanna wrośnięte w rzeczywistość. Hoffmanna urzekało to, co irracjonalne, nieosiągalne, nieskończone. Dzierzkowskiego interesował problem przełomu, sprawy pieniądza, których niszczycielską rolę wobec moralnej czystości, świe-

<sup>32</sup> Chruściński, *op. cit.*, s. 173.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

żości i szczerości jednostki wyrażał w rysach demonicznych. W ogóle w jego recepcji Hoffmanna odegrał rolę wpływ francuski, jak się już wspomniało. Twórczość Hoffmanna miała rozgłos światowy, a zwłaszcza była naśladowana we Francji dzięki spopularyzowaniu jej w artykule z „Le Globe” (1828) i udostępnieniu w edycji przekładu z lat 1829—1833<sup>34</sup>.

Metodę charakterystyki przez maskę skonwencjonalizowaną przewziął Dzierzkowski w roku 1842. Miał do tej metody jeszcze powracać, lecz zatraciła ona wyłączność w jego twórczości. Rozpoczął Dzierzkowski w owym przełomowym dla swego warsztatu r. 1842 pisanie szkiców, które drukował w „Dzienniku Mód Paryskich” i *Albumie na korzyść pogorzalców Rzeszowa* i których zbiór wydał potem jako *Obrazy z życia i podróży* (1846).

Szkice były realistyczne konsekwentnie. Z frenetyzmem nie miały nic wspólnego. Były związane m. in. z dziennikarstwem i nauką. Ich typ charakteryzował Balzak w *Wielkim człowieku w Paryżu*.

Oto — dodał Lucjan — artykuł, który nabazgrałem dla ciebie i który, w razie powodzenia, mógłby rozpocząć serię podobnych utworów.

— Przeczytaj — rzekł Lousteau.

Lucjan odczytał jeden z rozkosznych szkiców, które stworzyły powodzenie dzienniczka: w dwóch kolumnach malował jakiś drobny szczegół życia paryskiego, figurę, typ, zwykłe wydarzenie lub jakąś osobliwość. Próbką ta, zatytułowana *Przechodnie Paryża*, była napisana w tym nowym i oryginalnym stylu, w którym myśl wyłania się ze zderzenia słów, gdzie brzęk przysłówków i przymiotników działa podniecająco na czytelnika. Artykuł ten był równie odmienny od poważnego i głębokiego studium o Natanie, jak *Listy perskie* różnią się od *Ducha praw*<sup>35</sup>.

Szkice te posiadają bujne dzieje w literaturze Zachodu z pierwszej połowy XIX wieku. Pisał je Amerykanin Washington Irving (*The Sketch Book*, 1819—1820, *Bracebridge Hall*, 1822), debiutował nimi Dickens (*Szkice Boza*, 1836), który podjął tę formę na nowo już po *Klubie Pickwicka* (*Sketches of Young Gentlemen*, 1838, *Sketches of Young Couples*, 1840). We Francji osiągnęły szczyt rozwoju, przypadający na dwa okresy. W pierwszym pięcioleciu monarchii lipcowej, dobie powstania lyońskiego i innych podobnych, przed uchwaleniem ustawy prasowej niszczącej wolność słowa, był szkic głównie pamfletem politycznym, polityczną satyrą i karykaturą. Później, po okresie milczenia, odrodził się w latach 1840—1842 jako szkic obyczajowy, chociaż i wówczas w najlepszych swoich realizacjach podchwytował zaleźność życia

<sup>34</sup> Van Tieghem, *op. cit.*, s. 217—219.

<sup>35</sup> Balzak, *op. cit.*, t. 10 (1958), s. 345.

prywatnego od społecznego środowiska, historii społeczeństwa i walki klas. Drukowano w Paryżu szkice obyczajowe w czasopismach, całe ich zbiory wypełniały serie almanachów i „fizjologie kieszonkowe”. Grube i często dużego formatu almanachy wychodziły seriami przez kilka lat, skupiając utwory kilkuset współpracowników. Właśnie obyczajowy szkic francuski lat 1840—1842 wywarł największy wpływ na rozwój szkicu polskiego.

Wśród mnóstwa zbiorowych wydań szkiców w Paryżu lat czterdziestych najbardziej cenna była seria „Les Français Peints par eux Mêmes”, która w latach 1840—1842 objęła prace 137 autorów, wśród nich Balzaka. Nowatorska, postępową rolą tej serii polegała na próbie „monograficznego” przedstawienia wszystkich społecznych i ekonomicznych sfer Francji okresu lipcowej monarchii. W przeciwieństwie do wąskiej paryskiej tematyki innych zbiorów, seria „Les Français” rysowała także prowincję z jej przyrodą, ekonomiką, zajęciami i obyczajami, osobliwościami etnograficznymi i folklorystycznymi. Obok mieszczań pokazywanych w Zgromadzeniu Narodowym, w giełdzie, sklepie i życiu domowym pojawiali się paryscy dorożkarze, pocztylioni, szklarze, posłańcy, roznosiciele groszowych towarów, znajdowała wyraz nędza biedoty chłopskiej, przyduszonej ciężarem rodzinnych działów i ciężką, nie dającą utrzymania robotą, praca górników, tkaczy, dokerów, robotników przemysłu metalowego, kobiet i dzieci w fabrykach<sup>36</sup>.

Dzierzkowski znał chyba serię „Les Français Peints par eux Mêmes”, jak świadczy zdanie w *Wieśniaku podolskim*:

Gdyby konie pisać umiały, a zechciały, stosując się do gustu terazniejszego, jak Francuzi i Anglicy sami siebie opisywać, wówczas dopiero poznalibyśmy, co za ciekawy jest typ konia podolskiego [...]. [4, 332]

Użycie przez pisarza słowa „typ” wskazuje, że rozumiał on najistotniejszą właściwość szkicu — reprezentatywność socjologiczną<sup>37</sup>.

Najczęstsze były szkice typów prezentujących określoną profesję, np. u Balzaka: *L'Épicier*, *Le Ministre*, *La Grisette*, *Le Banquier*, *Le Notaire*, *Monographie de rentier*, *Physiologie de l'employé*, *Physiologie*

<sup>36</sup> Zob. Т. К. Якимович, *Французский реалистический очерк 30—40-х годов*. W zbiorze: *История французской литературы*. Т. 2. Москва 1956.

<sup>37</sup> Serie o takim jak francuska tytule wydawano w Anglii i w Belgii, jedynie zmieniając w nim odpowiednio nazwę narodowości. — Chruściński nie wyróżnia określenia „szkic” spośród innych określeń, używanych u nas wymiennie dla utworów tego typu w latach 40-tych w. XIX, nie odnosząc tych utworów do szkiców francuskich i angielskich.



de l'adjoin, Le Sous-préfet<sup>38</sup>. Określenia „monografia”, „fizjologia” oddawały charakter szkiców poznawczy, scjencyczny.

Pierwszy szkic Dzierzkowskiego nosił tytuł *Bałaguty*. Szkice profesjonalne: *Leśniczy* oraz do pewnego stopnia *Rezydent*, powstały nie bez wpływu *Ekonoma* (1840) Siemieńskiego. Siemieński skłonny jeszcze od r. 1832 do „malowniczości” walterskotowskiej, pod jej wpływem oraz *Pana Tadeusza* przedstawił w *Ekonomie* typ tradycyjny, zanikający na skutek przełomu burżuazyjnego. Tą drogą poszedł Dzierzkowski, lecz wzmocnił znacznie sprawę przełomu<sup>39</sup>. Swego tradycyjnego leśniczego, człowieka „naturalnego”, odczuwającego spontanicznie i żytego z przyrodą, przeciwstawił on nadleśnemu, który „naukę lasową” czerpie z książek, oraz przybyłym z miasta rzekomym myśliwym — wystrojonym modnie czytelnikom nowości brukselskich, którzy z ironią patrzą na urządzenie domku leśniczego, na zawieszony w jego izbie obraz święty, na staroświeckie czytane przez niego romanse. W zakończeniu przedstawił pisarz zachodzące przemiany także od strony ekonomicznej:

— Hej! hej! dobrodzieju — mówił zwrócony do dziekana — gdzie to te dawne czasy! pamiętasz, dobrodzieju, dawnego pana mego, to mi był człowiek prawdziwego szczeru pańskiego, prawdziwy starosta! a myśliwy, a szanował lasy, aż miło!

a teraz, panie, hej! hej! dobra poszły na licytację, kupił je jakiś adwokat. Boże odpuść! co on mi krwi napsuł. O polowaniu ani *bel-mes*, a las!... poszedł z dymem! Jak bóbr płakałem, kiedy postawił potażarnię [...]; za te sosny dawali nam flisy po pięćdziesiąt dukatów na maszty; porąbali ich [!] w pień, obdarli ze skóry na ten głupi potaż! nie spodziewałem się was przeżyć, ja, stary śmiertelny człowiek.

— Otóż gdzie to stanąłem? aha! teraz zmykam jak najprędzej ze dworu i nie patrzę za siebie, by nie widzieć czarnych kłębow dymu, które wychodzą z burakowej cukrowni, tam palą moich najdawniejszych przyjaciół; cukier jadło się i dawniej, a z buraków barszcz, hej! hej! co się dzieje! ot, umrzeć lepiej, bo dalej w całym lesie nie znajdzie deski na trumnę dla starego leśniczego. [4, 205—206]

Bardzo interesującym szkicem Dzierzkowskiego był *Wieśniak podolski*, ze spostrzeżeniami o wpływie jarmarków i podróży na typ chłopca, z anegdotą ilustrującą i spryt jego, i ograniczoność, jaka wynikała ze stosunków pańszczyźnianych. Refleksja socjologiczna, dosadność okre-

<sup>38</sup> H. Balzac, *Oeuvres complètes — Oeuvres diverses*. T. 2. Paris 1938.

<sup>39</sup> *Stary komornik*, wbrew sugestii Chruścińskiego, powstał i był drukowany w roku 1854. Dzierzkowski twierdzi w tym szkicu, że typ „komornika galicyjskiego” jest związany z pierwszą połową w. XIX, a potem zanikł — co jednak nie może nam przesłaniać faktu, że był to w owym czasie typ nowy, nietradycyjny, już „zdenaturalizowany”, oraz że go pisarz typom tradycyjnym przeciwstawił.

śleń, obrazowość stawiały ten utwór obok najlepszych szkiców francuskich.

Przenosząc w r. 1832 do *Płaczu i śmiechu* elementy filozofii Młodej Francji, był Dzierzkowski — jako autor — w galicyjskim środowisku samotny. Gdy w r. 1842 pisał pierwszy swój szkic *Bataguly*, wzorował go na „rysach obyczajowych”, jak nazywano szkice drukowane na łamach „Dziennika Mód Paryskich”. Inicjatorem tego czasopisma w r. 1840 był Józef Borkowski, który śmiało do nas przeniósł typ oraz formy, jakie reprezentowała paryska, założona przez Girardina, „La Mode”, publikująca utwory Balzaka. Pomogło, co prawda, Borkowskiemu wpaść na ten pomysł lwowskie towarzystwo salonowe, które czytało poświęcone modom czasopisma francuskie i niemieckie, oraz cenzura austriacka, wzbraniająca założenia pisma literackiego. Bielowski, który został redaktorem „Dziennika Mód Paryskich”, pisał w liście do Walentego Chłędowskiego:

Bądźmy przemytnikami. W galanterie mieszajmy pokarm nie bez przynętnej przyprawki. [...] Wszakże gdyby tego dokazać, aby polska książka miała tak licznych, tak gorliwych czytelników, jak francuski „Voleur” u nas lub „Petit Courier” i „Le Bon Ton”, choćby w niej wreszcie nie było nad polskość języka innej zalety — nie wątpię, wielka to korzyść<sup>40</sup>.

Bielowski nie przestał być wyrazicielem idei narodowej. W tym stopniu co Józef Borkowski, który pierwsze szkice w „Dzienniku Mód Paryskich”, jeszcze tłumaczone, podpisywał literą J., nie pojmował charakteru i roli prasy oraz gatunków dziennikarsko-literackich, których rozwojowi na Zachodzie sprzyjało upowszechnienie czytelnictwa i burzliwy wzrost nauki. Czysto obiektywny, pozbawiony tendencji charakter szkiców oburzał walczącego romantyka o przeszłości konspiracyjnej. Dał oburzeniu dosadny wyraz w recenzji *Kuglarzy*:

Kto pierwszy wprowadził w dzieła umnicze nazwisko obrazów z życia, ten albo nie miał jasnego pojęcia o sztuce, albo nie był dość szczery w swoim nazwaniu. Juźci, że sztuka maluje nie co innego jak życie; ale kto myśli, że nakreśliwszy jedno czy drugie zdarzenie tak, jak ono zaszło kiedykolwiek, wykona już tym samym dzieło artystyczne, ten nie ma pojęcia, co jest artysta i jak się ma życie do sztuki<sup>41</sup>.

Pochwalał natomiast Dzierzkowskiemu porzucenie szkiców i przejście do powieści ideowo zaangażowanej.

Leszek Borkowski z jednej strony podchwycił intencję brata jako inicjatora „Dziennika Mód” i formy publikowanych tam szkiców,

<sup>40</sup> *Listy Augusta Bielowskiego do Walentego Chłędowskiego. (1840—1841)*. Wydał B. Czarnik. Lwów 1913, s. 17 (list z 26 VIII 1841).

<sup>41</sup> „Dziennik Mód Paryskich” 1845, nr 23, s. 183.

z drugiej strony był bliski Bielowskiemu jako autor szkiców satyrycznych i pamfletowych. Bo seriami szkiców były *Parafiańszczyzna* oraz *Niepowieści i nierozprawy*. Tylko cenzura lwowskich salonów wsparta cenzurą austriacką sprawiła, że *Parafiańszczyzna*, poza pierwszym szkicem, mogła ukazać się na innym terenie dopiero w wydaniu książkowym<sup>42</sup>. Była ona przeznaczona dla „Dziennika Mód Paryskich”, zrodziła się z dziennikarstwa, ze szkiców francuskich o znamionach satyry i karykatury.

Najbliższa szkicom francuskim była jednak w „Dzienniku Mód Paryskich” *Modniarka małego miasteczka* Dominika Magnuszewskiego. Przedstawił w niej autor podaż i popyt, snuł refleksje o całym skomplikowanym burżuazyjnym procesie ekonomicznym, z jego wolną konkurencją, procesie, w którym zmieniają się losy, powstają i upadają wartości.

Spółeczność nasza — pisał Magnuszewski we wstępnych uwagach szkicu — jak siatka: skład jej dziwny, gmatwany, krzyżujący się [...]. W tej siatce żyć ileż to tak drobnych, biednych, a tak ciekawych ustrojem swoim od innych, ileż to czasowych, napływowych nawiązań, które z wolna przerabiają się, spuszczaają jak oczka w pończosze, by dać osnowę innemu życiu, innym węzełkom. Temu przejściu nieraz towarzyszy jakaś straszna, przerażająca scena, ale cicha i nie znana światu, bo jej świadkami gęsto ino cztery gołe ściany, ino krzyk mały ucięty, prywatny; jest to stąpienie człowieczeństwa, które swą nogą gniecie jakieś życie małe, ukryte, bo idzie w szerszą drogę<sup>43</sup>.

Szkic rodzimy, galicyjski, wykształcił się na łamach „Dziennika Mód Paryskich” przy dużym udziale Dzierzkowskiego. Lecz niedługo przestał już pisarzowi wystarczać jako forma na poły publicystyczna. Dzierzkowski zajmie się publicystyką w szerokim zakresie. Zaraz po powrocie do Lwowa (w r. 1844) został kronikarzem „Gazety Lwowskiej”. Równocześnie jednak przeszedł do tworzenia dużych powieści, powieści już bez cudzysłowu i o charakterze cyklu. Był Dzierzkowski pod wrażeniem cykliczności *Komedii ludzkiej*. Jej koncepcja, która zarysowywała się Balzakowi od r. 1830, okrzepła ostatecznie w 1841, a w druku została przedstawiona w roku 1842<sup>44</sup>. W rok potem Dzierzkowski zamyślił pisać szkice cykliczne *Hogarthowskie obrazy*, z których zreali-

<sup>42</sup> Zob. list A. Wysockiego do S. Goszczyńskiego z 22 III 1842. Bibl. Narodowa, rkps 2959, k. 192—193. — M. Zmigrodzka, *Galicyjska księga snobów*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 3, s. 103. — K. Peccold, „Parafiańszczyzna” *Leszka Dunina Borkowskiego*. (Problemy tekstu i komentarze). „Acta Universitatis Wratislaviensis” N° 40, Prace Literackie VII (1965), s. 21 n.

<sup>43</sup> D. Magnuszewski, *Modniarka małego miasteczka*. „Dziennik Mód Paryskich” 1843, nr 24, s. 186.

<sup>44</sup> Zob. H. Balzac, *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris 1842. Przekład (T. Boya - Żeleńskiego) w: *Komedia ludzka*, t. 1 (1957).

zował *Dwa zegarki* (1843) i *Obraz wtóry* (pisany w 1844 r.), później — cykliczne duże powieści o kuglarstwie, z których powstały także dwie: *Kuglarze* i nie drukowani *Mecenasi* (pisani w latach 1846—1847). W małych powieściach, *Jutrze* i *Dwóch zdybaniach*, oraz w dużej, *Kuglarzach*, powracały te same postacie hrabiny Rowoskiej i Widmota. Ta ostatnia postać i jej maska z uśmiechem szyderczym, nadawanym także demoralizatorom bez rysów fantastyki, ma związek z postacią Vautrina, który pojawiał się w różnych częściach *Komedii ludzkiej*. W roku 1847, w zakończeniu *Salonu i ulicy*, obiecywał Dzierzkowski:

Jeszcze więc spodziewam się pisać w nowej powieści i o biednym krawcu, wiarusie i o innych bohaterach tej powieści.

W tytule *Powieści z życia towarzyskiego* można dopatrywać się podobieństwa do tytułów, jakie Balzak nadawał cyklom poszczególnym *Komedii ludzkiej*: *Sceny z życia prywatnego*, *Sceny z życia prowincjonalnego* i kolejno: ...z życia paryskiego, ...politycznego, ...wojskowego i ...wiejskiego. Nie tylko zresztą z Balzakiem trzeba problem ten wiązać. Pisano i rysowano we Francji cykle szkiców, w cykle układał swe grafiki Hogarth. U podłoża tego zjawiska w Anglii w w. XVIII, we Francji w pierwszej połowie XIX — leżała intencja odtwarzania społeczeństwa burżuazyjnego, które co dopiero ukształtowało się. Znamienne, że w Galicji, gdzie było ono w powijakach, nie udało się Dzierzkowskiemu wytrwać przy pomysłach cyklu. Widmot zaś powracał w jego utworach częściej niż postacie realne. Pod względem tematycznym i ideowym utwory z lat 1840—1847 wiązały się z powieściami francuskimi wspólnym aspektem „straconych złudzeń”.

„Zarówno *Emil* jak *Nowa Heloiza*, a zwłaszcza *Wyznania* — pisze Bronisław Baczko — są powieściami o rozczarowaniu”<sup>45</sup>. Problem nie był więc nowy w latach powstania *Czerwonego i czarnego* (1829), *Spowiedzi dziecięcia wieku* (1836) i *Straconych złudzeń* (1837—1843). Nowe było doświadczenie i nowy materiał, którym obrastał kościec problemu, materiał formowany metodą realistyczną. Również Dzierzkowski we wspomnianym okresie twórczości nie wychodził lub w zasadzie nie wychodził poza problematykę swego debiutu, lecz poszerzał ją obserwacjami, których zbierania i odtwarzania nauczyła go praca nad szkicami. Sprawa nie była prosta. Nie wszystko umiał i mógł oddać realistycznie. Stąd właśnie w czasie, kiedy i jego, jak Bielowskiego, nie zadowalały beztendencyjne szkice, nawroty metody frenetycznej lub — częściej — łączenie jej z ujęciami realistycznymi, stąd w okresie

<sup>45</sup> B. B a c z k o, *Rousseau: samotność i wspólnota*. Warszawa 1964, s. 371. Podkreślenia B. B.

przejęciowym przewaga małych form, które nie były już „powieściami”, ale zachowały jeszcze pewne ich cechy. Utwory przejściowe to *Hogarthowskie obrazy*, *Zemsta pana Bolesty*, *Przez ulicę*, *Dwa zdybania*, *Stłuczone okno*.

Doświadczenie, które prowadziło Dzierzkowskiego do realizmu, dotyczyło trzech dziedzin: osobistej, jak w *Spowiedzi dziecięcia wieku*, dziejowej, związanej z kresem epopei napoleońskiej, i kulturowej — tu zwłaszcza wymiany wartości duchowych na materialne i płynącej stąd deprawacji.

Powieść „osobista” to *Zemsta pana Bolesty*. Elementy autobiografii wykazuje także *Przez ulicę* (bohatera nazwał pisarz „panem Józefem D.”) i *Nowy Rok*, który bardziej literacko, frenetycznie je przetwarza. Wszystkie trzy utwory powstały prawie jednocześnie — *Nowy Rok* przed 1 stycznia, a dwa dalsze w ciągu 1843. We wszystkich chodziło o miłość ujętą, jak w *Spowiedzi dziecięcia wieku*, z punktu widzenia przywar bohatera, który był autorskim sobowtórem. Dotykał Dzierzkowski w tych utworach sprawy swego małżeństwa i stosunku do żony oraz pobytu w nędznej mieścinie — Zbarażu. Najpełniejszą, najbardziej realistyczną autocharakterystykę z aspektu „straconych złudzeń” stworzył w *Zemście pana Bolesty*. Realizm tego utworu załamał się w partiach dalszych, ale początek jego należy do najlepszych kart w twórczości Dzierzkowskiego.

Autentyczna obserwacja stała się także podstawą świetnej charakterystyki Rozalii w pierwszej dużej powieści — *Kuglarzach*. Na związek tej charakterystyki z osobistym doświadczeniem pisarza wskazują listy jego do Wójcickiego z r. 1844, gdy *Kuglarzy* tworzył. Ujęcie tematu w nich odpowiadało, jak w poprzednich utworach, russowskiemu przeciwstawieniu „natury” i cywilizacji, lecz na wielu stronach nie sprowadzało się już do frenetycznej skrótowości — do masek. Znamienna pod tym względem była zwłaszcza postać Rozalii. W realistycznie umotywowanej jej charakterystyce Dzierzkowski przewyciężył frenetyczną konwencję, maskę „starości”, do jakiej poprzednio ograniczała się charakterystyka Dobka i Widmota. Rozalia była po prostu starzejącą się panną, jej skomplikowane życie wewnętrzne wynikało z poznania obyczaju i kultury środowiska żyjącego na modłę ziemiańsko-burżuazyjną, a jednocześnie z przymusowego przebywania w małym futorku, gdzie ojciec jej gospodarował i żył tradycyjnie, także — z ambitnego dążenia do małżeństwa, gdy namiętność młodości już przemieńała.

„Kuglarstwo” rozumiał pisarz szeroko. Odnosił je we wstępie powieści także do świata kultury — Bielowski w recenzji obruszył się na to. Pisząc ten wstęp w tonacji żartobliwej, nie wyłożył Dzierz-

kowski dobrze, jak to kuglarstwo pojmuje, lecz krążył wokół zagadnienia, które przedstawił Balzak w *Wielkim człowieku w Paryżu* w obrazie deprawacji Lucjana w środowisku dziennikarskim. Krążył już poniekąd w *Hogarthowskich obrazach (Dwa zegarki)*, próbował je ująć publicystycznie we wstępie do *Kuglarzy*, zaś w *Obrazie wtórym* i powieści *Mecenas* pod nazwiskami zmyślonymi przedstawił, przeważnie pamfletowo, rzeczywiste osoby z lwowskiego świata kultury. Właśnie to uniemożliwiło wydanie *Mecenasów*, których znamy tylko z relacji Kazimierza Ostaszewskiego-Barańskiego. Nie trzeba tu przypominać, że *Wielki człowiek w Paryżu* krył także portrety autentyczne pod zmyślonymi nazwiskami. Idei tej powieści był Dzierzkowski w *Mecenasach* bliski, gdy pisał:

Smutne to dziś położenie człowieka z prawdziwym czuciem i zrozumieniem postępowym między myślą postępową a chlebem codziennym, który tylko dostać można za monetę zadawnionych przesądów, monetę z godłem cofającego się raka.

[Fałszywi mecenas] są to ludzie, którzy sami przez się są zerem, lecz gdy znajdą jednostkę, urastają do wartości kilkutyśycznej i wytumanią sobie pewne stanowisko społeczne. Tacy mecenas odgadują się, łączą i u wejścia do labiryntu sławy tworzą sieć straszną. Mierność powolną im, szukającą protekcji, wynoszą pod niebiosa — samoistne talenty niszczą<sup>46</sup>.

Skorumpowane środowisko dziennikarskie Paryża dostarczyło Balzakowi materiału obfitego do *Wielkiego człowieka w Paryżu*. Dzierzkowski grubo przesadził w *Mecenasach*, bo niczego podobnego we Lwowie nie mógł obserwować. O ile można wywnioskować z uwag Ostaszewskiego-Barańskiego, zaatakował pisarz głównie Bielowskiego za krytyczne zdanie z recenzji *Kuglarzy* — w zasadzie pozytywnej — zdanie o metodzie karykatury. Drugą osobistością zaatakowaną był „pocziwy” (jak pisze Zawadzki) krawiec Tomasz Kulczycki, któryłożył na wydawanie „Dziennika Mód Paryskich”. Sam pomysł *Mecenasów* — pokazanie zależności spraw kultury od pieniądza, skorumpowania w dziennikarsko-literackim środowisku — zapożyczył Dzierzkowski od Balzaka.

Problem sztuki poniżonej przez jej komercjalizację poruszył Dzierzkowski także w *Dwóch zdybaniach*, których głównym bohaterem był malarz.

Najwcześniejszym, nieco naiwnym w pomyśle, lecz interesującym w wykonaniu utworem na temat zmaterializowania wartości duchowych były *Dwa zegarki*.

---

<sup>46</sup> Cyt. za: K. Ostaszewski-Barański, „Mecenas”. Kilka słów o nieznannej powieści J. Dzierzkowskiego. „Dziennik Polski” 1885, nr 172.

Wystąpił także w *Dwóch zegarkach* aspekt „straconych złudzeń”, tj. rozbicia nadziei związanych z Napoleonem. Motyw ten mógł Dzierzkowski spotkać w *Czerwonym i czarnym*, w początkowej partii *Spoowiedzi dziecięcia wieku*, w powieściach Balzaka. Znamienne jest, że nie wprowadził polski pisarz do omawianego utworu ani spiskowca galicyjskiego, ani oficera listopadowego, lecz właśnie napoleończyka — Antoni otwiera całą listę napoleończyków (*Hogarthowskie obrazy, Kuglarze, Król dziadów* (1855)). Urzeczenie Francuzów ich heroiczną przeszłością trwalej ukształtowało wyobrażenia Dzierzkowskiego niż polska tradycja nocy belwederskiej czy konfederacji barskiej. Najważniejsze jednak jest to, że autor *Kuglarzy* przedstawiał swych napoleończyków zawsze z aspektu właśnie zawodnych nadziei, i to raczej w oderwaniu od sprawy polskiej, z aspektu głównie społeczno-ekonomicznego, czym zbliżał się do pisarzy francuskich. Występowali napoleońscy bohaterzy u niego nie w glorii orężnych zwycięstw, lecz w czasach, „gdy się ów sen piętnastoletni obudzeniem zakończył”, jak czytamy w *Hogarthowskich obrazach* — po powrocie na ubogą, zadłużoną prowincję galicyjską, gdzie eks-oficerowie byli wydziedziczani przez drapieżnie chciwych swych braci czy dalszych krewnych. Aspekt ekonomiczny zjawiska typowego dla początków akumulacji pierwotnej w Galicji — właśnie za Napoleona — był dla Dzierzkowskiego istotniejszy niż problem narodowy.

„Hogarthyzm” odniósł Chruściński ogólnie do „drobnych utworów narracyjnych” Dzierzkowskiego. Wynikło to z nieprecyzyjnego określenia gatunków w twórczości autora *Salonu i ulicy* i nieprecyzyjnego rozgraniczenia, a nawet braku rozgraniczenia, oświeceniowego programu artystycznego Hogartha i poetyki lat czterdziestych XIX stulecia. Były te poetyki sobie bliskie, ale nie identyczne. To, co je różniło, stanowiło historycznie zdeterminowane cechy istotne.

Najbardziej zbliżył się Dzierzkowski do angielskiego grafika i najbardziej od niego oddalił w *Hogarthowskich obrazach* — mianowicie w *Dwóch zegarkach*. Pomysł utworu tego miał bogate źródła — zarówno polskie jak obce. Mógł Hogartha przypomnieć pisarzowi Kraszewski, w którego *Wędrówkach literackich fantastycznych i historycznych* (1840) miał możliwość przeczytać szkic pt. *Wycieczka do Anglii — Hogarth*. Wspomniawszy o wydawanych w Getyndze zeszytach Lichtenberga, które omawiały i reprodukowały dzieła Hogartha, popularyzując je także w Polsce, wspomniawszy o innych rozprawach angielskich na jego temat, Kraszewski pisał:

Z tym wszystkim zdaje się, że wszyscy objaśniacze Hogartha, bardzo pracowici co do wytłumaczenia szczegółów rycin, nie powinni byli robić z siebie komentatorów, lecz z Hogartha rysunków całe powieści tworzyć byli obowiąz-

zani, i to byłoby może najzgodniejszym z duchem malarza, którego obrazy prócz niektórych osobnych [...] składają pojedyncze rozdziały jednej całości mającej ciąg i interes obyczajowej powieści pełnej humoru i trafnych postrzeżeń<sup>47</sup>.

Układające się w cykle sztychy Hogartha przedstawiały poszczególne momenty historii bohatera lub bohaterów ujętej dramatycznie:

Staralem się — wyjaśniał Hogarth — traktować mój temat jak pisarz dramatyczny; obraz jest dla mnie sceną, a mężczyźni i kobiety to aktorzy, którzy przez czynności i gesty mają ukazywać pantomimę<sup>48</sup>.

Kraszewski w swoim szkicu rozsunął opowiadanie, trzymając się treści i formy jednego z cyklicznych sztychów Hogartha. Dzierzkowski poszedł tą wytkniętą przez niego drogą, dał jednak — oczywiście — treść własną, odtwarzając stosunki nie angielskie, lecz polskie. Stworzył rzecz nie tylko obrazową, lecz również ważką społecznie. W większym też stopniu przejął cechy Hogarthowskiej sztuki. Musiał mieć w ręku owe zeszyty Lichtenberga<sup>49</sup>, może czytał jakieś artykuły francuskie o Hogarcie. Można przypuścić, że był zorientowany w poglądach na sztukę we Francji. Żyły z kulturą francuską od młodości, śledził chyba w prasie paryskiej i to, co dotyczyło życia artystycznego nad Sekwaną i wykuwających się tam poglądów na sztukę. Świadczą o tym przynajmniej *Hogarthowskie obrazy*.

Dla związków literatury z plastyką ważna była w Paryżu lat 1829—1835 działalność najpierw Girardina, potem Philipona. W roku 1829 Girardin, po raz pierwszy powołując do współpracy najlepszych rysowników, stworzył „La Silhouette”, którą w podtytule nazwał „Journal des Caricatures, Beaux Arts, Dessins, Moeurs, Théâtre”<sup>50</sup>. Przewodowała w tym wydawnictwie plastyka i narzucała tekstowi słownemu wierność obserwowanej rzeczywistości, charakter rodzajowy, gdy zaś chodziło o sens społeczny i walkę polityczną — ostrość rysów i karykaturę. Sztuka słowa w parze z plastyką i dziennikarstwem uczyła się podglądać na gorąco współczesność. Almanachy szkieców bez ilustracji nie ukazywały się. *Komedia ludzka* mogłaby, jak napisali w pamiętniku Goncourtowie, być równie dobrze tytułem komedii kredką Gavarniego,

<sup>47</sup> J. I. Kraszewski, *Hogarth*. „Biruta” 1838. Cyt. za: *Wędrowki literackie, fantastyczne i historyczne*. Wilno 1840, s. 149.

<sup>48</sup> Cyt. za: J. Białostocki, *Hogarth*. Warszawa 1959, s. 7.

<sup>49</sup> G. C. Lichtenberg, *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*. Mit verkleinerten aber vollständigen Copien derselbe von E. Riepenhausen. Z. 1—14. Göttingen 1794—1835.

<sup>50</sup> Zob. B. Guyon, *La Pensée politique et sociale de Balzac*. Paris 1947, s. 300—301.



jak komedii piórem Balzaka<sup>51</sup>. Balzak pisząc o Gavarnim w „La Mode” przedstawił usiłowania związanego z jej redakcją kółka artystów i literatów, pragnących stworzyć ryciny mód, które by oddały całą finezję elegancji wielkiego świata Paryża. Tylko Gavarni potrafił to, odtwarzając „fizjonomie paryskie, urody głów, pozy młodych kobiet, postawy mężczyzn eleganczkich, sekrety buduaru”, „spryt stroju, myśli sukni, wdzięk kokardy, która wdzięk ma tylko przez sposób, w jaki jest noszona”<sup>52</sup>. „Lecz pełna szacunku uwaga Balzaka dla artystów jego epoki nie ograniczała się do Gavarniego” — pisze B. Guyon i cytuje artykuły twórcy *Komedii ludzkiej* w „La Silhouette” i „La Mode” o Jean Grandville’u i Nicolas Charlecie, aby potem szerzej omówić jego stosunek do Henri Monniera i Honoré Daumiera.

Dziś mierzymy przepaść — spostrzega — jaka dzieli oschłość i elegancką precyzję Gavarniego od głębi, rozmachu i uczucia, ożywiających dzieło Balzaka; jeszcze bardziej może wahamy się łączyć, podziwiając jednocześnie tę osobistość o ubogiej duszy, o ciasnym umyśle, której sztuka była tak ogołocona z plastyczności i wielkości, osiągniętej przez Monniera, z autorem tego fresku dantejskiego, jakim jest *Komedia ludzka*. Jedynym spośród karykaturzystów i rysowników epoki, który może być naprawdę porównywany z Balzakiem, jest Honoriusz Daumier — ze względu na jego siłę, głębię, intensywność uczucia, szlachetność humanizmu, zrozumienie sensu życia, temperament rewolucyjny i rozmach twórczy<sup>53</sup>.

Nie ustalimy dziś, co dotarło do Dzierzkowskiego z wydawnictw francuskich, kiedy mieszkał w Zbarażu. Lwowski „Dziennik Mód Paryskich” zawierał tylko plansze z modami. Wykonywał je, bez wdzięk Gavarniego, Czech Karel Auer i specjalnie sprowadzony Niemiec Antoni Weidel. Gdy w r. 1846 Żupański w Poznaniu wydawał Dzierzkowskiemu *Obrazy z życia i podróży*, zaopatrzył je w przerywniki całkowicie konwencjonalne, nie dostosowane do treści, nie mające nic wspólnego z realizmem szkiców<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 306.

<sup>52</sup> H. Balzac, *Gavarni*. W: *Oeuvres complètes — Oeuvres diverses*, t. 2, s. 145. 146. Pierwodruk w „La Mode” z 2 X 1830.

<sup>53</sup> Guyon, *op. cit.*, s. 305, 306.

<sup>54</sup> Wersja, jakoby Dzierzkowski pisał tekst do albumu B. Z. Stęczyńskiego *Okolice Galicji*, pochodzi z omyłki Estreichera. Miał natomiast napisać w r. 1847, kiedy w Zakładzie Ossolińskich odbywała się pierwsza we Lwowie wystawa malarzka, *Kilka słów o sztuce w ogólności, a w szczególności o malarstwie u nas* („Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich” 1847, t. 2). Nie było jednak nic w tym artykule z dawnych jego przemyśleń o związku sztuki plastycznej z literaturą. Interesowała go raczej materialna strona bytu artystów i poddany mu w liście polskiego malarza zza granicy projekt założenia towarzystwa popierającego sztukę.

Hogarth, jak powiedziało się, był bliski artystom monarchii lipcowej. Jego cenił przede wszystkim w dobie rozkwitu ilustrowanych szkiców francuskich Daumier, z nim porównywał Balzak Monniera, przenikliwego obserwatora klas społecznych, twórcę scen ludowych, *Galerii współczesnej* i *Obyczajów administracyjnych*, z ich typami dozorców, aktorek, kupców korzennych, handlarzy, wszelkiego rodzaju drobno-mieszczan.

Dzierzkowski rozpoczął swój utwór podobnie jak Kraszewski od wstępu, wyrażając jednak myśli o sztychach Hogartha znacznie głębsze, znacznie bardziej nowoczesne. Uwięzionemu przez jakieś przykre okoliczności w zapadłym Zbarażu przyszło zrozumieć sens tego, czego chcieli od sztuki bystrzy współpracownicy Girardina i Philipona. Podkreślał realizm, rodzajowość Hogarthowskich sztychów, oponując przeciw sprowadzaniu ich do karykatury. Powiązał je też z nowoczesnymi powieściami francuskimi, z „anatomicznym piórem”, które miał gdzie indziej przypisać autorowi „fizjologii” — Balzakowi:

Hogarth, podług mnie, a zdanie to nie jest nowe, malował obrazy z życia wzięte; nie jego wina, jeżeli towarzystwa i szczególne osoby, które wkoło siebie zdybywał, były śmieszne; a malując pędzlem śmieszności, te narości moralne, nie mógł je inaczej oddawać, tylko rzucając na papier tu i ówdzie narości zbytłokowe nosów, bród, garbów, które, bym się tak wyraził, były tylko szyldami!... Każdy człowiek ma, jak się Niemcy wyrażają, szatańską jedną nogę, która gdzieś koniecznie wystawać musi; Hogarth szatańskie te nogi widzialnymi rysami malował — i to mają być karykatury?... Sąż więc karykaturami powieści, w których pisarze nowocześni anatomicznym piórem moralne opisują wrzody?... i czyliż Hogarth, gdy wydał na przód usta dumnego, nos skąpca w wytrych przedłużył, twarz pijaka całą kopalnią rubinów i szafi-rów obsypał, oczy głupca na wierzch wysadził, czyliż wówczas malował karykatury? [4, 303]

Pobudzony grafiką Anglika, który rysował splekane tynki i obnażone cegły, oddał w swych *Hogarthowskich obrazach* także wnętrza domostwa i portrety bohaterów bez najmniejszej idealizacji. Oto tło, na którym wystąpili:

Izba niska i obszerna stanowi oczywiście część dworku szlacheckiego, bo podłoga z nie bardzo równych desek ułożona, a powała sterczy poprzecznymi belkami, skąpo i ongi pobielonymi; piec kaflowy z pręgami gliną zalepionymi, mnogich śwędów świadkami, i komin, sadzy przybytek, zapełniają całą jedną ścianę; za to trzy inne płótnianym pobieleniem strojne: czas i szczury tu i ówdzie wyglądające podziurawiły je wprawdzie, zawsze jednakże dosyć świeże się wydają, a niemało strojności dodają im obrazki nie nader symetrycznie rozwieszzone. [...] Krzesła wkoło ścian dębowe podobno, lecz i polityrę, i barwę obić zęb czasu zdrapał [...]. [4, 304]

I tak dalej, i dalej, zawsze w rysach wydrapań, wypaleń, brudu. Lecz Dzierzkowski podobnemu obrazowi nadał sens inny niż Hogarth.

Tamten, typowy artysta w. XVIII, był moralistą i dydaktykiem reprezentującym mieszczański utylitaryzm:

Uczciwość, pracowitość, oszczędność, podporządkowanie hierarchii, rozsądna pobożność — oto cnoty, które prowadzą do dobrobytu i zysku życiowego<sup>55</sup>.

Dzierzkowski-romantyk pisał przeciw takiemu ideałowi. Mylnie traktuje Chruściński autora *Salonu i ulicy*, wiążąc dydaktyzm grafika angielskiego z dydaktyzmem literatury właściwej XIX-wiecznym polskim głosicielom haseł pracy organicznej oraz idąc za tezami Barbary Skargi i Stefana Kieniewicza o wczesnym pozytywizmie naszym<sup>56</sup>. Niezbyt ostrożnie uogólnia sporadyczne u Dzierzkowskiego wypowiedzi organicznikowskie. Można je spotkać w *Balach na wsi*, w powieści *Dla posagu*, w zakończeniu *Szpicrutu honorowego* i *Rodziny w salonie*, lecz nie determinują one w całości problematyki tych utworów, nie decydują o ich tematyce i stylu. Owa tematyka i styl mówią o całkowicie innej postawie, którą niniejszy artykuł próbował już określić. Tylko zbyt zasugerowanie się treściami programu organicznego podsunęło Chruścińskiemu nie mające żadnego odpowiednika w twórczości Dzierzkowskiego twierdzenia, że walorem była dla niego pracowitość, że potępiał próżniaczy tryb życia<sup>57</sup>.

Swoistość, romantyczność postawy i poetyki pisarza widać zwłaszcza w *Dwóch zegarkach*, w tym właśnie utworze, którego związek ze sztuką grafika angielskiego prowadzi do tym ostrzejszego wystąpienia także różnic w stosunku do niej. Obmyślił Dzierzkowski fabułę tego utworu tak, aby skompromitować brata Antoniego — właściciela dworku, któremu kazał przywłaszczyć sobie zegarek zgubiony przez rzemieślnika Janka. To, co u Hogartha było oszczędnością, uczynił pisarz — romantyk i uczeń Balzaka — sknerstwem; co tam było „podporządkowaniem hierarchii”, u niego urosło w krzywdę.

Krzywdą ta nie wypełniała jednak całego utworu. Istotne w jego temacie było ujęcie nie tylko sknery, lecz także Antoniego i Janka, ujęcie także tych dwóch postaci bez idealizacji, w całej prozie ich życia powszedniego, choć nie zatraciły swej wartości. Antoni i Janek to prototypy tragicznego Bolesty, który był „niczym”.

<sup>55</sup> J. Białostocki, *op. cit.*, s. 24.

<sup>56</sup> Zob. B. Skarga, *Narodziny pozytywizmu polskiego. (1831—1864)*. Warszawa 1964. — S. Kieniewicz, *Problem pracy organicznej. (1840—1890)*. W zbiorze: *Historia Polski od połowy XVIII do połowy XIX wieku. VIII Powszechny Zjazd Historyków Polskich w Krakowie, 14—17 września 1958. Referaty i dyskusja*. T. 4. Warszawa 1960.

<sup>57</sup> Chruściński, *op. cit.*, s. 167.

Wiele zapożyczając od Hogartha, Dzierzkowski zdawał sobie sprawę, że ten artysta doby Oświecenia nie może być jedynym mistrzem w czterdziestych latach wieku XIX:

Dziś Hogarth, gdyby z Moskwy do Lizbony całą olbrzymią przestrzeń ucywilizowanego świata przeleciał wiatronogą kibitką, orłopióрым wozem parowym, nie zdybałby może jednego obrazka dla siebie [...]. Są i dziś zapewne karykatury; ale w życiu dzisiejszym, więcej wewnętrznym, trudno je wynaleźć, a jeszcze trudniej ołówkiem lub pędzlem oddać; bo rysy ogólne zwały się po mału w rodzaj podobieństwa rodzinnego, a rysy szczególne rozprysły się na tak rozmaite odcienie, iż je ledwie piórem opisać można. A to pióro dzisiejsze, pióro anatomiczne, jak zacznie w głąb się wkopywać, niejedyn obraz, który miał być na pozór komicznym, stanie się w głębi tragicznym!... [4, 303—304]

Komplikacje losu, psychiki, przeżyć w skomplikowanym nowym świecie — oto sens *Dwóch zegarków*, *Zemsty pana Bolesty*, oto istota charakteru i dziejów Rozalii w *Kuglarzach* i — najwyraźniej może — sobowtóra pisarza w powieści *Przez ulicę*.

Na razie daleki od finezji analizy psychologicznej w *Zemście pana Bolesty*, Dzierzkowski posługiwał się w *Hogarthowskich obrazach* zestawieniem faktów i portretami zewnętrznymi, fizjonomiastyką bardzo w duchu angielskiego grafika. Skomplikowanie wewnętrzne Janka objawiło się w tym, że pielęgnował pamięć swojej ofiarnej miłości i był jednocześnie pijaczyną z zadartym nosem, który „tabaka [...] wszere rozepchała, a gorzałeczka ustroiła w barwę sińcowi odpowiednią”. Przywiązany także do pamiątki miłości napoleończyk Antoni „jest to niski, pękaty, niemłody już i nawet łysawy blondyn, chociaż się do tych własności przyznawać nie zdaje; bo i głową zadartą w górę, i obcasem wysokim sztukuje się, jak może [...]” (4, 305). Pretensjonalny strój zastępować miał utracone porywy czasu orłów napoleońskich i pustkę nieciekawej umysłowości.

Nie wiem, czy to niezatarte wspomnienie wojskowych sznurów i orderów, czy może przypomnienie teatralnego stroju, w jakim musiał nieraz widywać Murata, co bądź to było, została mu się z życia poprzedniego ta jedna słabość do tych różnobarwnych dekoracji, w których lubił występować. Niewiele nawet umiał rozpowiadać o wyprawach, które przeżył, bo jako żołnierz, i do tego nieszczególnym od natury obdarzony usposobieniem, niewiele więcej widział prócz miejsc, w których bił się lub zimowé odbywał kwatery [...]. [4, 313—314]

Bije z tego wszystkiego antybohaterszczyzna, antyromantyzm, właściwe metodzie „pióra anatomicznego”. U Dzierzkowskiego, który poprzednio ujmował postacie pozytywne tylko w konwencjach romantycznie przetworzonej sielanki natury, było to czymś nowym. *Hogarthowskie obrazy* z portretami bohaterów pozytywnych, przechowujących „czułe” pamiątki, a jednocześnie spowszedniałych w trywialnej

codzienności, stanowiły zapowiedź *Zemsty pana Bolesty i Kuglarzy*, gdzie wyraziła się w podobny sposób idea „straconych złudzeń”. Lecz idea ta, obecna w utworach pisarza od r. 1843, w którym też po raz pierwszy ukazały się trzy powieści Balzaka wspólnie w jednym tomie, zatytułowanym *Stracone złudzenia*, w Polsce niezupełnie była na czasie.

Około r. 1840 zanikło co prawda w Galicji nieomal zupełnie życie konspiracyjne, rozbite zarówno reakcją kół polskich jak austriackimi aresztowaniami. Zwolnione przez konspirację miejsce zaczął zajmować wzrastający w siłę, dzięki gospodarczej koniunkturze, obóz liberałów<sup>58</sup>. Przeskok, jaki w literaturze lwowskiej nastąpił od poezji związanej z konspiracją do naśladowującego prasę francuską „Dziennika Mód Paryskich”, nie był tylko sprawą szczęśliwych natchnień Józefa Borkowskiego. Wyrażał cały społeczny proces. Między współpracownikami „Dziennika Mód Paryskich” znalazł się ten sam Franciszek Wiesiołowski, który w przygotowaniach do powstania r. 1846 będzie zwalczał nurt demokratyczno-rewolucyjny. W „rysach obyczajowych” drukowanych w „Dzienniku” podkreślał Wiesiołowski walor tego burżuazyjnego postępu, jaki przejawiał się tylko w życiu ziemiaństwa, co najwyżej ziemiaństwa pochodzenia mieszczańskiego. Właśnie Wiesiołowski był — przynajmniej w literaturze — tylko dydaktykiem, tylko wyrazicielem organiczności. Bielowski, niedawny konspirator, robiąc korektę jego szkiców w r. 1842, słuchając tyrad Kulczyckiego o kroju sukien „podług wyrachowania matematycznego” i tłumacząc artykuły o modach z magazynów zagranicznych, mógł zadumać się nad „straconymi złudzeniami”.

Jednakże zaczynająca się dopiero wykształcać burżuazja galicyjska nie mogła mieć jeszcze poza sobą okresu heroicznego. Nastąpi on w dobie Wiosny Ludów, rozpoczętej rewolucją krakowską, uwieńczonej zniesieniem pańszczyzny. Dzieje „Dziennika Mód Paryskich” w latach Wiosny Ludów wskażą, jak będzie na to czasopismo oddziaływał nurt burżuazyjno-demokratyczny.

Toteż nie mógł utrzymać się Dzierzkowski trwale na pozycjach „straconych złudzeń”. Jego stosunek do Balzaka był chwiejny. Czuł, że autorowi *Komedii ludzkiej* może przeciwstawić romantyków polskich, tych, którzy rzucali hasła rewolucji.

Balzak — powie pozytywna bohaterka powieści *Dla posagu* (1847) — pisze o jednej części swego zgangrenowanego towarzystwa; na cóż mamy przyswajać sobie smutną jego naukę, my, którzy nie mamy jeszcze ułożonego towarzystwa i bogdajemy nie mieli takiego, jakie zdybiesz w pismach jego [...]. Moja Cyrylko! tyś młoda, wierzę, że ci płomieniste wyrazy tych pism dzisiejszych

<sup>58</sup> S. Kieniewicz, *Konspiracje galicyjskie*. Warszawa 1950, s. 146, 155, 168—195, a zwłaszcza 223.

przypadły do smaku, a ponieważ za wcześniej może czytać zaczęłaś i czytanie stało się potrzebą, czytaj, jeżeli chcesz umysł zapalić, dzieje twojego narodu, w nich zapalają się do przeszłości, którą przekażesz synom swoim, jeżeli ich mieć będziesz; a cóż więcej zdoła ci serce rozegrzać, jeżeli nie nasi poeci polscy: Mickiewicz, Goszczyński, Bohdan Zaleski, Magnuszewski? [4, 23]

O ile w *Kuglarzach* w postaci Rozalii rozwinął Dzierzkowski realistycznie motywację charakterologiczną i losową „postarzenia się” jednostki w cywilizacji pieniądza, a więc negatywną stronę moralnej problematyki burżuazyjnego przełomu, o tyle w swych powieściach w dobie Wiosny Ludów przedstawił realistycznie bohaterów pozytywnych. Pozytywny Konstanty w *Kuglarzach* to jeszcze postać konwencjonalna, bliska umierającej na „spazmiczną chorobę” Leontynie w *Płaczu i śmiechu* czy samobójcy w *Bracie*. Bohaterzy pozytywni *Dla posagu, Salonu i ulicy, Szpicrutu honorowego* (1848) to bohaterzy w służbie społecznej albo uciemnione postacie z ludu. Zwłaszcza *Salon i ulica* oraz początek *Szpicrutu honorowego* są pod tym względem znamienne, ponieważ w niektórych partiach wcześniejszego *Dla posagu* i — już pod wpływem wieści o lutowych barykadach paryskich — w końcowych partiach *Szpicrutu honorowego* pisarz reagując na powstanie chłopskie r. 1846 powtarzał głoszone przez liberałów hasła tak nazwanej później pracy od podstaw. Jako autor *Salonu i ulicy* i początku *Szpicrutu honorowego* stanął w jednym szeregu z Suem, George Sand i Dickensem, o których jako o twórcach powieści ludowych pisał Engels<sup>59</sup>.

Ludowy aspekt utworów Suego i Sand dopomógł Dzierzkowskiemu zrozumieć dopiero w r. 1847 Jan Dobrzański, którego recenzje w „Dzienniku Mód Paryskich” podkreślały szeroki społeczny zasięg tematyki w powieściopisarstwie europejskim:

Idąc — pisał — tym torem na Zachodzie, objęła obecnie powieść wszystkie warstwy towarzystwa od najniższej do najwyższej, dotknęła wszelkich stron życia społecznego i narodowego, urosła w rozmiary epopei<sup>60</sup>.

Kreacje ludowych postaci George Sand znajdują odbicie w charakterystykach pozytywnych bohaterów *Salonu i ulicy*, pierwszej tego typu powieści Dzierzkowskiego. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie pisarstwo autorki *Diabiej kałuży* dopomogło Dzierzkowskiemu, skłonemu gdzie indziej do patrzenia tylko z perspektywy „straconych złudzeń”, wyrazić podziw dla krzepkiej siły rzemieślnika, przedstawić jego osobistą godność i szlachetność. We wstępie do *Wędrownego czeladnika* Sand przytoczyła swoją odpowiedź Balzakowi:

<sup>59</sup> K. Marks i F. Engels, *O literaturze i sztuce. Wybór tekstów*. Warszawa 1958, s. 170.

<sup>60</sup> J. Dobrzański, *Nowsze powieści polskie — „Spekulant” J. Korzeniowskiego*. „Dziennik Mód Paryskich” 1847, nr 2.

Jednym słowem, pan chce i potrafi odmalować człowieka takim, jakim go pan widzi. Zgoda! Ja zaś jestem skłonny odmalować go takim, jakim pragnę, żeby był, jakim wydaje mi się, że być powinien<sup>61</sup>.

Autorka idealizowała postacie ludowe swoich utworów, zwłaszcza w trzecim okresie twórczości, w powieściach chłopskich.

Sztuki posłannictwem — pisała — jest miłość i uczucie [...]. Celem jego [tj. artysty] być powinno obudzić miłość dla przedmiotów jego sztuki, można mu wybaczyć, jeżeli w tej myśli zapędzi się zbyt mocno i prawdę ubarwi<sup>62</sup>.

Dzierzkowski racji zupełnej temu pogładowi nie przyznawał. Nie zerwał w *Salonie i ulicy* całkowicie z metodą, jaką za Balzakiem i malarzem angielskim przyjął w *Hogarthowskich obrazach* i *Kuglarzach*. Ludowa bohaterka, Bogunia, była w *Salonie i ulicy* kulawa, a okuliwił ją w alkoholowym zamroczeniu ojciec-szewc. Była też Bogunia w widoczny sposób brzemienista, kiedy na oczach salonowych spacerowiczów zasłaniała rzekomego męża przed kulą Karosza. Raz zaznaczone rysy brzydoty nie naruszyły przecież panującej w powieści idealizacji ludowej postaci. Bogunia wbrew kalectwu była piękna, kochała, ufała, a nawet cierpiała z rezygnacją i słodyczą. Upijający się czasami szewc był serdecznie przywiązany do przybranej córki, a nędza żebraczki z trojgiem dzieci wrzuciła go tak dalece, że oddał jej dwa ostatnie grajcare. Nawet stanowczemu krawcowi nie brakowało dobroci i subtelności. Taką subtelnością, taką dobrocią, inteligencją odznaczali się bohaterzy George Sand: Piotr w *Wędrownym czeladniku*, w *Diabłej kałuży* — Marysia i Wojciech. Dzierzkowski poszedł drogą wskazaną przez francuską pisarkę tym łatwiej, że tak jak ona był uczniem Rousseau. Autora *Salonu i ulicy* uderzało upoetyzowanie postaci ludowych w jej twórczości. Później miał przetłumaczyć dla lwowskiego teatru niemiecką sztukę Charlotty Birch-Pfeiffer *Poczwarka*, będącą inscenizacją powieści Sand *La Petite Fadette*. Recenzując przedstawienie podkreślał, że sentymentalna maniera niemiecka, jakkolwiek zaszkodziła przerabianemu dla sceny utworowi, nie zdołała obniżyć charakterystycznego dla oryginału tonu idealizującego *Fadetkę*.

Mimo to — pisał — przecie tyle jest w oryginalnym utworze silnej i żywej poezji, że uczucie przekupuje rozum i serce wierzy w idealną piękność tego typu prostej dziewczyny z ludu, dziko rosnącej, jakby roślina polna, zaniedbanej, niewykształconej, w której piersiach tli wyższa iskierka i która w oczach naszych wyrabia się w charakter cudny świeżością, energią i uczuciem [...] <sup>63</sup>.

<sup>61</sup> G. Sand, *Od autora*. W: *Wędrowny czeladnik*. Tłumaczyła J. Dmochowska. Redakcja, wstęp i przypisy S. Kożuchowska. Warszawa 1955, s. 19—20. Zob. też S. Kożuchowska, wstęp do: G. Sand, *Eseje*. Warszawa 1958, s. 13.

<sup>62</sup> G. Sand, *Diabła kałuża*. Przekład S. Mikułowski. Warszawa 1951, s. 8.

<sup>63</sup> J. Dzierzkowski, *Z teatru*. „Przegląd Powszechny” 1859, nr 8.

Poetyckie idealizowanie oddalało Sand i Dzierzkowskiego od Balzaka, lecz było czymś koniecznym w ich powieściach, które nasłuchiwały tętna rewolucji i heroizowały lud. Krytyk Alfred Nettement nazwał trzeci okres twórczości Sand „podejrzaną idyllą, w której kolportaż idei socjalistycznych odbywa się pod płaszczykiem poezji”<sup>64</sup>.

Ludowe powieści Sand kończyły się często małżeństwem rzemieślnika albo córki ludu z wychowankami salonów, i ta matrymonialna sielanka była wyrazem utopijnej postawy, jaką przyjmowała autorka. Ale u Dzierzkowskiego ożenił się z Bogunią nie arystokrata. Oszustwem był ślub z nią młodego barona. Małżeństwo prawdziwe zawarł Władysław, porucznik powstania listopadowego, syn czynszowego szlachcica i literat, w salonach zaledwie przyjmowany. Jego przyjaźń z krawcem-wachmistrzem, jego pomoc dla Boguni nie posiadały cech utopii, lecz były wyrazem jedności obozu demokratycznego, solidarności z ludem — inteligencji wywodzącej się z drobnej szlachty. Władysław nie zajął wprawdzie stanowiska rewolucyjnego, przestrzegał przed rozlewem krwi, ale demokratą był szczerym, a prowadziła go do tego własna upośledzona pozycja społeczna. Zresztą powieściom Sand także nie odbierała społecznej wymowy matrymonialna sielanka zakończeń. Nie mogła ona przesłonić ogólnej wymowy utworów, w których autorka z niezwykłą wyrazistością przedstawiała sytuację rzemieślników, współczuła ich nędzy i poniżeniu.

Jakkolwiek nie można w pomyśle *Salonu i ulicy* nie dostrzegać roli ludowej tematyki *Tajemnic Paryża* — w głównej mierze zawdzięczał Dzierzkowski Suemu metodę kompozycji. Jeszcze wówczas, kiedy przystępował do tworzenia *Kuglarzy*.

Kompozycja nie była łatwą dla niego sprawą, gdy szkice afabularne przestały go zaspokajać i gdy nie był jeszcze w stanie obmyślić i skomponować większego utworu fabularnego realistycznie. *Hogarthowskie obrazy* jako przejście od szkicu do większej całości z akcją — nie były pod względem kompozycji udane. Nie umiał pisarz w nich pogodzić portretowego obrazu naśladowującego sztych angielskiego artysty z dynamicznością opowiadanych historii Janka i Antoniego. W tych historiach, zwłaszcza Antoniego, romantyczna, nieomal frenetyczna romansowość górowała nad ujęciem psychologiczno-socjologicznym. Hiszpańskie przygody Antoniego pozostały obcym wtrętem w realistyczny portret. Nie mógł romansowości Dzierzkowski przewyciężyć, chociaż zdawał sobie sprawę, że kłóci się ona z całością utworu. Tę całość chciał kreślić zgodnie z rzeczywistością.

---

<sup>64</sup> Cyt. za: S. Kozuchowska, wstęp do: Sand, *Wędrowny czeladnik*, s. 10.



Było to w wieczór po bitwie pod Samosierra, czyli Sierra-Morena... Jakkolwiek mógłbym tu piękny umieścić epizod o tej nie tak stanowczej, jak raczej morderczej bitwie, wolę jednakże ciekawych czytelników odesłać do opisów historycznych, które prozaiczniej, ale wierniej zapewne odmalują tę bitwę. [4, 307]

Zdobył się więc na krytycyzm w stosunku do tradycji utwierdzonej w XVIII w. przez Annę Radcliffe — opisywania krajów i rzeczy nigdy nie widzianych.

W kompozycji *Hogarthowskich obrazów*, niekonsekwentnej, o wiązaniach w zamierzeniu realistycznych, choć nie zawsze zrealizowanych, pozostał ślad nawyku pisarza jako autora romantycznych „powieści”, z ich dramatyczną, urywaną budową w duchu Byrona, którego poetyka miała także swe pokrewieństwa z poetyką grozy. Takie zrobił Dzierzkowski przejście w *Dwóch zegarkach* od obrazu portretowego trzech bohaterów do romansowej historii Antoniego:

Lecz uważam, iż nadto prostym sposobem rozpowiadam powieść moją [...]. a zatem zróbmy skok! [4, 307]

„Skok” to był przerzut kompozycyjny w duchu Byrona. Przerzuty miał wkrótce wydrwić Dzierzkowski w *Zemście pana Bolesty*. Kpi tam szatan:

To właśnie lubię; z epizodów w epizody powinien autor gubić się bez końca; niech czytelnik lub słuchacz stara się o nie Ariadny zbawienną. Skoki na złamanie karku to rzecz geniuszu wyższego! cierpliwość i pieniądze: rzecz publiczności. I owszem, powieść twoja mnie zajmuje. Jest już przeznaczenie, zazdrość, nienawiść: z tej trójcy spodziewam się pociesznego końca. [2, 387]

Zdania te są świadomym wyrazem walki o nową formę, walki jeszcze nie uwieńczonej zwycięstwem.

*Zemstę pana Bolesty* skomponował pisarz amorficznie. I w tym utworze nie mógł sobie poradzić z przystosowaniem fabuły do portretu, tym razem wewnętrznego co prawda. I dopiero *Kuglarze* stali się dużą fabularną powieścią zbudowaną udatnie, zbudowaną tak, jak *Tajemnice Paryża*. W tym utworze Suego różne środowiska społeczne łączyła sensacyjna intryga. Dzierzkowski powtórzył w pierwszej swojej powieści bez cudzysłowu nie tylko taką kompozycję, lecz również niektóre elementy tematu samego. Wprowadził mianowicie, podobnie jak Sue, adwokata, adwokacką kancelarię, szynk i ludzi spośród miejskich mętów społecznych, którzy wystąpili jako fałszywi świadkowie<sup>65</sup>.

Lecz jeżeli koncepcja kompozycji przejęta z *Tajemnic Paryża* roz-

<sup>65</sup> Zwróciła na to uwagę M. Żmigrodzka w posłowie do *Kuglarzy* (Warszawa 1961, s. 256).

więzała trudną dla pisarza sprawę przejścia do powieści dużych, to sensacyjność intrygi, skrótowość i frenetyczne maski w charakterystykach postaci utworu Suego stały się przykładem negatywnym dla autora *Kuglarzy*. Pisząc wcześniej *Zemstę pana Bolesty* i *Dwa zegarki*, był Dzierzkowski na drodze psychologicznego pogłębienia charakterystyk, osiągnięcia realizmu w tej mierze. Niestety w *Kuglarzach* tylko Rozalia została przedstawiona metodą realistyczną. Inne postacie nie wyszły poza skonwencjonalizowane frenetyczne portrety masek, i można przypuszczać, że stało się to pod wpływem sensacyjnych *Tajemnic Paryża*, że ich przykład zawrócił Dzierzkowskiego z ambitnej drogi szukania sztuki, która by wypowiedziała skomplikowany świat żelaznych kolei, jak to określił sam pisarz. Tylko jedna Rozalia w *Kuglarzach* ma owo skomplikowanie wewnętrzne, jakie uważał za istotę swego czasu, w portretach postaci innych zewnętrzne rysy hogarthowskiej brzydoty spotęgował makabryzm Suego, sentymentalną czułość — jego melodramatyzm. Opracowywanie pierwszej dużej powieści odcisnęło na metodzie twórczej Dzierzkowskiego tak silne piętno, że również potem — do końca, nawet w późnych utworach (*Próżniak* i *Serce kobiece*) nie był w stanie przezwyciężyć konwencji maski.

Na obronę pisarza można powiedzieć, że w dozowaniu makabryzmu był bardziej umiarkowany od Suego. Już w owoczesnej recenzji *Kuglarzy* zauważył to z pochwałą Aleksander Niewiarowski, pisząc o „krwawej i pobrudzonej, choć jenialnej chorągwi Eugeniusza Sue”, która powiewa „na czele dzisiejszego powieściopisarstwa”<sup>66</sup>. Są wprawdzie w *Kuglarzach* dwa samobójstwa, świat przestępczy i pręgierz, ale wszystko to nie umywa się do kryminalnych okropności *Tajemnic Paryża*, gdzie każdy rozdział przynosi jakąś sensację: osłepienie, gwałt, epilepsję, więzienie, szaleństwo, samobójstwo, morderstwo.

Sensacyjny motyw ukrycia arystokratycznego pochodzenia ludowej bohaterki i jej rzekomego ojca-szewca przejął także z *Tajemnic Paryża* Dzierzkowski w *Salonie i ulicy*.

Najgorzej to — pisał Antoni Józef Szabrański — że w końcu ów szewc, jedyna figura powieści dobrze utrzymana i wydatna, jedyna prawie rzeczywista budząca sympatią, poniżona została (mówimy to w duchu autora) tym drobnym szczegółem, że pochodzi z krwi pańskiej<sup>67</sup>.

Na szczęście intrygę pochodzenia wprowadził Dzierzkowski dopiero pod koniec utworu.

Podczas Wiosny Ludów był pisarz dwukrotnie w Paryżu — po

<sup>66</sup> A. Niewiarowski, „Kuglarze”, powieść przez J. D. (Przegląd). „Przegląd Naukowy” 1845, nr 34, s. 1071—1072.

<sup>67</sup> J. S [zabrański], „Salon i ulica”, powieść Józefa Dzierzkowskiego. „Biblioteka Warszawska” 1848, t. 1, s. 161—162.

słumieniu przewrotu 15 maja oraz przez kilka miesięcy zimą i wczesną wiosną r. 1849, a więc po wyborze Napoleona prezydentem. To, co widział, zniechęciło go zarówno do rewolucji jak do burżuazji. Dla najbliższej jego twórczości — *Rodziny w salonie* (pisana w r. 1852), *Wieńca cierniowego* (w 1853) — większą rolę niż kontakt z Francją odegrał kontakt z Mickiewiczem, u którego bywał w Paryżu, wpływ *Pana Tadeusza*. Dopiero gdy w r. 1854 został powołany przez Dobrzańskiego do współpracy w „Nowinach”, otrząsnął się Dzierzkowski z tych wpływów, dość u niego przypadkowych, i znowu zadzierzgnął więź z literaturą francuską. Robił to zresztą w dużym osamotnieniu, bo Dobrzański wkrótce otoczył się młodymi epigonami romantyzmu (jak M. Romanowski, M. Pawlikowski, J. Starkel), którzy francusko-burżuazyjną orientację autora *Próżniaka* potępiali.

Przezwrot, jaki we Francji po r. 1850 wydzwignął „szkołę realizmu”, był widoczny. Zaakcentowany został hałas wokół dwóch przełomowych płócien Courbета w Salonie Paryskim w r. 1850, a później wokół powieści Champfleury’ego, a zwłaszcza kampanią prasową, jaką on i Duranty prowadzili na rzecz realizmu. Lecz przecież „realiści” nawiązywali do Balzaka i Stendhala, podobnie chcieli, by charakterystyki stanowiły funkcję środowiska i położenia socjalnego, aby opowiadało się o prywatnym życiu jednostki i rodziny, opisując ich otoczenie, aby się ukazywało okoliczności akcji: wychowanie, sytuację towarzyską i materialną, aby się odkrywało typy. Różnice polegały m. in. na tym, że społeczny szczebel tematyki obniżył się zdecydowanie i niemal wyłącznie do środowiska drobnomieszczańskiego, że „tradycja erudytów, profesorów i instytutów” została zastąpiona wulgarnością i tak bardzo podkreślaną „szczerością”. W *Les Aventures de Mille Mariette* Champfleury’ego „słyszysz się częściej domowe sprzeczki, brzydkie słowa niż dysputy literackie lub piosenki miłosne”<sup>68</sup>.

Wyraźny był atak na romantyzm i poezję, co chciwemu zawsze nowinek z Paryża Dzierzkowskiemu nie ułatwiało kontaktów z Mieczysławem Romanowskim i jego towarzyszami.

Dobrzański wykazał znajomość postulatów francuskiej „szkoły realizmu” dopiero w *Zapiskach literackich*, które kreślił dla „Dziennika Literackiego” z odcinka na odcinek w roku 1859. Był zależny w nich jednak w równym stopniu od Francuzów co od epigonów romantycznych, otaczających go we Lwowie. Powiązał mianowicie romantyczne, typowo polskie pojęcie literackiego powołania, jako służby narodowej, z francuskim dezyderatem studiów i obserwacji z natury. Chcąc skłonić pisarzy do takich studiów, żądał jednocześnie od nich determinacji,

<sup>68</sup> P. Martino, *Le Roman réaliste sous le Second Empire*. Paris 1913, s. 15.

poświęcenia takiego jak od emisariuszy akcji wyzwolenczej. Wypominał literatom, że nie dorównywali emisariuszom:

Gdy wielu z narażeniem życia szło między lud litewski, do dworzków polskich, w szałasze ukraińskie lub w chaty mazowieckie, aby tam słowem pocięty i nadziei pokrzepić ducha zwątpiałych, powieściarze, którym wszystkie ziemie polskie stały otworem, lenili się przejechać bezpiecznie po kraju, aby obeznać się z naturą i ludźmi, z ich uczuciami i nadziejami, z ich wadami i cnotami, lecz każdy żył tylko tym w powieści, co okiem własnym, z okna swego domu zajrzeć mógł<sup>69</sup>.

Na młodych epigonów romantycznych wywarł wpływ Dobrzański, skłaniając ich do podejmowania tematów mieszczańskich. Do tyle głośnego później utworu *Dziewczę z Sącza* Romanowski zaczął zbierać materiał dopiero w r. 1858, natomiast w 1856—1857 jeszcze wciąż słaawił rycerskich hetmanów i kasztelanów, a straszył buntem Chmielnickiego. Tymczasem Dzierzkowski po chwilowym załamaniu (*Rodzina w salonie*) powrócił do postaci bohatera ludowego w *Znajdzie* (1854), w *Szkicach* (1854) obnażał burżuazyjną zachłanność i wyzysk, beznadziejną sytuację człowieka pracy. Ale nie w tym trzeba widzieć wpływ francuskiej „szkoły realizmu”. Wręcz przeciwnie — odnajdujemy go właśnie w pozabawionych społecznej tendencji, „szczerych” obrazach ludzi średniej klasy — rodziny ekonoma w *Znajdzie*, „małomieszczan” w *Królu dziedów* (1855), tabaczkarki i woźnego w *Próżniaku* (1856). Te właśnie postacie przypominały bohaterów Champfleury'ego, rozmiłowanego w prowincji i drobnomieszczanach, których pospolitość i głupota bynajmniej go nie gorszyły.

U Dzierzkowskiego — poczynając od r. 1854 — w pewnych partiach powieści uderza także brak jakiegokolwiek tendencji, ideowego zaangażowania, brak zarówno karykatury jak aspektu „straconych złudzeń”, tyle ważnego w jego pisarstwie z lat 1843—1846. Pisarz godził się teraz na świat mieszczań czy warstwy, którą trzeba określić tak, aby dało się zaliczyć do niej również dworskich oficjalistów, i opowiadał o tym świecie bez złości, z pobłażliwością, z uśmiechem. Postawa taka pozwalała obiektywnie obserwować, zbliżać się do studiujących z natury Francuzów. Z obiektywizmem i humorem przedstawił Dzierzkowski w *Znajdzie* soczysty dialog ekonoma z chłopami i arendarzem, pociąganie z butelki ekonomowej, prowincjonalno-pretensjonalną toaletę ekonomówny, jej niezgrabną grację i zażywną wiejską obfitość kształtów.

Snadź Aniela dostrzegła coś ciekawego czy oczekiwanego, bo wnet zatrzeszczała drewniany zydeł pod jej pulchną i szeroką, w niebieski skórkowy trzewik wciśniętą nogą; i choć może nie lekko, ale zgrabnie i szybko, zna-

<sup>69</sup> J. Dobrzański, *Zapiski literackie*. IV. „Dziennik Literacki” 1859, nr 87, s. 1037.

lazła się piękna Pikulanka w ogrodzie i po kilku połyskach różanych jej fałdzistej sukni była już przy płocie, zasapana nieco, z bijącym nie tyle sercem, ile łonem, ale uśmiechająca się z radością i uczuciem do... a jużciż nie do płota! [5, 274]

Ani cienia w tym opisie złośliwości czy żalu do świata, który skazuje na taką pospolitość. Z podobnie pobłażliwym uśmiechem w *Królu dzia-  
dów* przedstawił Dzierzkowski „małomieszczańską” inteligencję, uczyniwszy sympatycznym także lekarza pochodzenia żydowskiego, co w jego twórczości należy do wyjątków. Powieścią napisaną prawie w całości w duchu uśmiechniętego pobłażania był *Próżniak*. Niezwykłość, przełomowość tego utworu trzeba z całą siłą podkreślić. Dzierzkowski nie tylko zrobił w nim głównego bohatera rentierem, lecz uczynił go mieszczańskim od stóp do głów i tę mieszczańskość wystudiował, naginając do niej opis drobiazgowy, nie trywialny tylko dlatego, że postawa narratora była konsekwentnie obiektywna i humorystyczna.

Warto było wiedzieć, jak się pan Gabin umywał, cesał i ubierał. W każdym jego zajęciu widać, że co robi, to robi *con amore*, serdecznie, a zawsze troskliwie i uroczyście. Widać było, że to człowiek działa. Ta człowieczeńska powaga odbijała się w najmniejszej jego czynności. Po samym przyczesywaniu włosów i starannym onych gładzeniu ostrą szczotką poznać było zaraz wyższe stanowisko pana Gabina, że przecie nie należy do tłumu, który wszystko, co robi, bezmyślnie robi... A to powolne rozwiązanie chusteczki czarnej na bakenbartach, by się żaden nie podnosił lub nie skrzywił włosów! Toteż i malarz regularniejszych nie stworzy bakenbartów na portrecie. A wąsy, ach, te wąsy pana Gabina! prawda, że cudnie zaokrąglone, w półkole zakręcone do góry. cienkim ostrzem gdyby pędzlikiem zakończzone. Ale też muskanie i zakręcanie trwa kwadrans cały. [3, 253]

Jest w zachowaniu Gabina powaga dobrodusznna, pedantyczność Dickensowskich „aniołów w kamaszach”, nie mówiąc o tym, że jak liczni bohaterzy Dickensa, których serdeczne, opiekuńcze ciepło budziły dzieci (mała Nell w *Magazynie osobliwości*, Tim w *Kołędzie prozą*, itp.), zaopiekował się bohater *Próżniaka*, przewyciężając starokawalerską nudę, dziewczynką — córką trafikarki.

Należy wątpić, czy Dzierzkowski znał angielski, chociaż w r. 1848 był krótko w Londynie. Lecz we Francji dzieła Dickensa były tłumaczone prawie natychmiast po angielskich pierwodrukach<sup>70</sup>. Nowe przekłady i wydania pojawiały się szczególnie często w latach 1857—1859<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Jak wykazuje katalog Bibliothéque Nationale, *Klub Pickwicka* został przełożony już w r. 1838, *Życie i przygody Nicholasa Nickleby* w 1840, *Przygody Olivera Twista* — 1841, *Barnaby Rudge* i *Magazyn osobliwości* — 1842, *Opowieści wigilijne* — 1847, *Sprawy firmy Dombey i Syn* — 1848, *Swierszcz za kominem* — 1850, *Marcin Chuzzlewit* — 1851, *Dawid Copperfield* — 1852, itd.

<sup>71</sup> Zob. *Catalogue général des livres imprimées de la Bibliothéque Nationale*. T. 40. Paris 1910.

dowodząc, jak bliski był świat drobnomieszczański Dickensa realistom po r. 1850, wśród których miał niedługo zabłysnąć Dickens francuski — Alphonse Daudet. Dzierzkowski poznawał autora *Dawida Copperfielda* poprzez przekłady francuskie, jak poprzednio poznawał Jean Paula i Hoffmanna.

Jeśli dla niezwykłych u Dzierzkowskiego postaci dziewczynki i jej opiekunów zaczerpnął on niewątpliwie natchnienie z *Magazynu osobliwości*, jeśli nowa u tego pisarza postawa pobłażania była odbiciem dobrośliwości Dickensa, to socjologiczny aspekt mieszczańskiego świata w *Próżniaku* miał grunt taki jak w realizmie francuskim. Wierny swojej szkole balzakowskiej, Dzierzkowski opowiadał w tej powieści, jak stał się mieszczańcem i rentierem Gabin — szlachcic z pochodzenia, jak lwowskimi drobnomieszczańcami zostali chłopcy poprzez służbę w wojsku austriackim i dzięki pozwoleniu, „w nagrodę zasług wojskowych”, na prowadzenie trafik, czy też dzięki posiadaniu woznego. Poczucie przemian, historycznego procesu, było w pisarzu wciąż żywe.

W *Znajdzie i Królu dziadów* obiektywne, beztrendycyjne obrazy życia drobnej burżuazji były tylko fragmentami wkomponowanymi w romansowe historie o sentymentalno-frenetycznych motywach, w historii bohaterów o czułych sercach i bohaterów opętanych straszliwie żądzą pieniądza. Natomiast w *Próżniaku* obiektywizm przeważał. Popsuł pisarz wprowadzić i tę powieść romansowymi perypetiami Honoryny, postacią jej męża — spekulanta Saczka, przedstawionego metodą maski frenetycznej, frenetyczną sceną salonową w ostatnim rozdziale. Można tu mówić jednak tylko o załamaniu zasadniczej koncepcji utworu. Nieśluszenie zatem uogólnił Chruściński:

Powieść *Próżniak* [...] zawiera ostrą krytykę egoizmu i zmateralizowania sfer arystokratycznych, utrzymaną w stylu opowieści fantastycznych Hoffmanna<sup>72</sup>.

Dzierzkowski w r. 1856 patrzył w nowy sposób na „zmateralizowanie”. Obierając za głównego bohatera rentiera, każe mu opiekować się córką trafikarki, przedstawia go metodą daleką od białoczarnych kontrastów. Jeśli przyznamy, że epizodyczny spekulant Saczek i epizodyczny także, choć dla rozwiązań finalnych ważny, obraz salonu Filińskiego oddane zostały metodą hoffmannowską, to musimy też zauważyć, że po półstronicowej narracji, która najbardziej do opowiadania autora *Magnetyzera* się zbliżała, zarzucił ją Dzierzkowski, stwierdzając:

Lecz daremny nasz opis. Dziś już i Hoffmańskie pióro nie zdoła rozruszać nerwów [...]. [3, 359]

<sup>72</sup> Chruściński, *op. cit.*, s. 174, przypis 36.

Winę za to ponoszą ci, co są „pod władzą galwanicznych złota stosów”. I właśnie określenie „galwaniczne” wyrwało się spod pióra autora dawnych *Uśmiechu szyderczego*, *Jutra*, *Kuglarzy*. Twórca *Próżniaka* sam „Hoffmańskie pióro” złamał, pisząc studium powieściowe rentiera-filistra, studium, którego obiektywizm nie zostawiał miejsca ani na niesmak, ani na fantastykę.

Wątek Honoryny i Saczka niewątpliwie *Próżniaka* zepsuł. Lecz i powieści Dickensa, poza najlepszymi, zawierały motywy awanturniczo-sensacyjne i sentymentalno-melodramatyczne. W *L'Usurier Blaizot Champfleury'ego* nagromadzenie nieszczęść farmera Grełu, którego żona oszalała, w *Chien-Caillou* tegoż autora moment, gdy główny bohater u kresu swych niepowodzeń roztrząsa o ścianę czaszkę ulubionego białego królika — były to wszystko relikty stylu obce realizmowi. Jeżeli u Dzierzkowskiego w większym stopniu niż u tych powieściopisarzy nie zestrząły się ze sobą metoda realistyczna i sentymentalno-frenetyczna, wynikało to stąd, że nie pogodził się on jeszcze pomimo wszystko z przełomem burżuazyjnym, że do reszty nie przewyciężył oporów doby przełomu, postawy m. in. hoffmannowskiej, a najbardziej russowskiej — tragicznego traktowania „denaturalizacji”. Opóźniony ekonomiczny rozwój Galicji, przewaga jej ziemiaństwa nad miejską burżuazją, nieistnienie przemysłu, przysłowiowa galicyjska nędza pozostawiały Dzierzkowskiego daleko od pełnej zgody na postęp kapitalistyczny, kazały mu wracać do właściwej przełomowi problematyki moralno-filozoficznej — problematyki Rousseau, której romantyzm nadawał barwę buntu. Sentymentalno-frenetyczne konwencje naruszały czystość realizmu jego utworów jeszcze w latach 1856—1858.

Był Dzierzkowski uczniem burżuazyjnych pisarzy w. XIX, lecz nierychło uczynił swym bohaterem rentiera. Jego powieści rozpoczynały się od krajobrazów poleskich, wołyńskich i podolskich, z polami, lasami i niebem, jego niewolnicy pieniądza rodzili się w dworach, hodowali woły i pędzili gorzałkę, a najczęściej gięli się pod ciężarem długów. Lecz przecież, jak nikt ze współczesnych mu autorów polskich, zrobił wysiłek, by ujrzeć rzeczywistość okresu 1830—1863 w dynamizmie kapitalistycznych przemian. Nic dziwnego, że jego pedantyczny stary kawaler i traficzarka z woźnym w *Próżniaku* stali się zapowiedzią Rzeckiego, jego ciotki i pana Raczka w *Lalce*, a guwernantka, jej chlebodawcy i adorator w *Sercu kobiecym* (1858) — Madzi i Korkowiczów w *Emancypantkach*.

Niestety, reprezentowany przez obie te powieści Dzierzkowskiego nurt nie wzmocnił się już w jego twórczości. Rządy młodych epigonów romantycznych, którym ulegał Dobrzański w redakcji „Nowin”, a potem „Dziennika Literackiego”, zaprowadziły autora *Próżniaka* do twórczości historycznej (*Uniwersał hetmański* — 1857) i w końcu do zerwania

z Dobrzańskim. Ci epigoni byli wprawdzie zwiastunami powstania r. 1863, nie wypalanej w Polsce wciąż jeszcze dynamicznej siły narodowo-wyzwoleńczej. Ale Dzierzkowski nie miał w sobie zadatków na chorążego sprawy narodowej. Podejmował jej temat sporadycznie i zawsze pod parciem wpływów ubocznych dla właściwej dziedziny jego doświadczeń. Stanowiły ją sprawy obyczajowe w związku z przemianami społeczno-ekonomicznymi, stanowiły także lektury francuskie — oryginalne i przekładowe, z których mniej lub bardziej świadomie ciągnął korzyść dla warsztatu powieściopisarskiego. I pod tym względem można by było od niego oczekiwać osiągnięć, gdyby skłócony z Dobrzańskim nie odszedł do redakcji „Przeglądu Powszechnego”, gdzie stał się głównie publicystą. Sprawy literatury zrodzonej z przerażenia „denaturalizacją”, lecz z czasem zmierzającej do obiektywnego poznania krzepnących form nowego — to były sprawy autora *Kuglarzy*, chociaż w dużym stopniu tworzył spontanicznie, chociaż pozostał na szarym końcu drogi, którą znaczyło pisarstwo Balzaka, Stendhala, Dickensa.