

Leszek Libera

Uniwersytet Zielonogórski

## NIEMIECKI TRÓJGŁOS W SPRAWIE *TAJEMNIC PARYŻA* (ZIMMERMANN, SZELIGA, MARKS)

W Niemczech sukces powieści Eugeniusza Sue był niewiele mniejszy od powodzenia we Francji. Bariera językowa nie stanowiła większej przeszkody, arystokracja i sfery wykształcone czytały na bieżąco kolejne odcinki w oryginale – wszak prasa francuska była abonowana i dostępna w księgarniach, a elita kulturalna Niemiec wciąż szczyliła się dobrym opanowaniem języka francuskiego<sup>1</sup>. Pojawiły się także przedruki w prasie krajowej, jak często w podobnych przypadkach nie zabrakło tanich publikacji pirackich. Natomiast publiczności niewładnej języka francuskiego służyły drukowane z dużym pośpiechem liczne przekłady w tak zwanych fabrykach tłumaczeń („Übersetzungsfabriken”), w obieg weszło nawet określenie – „Übersetzer-Wettjagd”, czyli wyścigi na tłumaczenia<sup>2</sup>. Słowem *Tajemnice Paryża* (1842/1843) i *Żyd wieczny tułacz* (1844/1845) usunęły w cień wszystko, co dotychczas cieszyło się powodzeniem czytelnictwem w Niemczech.

Fali czytelniczego entuzjazmu towarzyszyły, podobnie jak we Francji, Anglii, Stanach Zjednoczonych, Rosji, dyskusje, rozbiory i krytyki literackie – przy czym echo zjawiska wychodziło daleko poza krąg kwestii estetycznych. Na przykład król pruski Fryderyk Wilhelm IV zalecił swoim ministrom opracowanie raportu w sprawie przydatności proponowanych w powieściach Sue reform gospodarczych i społecznych w jego państwie – szczególne zainteresowanie króla budził *Żyd wieczny tułacz*, druga z dwóch wielkich powieści Sue.

---

<sup>1</sup> *Tajemnice Paryża* (*Mystères de Paris*) ukazywały się w latach 1842/1843 w felietonie gazety codziennej „Journal des Débats”, *Żyd wieczny tułacz* (*Juif errant*) w latach 1844/1845 w „Constitutionnel”. Bardzo szybko ukazały się pierwsze edycje książkowe, *Tajemnice Paryża* jeszcze w roku 1843.

<sup>2</sup> O tłumaczeniach powieści Sue w Niemczech – zob. *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen, 1700-1948*, Bd. 6, Baden-Baden 1953.

Niemniej celem niniejszego szkicu jest zapoznanie czytelnika polskiego z trzema wczesnymi i interesującymi pod wieloma względami krytykami *Tajemnic Paryża*. Przedłożony tekst jest ostrożnie komentowaną, opartą na własnym tłumaczeniu informacją o bardzo obszernych recenzjach Zimmermanna, Szeligi i Marksa bez silenia się o ich ocenę. Autor tej skrótowej rekonstrukcji unikał też własnych opinii o powieści Sue.

## 1.

Wilhelm Zimmermann (1807-1878), historyk, poeta i prozaik, studiował teologię. W latach 1847-1851 profesor języka niemieckiego i literatury w Szkole Politechnicznej (rodzaj szkoły średniej) w Stuttgarcie. Za popieranie stronnictwa rewolucyjnego w czasie Wiosny Ludów usunięty ze służby państwowej, w zamian za to został proboszczem. Swoją recenzję zatytułował *Powieść współczesna i tajemnice Sue (Der Roman der Gegenwart und Eugen Sue's Geheimnisse)*<sup>3</sup>.

Autor nie ukrywa swego entuzjazmu dla powieści jako takiej, która jak żaden dotąd gatunek literacki przeniknęła do wszystkich warstw społecznych. Powieści czyta król i jego kamerdyner, dyplomata i oficer, człowiek sztuki i uczeń rzemieślnika, także szeregowy żołnierz stojący na warcie, dama z wysokiego towarzystwa i sprzątaczką. Czytanie powieści stało się nie tylko modą, lecz swoistą namiętnością epoki, podstawową potrzebą – jak pożywienie. Przemozny jest też wpływ powieści na kształcenie umysłu całego społeczeństwa; najtęższe głowy, wielcy politycy i mężowie stanu w Anglii i Francji, powiada autor, widzieli w powieści instancję moralną. Ale efekt może być też negatywny, jak w przypadku Niemiec. Mianowicie w powieściach, w czytaniu tychże można dopatrzeć się nawet głównej przyczyny klęski pod Austerlitz i Jeną<sup>4</sup>. Jak tłumaczy Zimmermann tę zaskakującą na pierwszy rzut oka rozbieżność? Bardzo prosto. Anglicy i zwycięzcy Francuzi mają dobre powieści do czytania, Niemcy zaś złe, sentymentalne. Sięganie przez Niemca po powieść zagraniczną też nie poprawia sytuacji. Wchłanianie od dziesięcioleci obcych treści, nurzanie się w obcej historii, innej kulturze i tradycji, nie może przynieść dobrych efektów, szkodzi wręcz, nie wykształca patriotyzmu. Tymczasem niełatwo jest oprzeć się fali literackiej napierającej z Francji (twierdzi Zimmermann), najlepszym przykładem jest robiąca niespotykaną dotąd karierę „powieść-olbrzym” Eugeniusza Sue *Tajemnice Paryża*. Entuzjastycznie

<sup>3</sup> Pierwodruk: *Jahrbücher der Gegenwart II*, Tübingen 1844, s. 199-219, przedruk, z którego tu korzystano, w: *Materialien zur Kritik des Feuilleton-Romans. „Die Geheimnisse von Paris“ von Eugène Sue*, Hrsg. H. Grubitzsch, Wiesbaden 1977, s. 75-90.

<sup>4</sup> Zimmermann powiela oryginalną tezę, którą głosił Johann Ignaz Weitzel w swojej pracy *Europa w terażniejszym stanie (Europa in seinem gegenwärtigen Zustande)*, Wiesbaden 1824).

do tej powieści usposobiony autor zapomina o własnych przestroгах i szkodliwym działaniu literatury obcej, ba, z oburzeniem odnotowuje głosy krytyczne w prasie niemieckiej i francuskiej. Zimmermann postanawia dać odpawę sceptykom podającym w wątpliwość wartość artystyczną *Tajemnic Paryża* i we własnym rozbiorze przekonująco wyjaśnić największe zalety tej powieści.

Pisząc swe uwagi z pozycji chrześcijańskiego socjalisty, podkreśli autor na samym wstępie największą zaletę powieści Sue – jest nią okazanie współczucia najniższym warstwom społecznym, temu ludowi („Volk”). Mieszkaniec miasta i wsi cierpi biedę i poniżenie. Dawno przebrzmiało już echo rewolucji, jej osiągnięcia, obudzone w niej nadzieje utonęły w fali wojen i regresie Restauracji. Nikt w latach czterdziestych nie wystąpi już w obronie warstw uciemiężonych – głos dopiero podniesie Eugeniusz Sue. Zimmermann definiuje *Tajemnice Paryża* jako książkę napisaną z miłości do ludu i ojczyzny. Dla jej lepszej przyszłości, powiada Zimmermann, udaje się autor do spelunki, do więzienia, do szpitala dla biednych i odsłania straszliwą prawdę, pokazuje nieszczęście i nędzę, niszczące namiętności i zbrodnie. Przy całym swym entuzjazmie dla nagiej prawdy zawartej w powieści Sue nie zapomina Zimmermann o chrześcijańskiej przywoitości, spieszy więc zapewnić czytelnika, że nie musi on obawiać się na kartach *Tajemnic Paryża* scen niemoralnych, czyli związanych z aktem seksualnym<sup>5</sup>. Powiada Zimmermann, Sue to czysta dusza, surowa w swej niewinności, przestrzegająca dobrego obyczaju w opisie strasznych zakamarków ulic Paryża i jeszcze straszniejszych zakamarków dusz zbrodniczych charakterów. Obraz w powieści Sue pełen jest kontrastów, wśród tych biednych ludzi są postacie upadłe i zbrodnicze, ale też odznacza się to środowisko prostotą obyczaju, skromnością, poczuciem sprawiedliwości, serdecznością – a więc cechami, jakich zupełnie brak w wyższych sferach. Tu panuje fałszywa galanteria, intryga, bezduszość, brak szacunku dla prawa, hipokryzja. Przepych, rozrzutność, luksus nie przynoszą przy tym szczęścia, choć ten blask innego świata tak mocno odbija się od ciemnego tła ludzkiej nędzy.

Sue nie jest wrogiem arystokracji, przekonuje Zimmermann. Sue jest tylko przyjacielem ludu. Sue nie nienawidzi eleganckiego, wytwornego i wykształconego świata, ale nędza niewykształconych porusza jego serce. Sue nie odmawia prawa egzystencji wytwornego świata, obnaża jedynie jego wynaturzenia i błędy, które można naprawić dla dobra ogółu, z pożytkiem dla cierpiących nędzę. Autor rozprawy podkreśla przy tej sposobności walory literackie powieści. Postacie w niej nakreślone są prawdziwe, z krwi i kości, malowidło wykonane mocnym pędzlem i prawdziwymi farbami, mocniejszymi od Wiktora Hugo, który jest w porównaniu z Sue twardy i zimny. W opisie codzienności i obyczaju Sue jest mistrzem. Voltaire też to robił i na przykład Le Sage.

<sup>5</sup> Autor recenzji przymyka tu oko na sceny z dość sugestywnym opisem kuszenia i podniecenia erotycznego notariusza Ferranda.

Ale Voltaire stworzył jedynie karykatury, kiedy Sue ukazuje prawdziwych ludzi. Le Sage rysuje wyłącznie czarne charaktery, Sue jest sprawiedliwy i oprócz zbrodniarzy pokazuje czyste i szlachetne dusze. W tym miejscu nie może autor nie wspomnieć o Rudolffie, i nie ukrywa swej satysfakcji. Ten niemiecki książę zaskakuje u francuskiego pisarza jako „reprezentant wyższych ludzi” („ein Repräsentant der höheren Menschen”). Stoi on w tej hierarchii najwyżej, niemniej przedstawiciele wyższych wartości i świata niejako idealnego jest więcej. Najpierw Fleur de Marie (la Goualeuse), nad którą Zimmermann rozplywa się w upoetycznionych zachwytach, potem Rigolette, gołębia czystość i cnota w fartuszkach paryskiej gryzетки. Nawet owa „zdziczała prostytutka” La Loupe nie utraciła w głębi serca czystych uczuć i pragnień. Na pytanie, skąd bierze się ta uzdrawiająca siła pozwalająca wierzyć w lepszy świat, odpowiada autor: z religii chrześcijańskiej. W ocenie Zimmermanna *Tajemnice Paryża* są książką głęboko chrześcijańską, umoralniającą w duchu chrystianistycznym („christlich-moralisches Buch”). Ale w dobrym znaczeniu, podkreśla autor – i przypuszcza wściekły atak na rodzimą twórczość tego rodzaju, przypisując jej cechy „religijno-moralnej biegunki” („religiös-moralische Diarrhöe”). Zimmermann nie może odmówić sobie przyjemności poszukania wzorca literackiego dla *Tajemnic Paryża* i znajduje go dość łatwo w twórczości Jana Jakuba Rousseau, mowa tu o uchwytnych pogłosach russoistycznych („greifliche Rousseauische Nachklänge”). Na marginesie tych uwag sprzeciwia się Zimmermann zdecydowanie pojawiającym się w innych rozbiórach porównaniom do Dickensa. Za to skłonny jest dostrzec wpływy literatury niemieckiej. Sue znalazł dla siebie „ożywienie w duchu niemieckim” („Sue hat sich auch von deutschem Geist genährt”) – u Jeana Paula i Fryderyka Schillera, a także w najnowszej poezji niemieckiej (bez wymieniań nazwisk), niemniej w jakimś ogólnym sensie („allgemein”), czego autor już bliżej nie wyjaśnia. Zdumienie natomiast może wywołać bardzo konkretne przywołanie niemieckiego wzoru dla kreacji głównej postaci powieści – Rudolffa. Według Zimmermanna miałby nim być cesarz Józef II<sup>6</sup>. Zimmermann porusza także polityczne aspekty *Tajemnic Paryża*, ocenia je jednak z perspektywy historycznej. Oprócz bowiem poetyckich walorów powieść odznacza się realizmem opisu i im więcej „prawdziwych” obrazów, tym większe historyczne znaczenie tego dzieła jako dokumentu. Z obrazów tych należy nadto wyciągać daleko idące wnioski, jak na przykład ten, iż arystokracja w takiej formie, hołdująca takim obyczajom, nie może się w przyszłości utrzymać. Warunkiem przeżycia jest jej przemiana, także

<sup>6</sup> Recenzent, poddany austriacki, ma na myśli cesarza Józefa II panującego w latach 1765-1790. Napierał na I rozbiór Polski, przeciwnik Fryderyka Wielkiego, reformator państwa w duchu oświeczonego absolutyzmu; zniósł pańszczyznę, rozwinął szkolnictwo, złagodził cenzurę i zakazał stosowania tortur. Asocjacja z Rudolffem, fikcyjnym księciem mikroskopijnego państewka Gerolstein, wydaje się bardzo odległa i luźna, Zimmermann nie uzasadnia też bliżej tego skojarzenia.

dla dobra ogółu. Nie uzna arystokracja tej konieczności zmiany i poprawy, czeka ją ten sam los, co przed pięćdziesięcioma laty – sąd Boga i ludu. *Tajemnice Paryża* jako ostrzeżenie („Warnung”). Zimmermann jest raczej sceptycznie ustosunkowany do samouzdrawiających sił wewnętrznych arystokracji, dowodem braku gotowości do poprawy są chociażby reakcje krytyków konserwatywnych, atakujących treści rewolucyjne i demokratyczne *Tajemnic Paryża*. Ich wściekłość („Wut”) na Sue, że pokazał nędzę milionów, które tylko dlatego cierpią, by kilka tysięcy uprzywilejowanych mogło się pławić w przepychu i lenistwie, że odważył się powiedzieć, iż te kilka tysięcy musi zainteresować się losem milionów i złagodzić ich ciężki los. Tymczasem zamiast uznania tej prawidłowości i konieczności dziejowej podnosi się krzyk oburzenia z powodu rzekomych obrzydliwości („Scheusslichkeiten”) i sięga po broń oskarżeń i podłych pomówień, tak samo jak było to w przypadku Rousseau.

Również niemieccy pisarze są źli na Sue, powiada Zimmermann. Nawet bardzo źli. Sue odebrał im bowiem publiczność i zainteresowanie, najnowsze niemieckie wytwory literackie nie znajdują więcej czytelników, prawie nikt po nie nie sięga. Niestety, stwierdza autor, Niemcy niewiele mają osiągnięć w całej tej powodzi powieści krajowej. Nawet najlepsze niemieckie powieści, którym nie brakuje wartości estetycznych, cierpią z powodu braku tła wielkiego prawdziwego życia. Nawet największy talent literacki w Niemczech musi ucierpieć z tego powodu, że Niemcy nie istnieją jako naród, dlatego że nie ma jednej wielkiej stolicy dla wszystkich Niemców, czyli centralnego punktu życia duchowego narodu.

By nie kończyć zbyt pesymistycznym akcentem, unosi się Zimmermann nad wielkością Schillera, który przecież też nie miał stolicy, a jednak stał się wielkim poetą nie tylko Niemców, ale całej ludzkości. Zamyka swe wywody apelem do współczesnych poetów niemieckich, by naśladować Sue, nie stronili od prawdy życiowej, a przy tym jak on nie zapominali o świecie idealnym. Poezja, szczególnie powieść powinna trafić z powrotem do ludu. Tu dość niespodziewanie znajduje jednak Zimmermann współczesnego pisarza niemieckiego godnego naśladowania – jest nim Karl Spindler, zwany niemieckim Walterem Scottem<sup>7</sup>. Główna dyrektywa jednak brzmi, by zanim zacznie się pisać powieści, najpierw, jak czynił to Eugène Sue, prawdziwie żyć i obserwować, by potem pisać krwią serdeczną („malt mit euerem Herzblut”)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Karl Spindler (1796-1855), cieszący się popularnością autor powieści historycznych (*Der Bastard*, 1826; *Der Jude*, 1827; *Der Jesuit*, 1829; *Der Invalide*, 1831).

<sup>8</sup> W apelu Zimmermanna do współczesnych pisarzy niemieckich zabrakło pojawiających się w innych omówieniach i recenzjach sugestii animujących do napisania rodzimych tajemnic w stylu Sue, np. tajemnic Berlina. Zimmermann nie mógł chyba dzielić takich opinii, gdyż jak wynika z jego powyższych uwag, nie był on skłonny widzieć w rozwijającym się prężnie w latach czterdziestych Berlinie wielkiej stolicy niemieckiej – wówczas jedynie stolicy państwa pruskiego. Pojawiały się też i inne głosy, udowadniające bezpodstawność takich oczekiwań czy żądań. Np. Albert Fränkel utrzymywał, iż Berlin zupełnie nie nadaje się na powieść typu Sue, gdyż w przeciwieństwie do

## 2.

Szeliga – właściwie Franz Zychlin von Zychlinski (1816-1900), urodzony w Prusach Wschodnich, osiadł w Brandenburgii; od wczesnej młodości oddany służbie wojskowej; w latach 1843-1845 współpracownik berlińskiego periodyku *Allgemeine Literatur-Zeitung*. Z czasem swoje pióro poświęcił tematyce historyczno-militarnej oraz pedagogiczno-militarnej; generał piechoty pruskiej. Jego rozprawa drukowana była w roku 1844 pod pseudonimem Szeliga i nosi tytuł *Eugeniusz Sue: „Tajemnice Paryża”* (*Eugen Sue: „Die Geheimnisse von Paris”*)<sup>9</sup>.

Szeliga w odróżnieniu od Zimmermanna nie broni powieści Sue przed wrogimi atakami z zewnątrz, lecz przed nim samym. Otóż autor *Tajemnic Paryża* oświadcza w pewnym miejscu, iż ma świadomość ułomności swego dzieła, mówi wprost, że jest to zła książka w sensie artystycznym („un livre mauvais au point de vue de l’art”). Tego samego nie można jednak powiedzieć o moralnej wartości dzieła, dodaje Sue, i będzie miał powód do dumy, jeśli powieść przyczyni się do ulżenia doli chociażby kilku biednych rodzin. Zadaniem krytyki, wyjaśnia Szeliga, jest wzięcie w obronę autora, i ma na myśli pierwszą część wypowiedzi, jak również zaatakowanie go w drugiej części. Przy czym nie chodzi tu o osobisty atak na autora, lecz o fałszywą świadomość estetyczną w ogólności. Szeliga zatem zgłasza nieco inne niż Zimmermann ambicje krytycznoliterackie, można by rzec, że są one natury estetyczno-filozoficznej.

Czas „burzy i naporu” (*Sturm und Drangperiode*) wyzwolił sztukę z więzów moralności. To, co piękne, wcale nie musi być dobrem, sztuka jest wolna, istnieje sama dla siebie. Sztuka uznaje tylko własne prawa, ma własną naturę, własną religię, własną prawdę, własną miłość. Wielka ułuda, powiada autor recenzji i zapytuje: skoro sztuka jest wolna, to dlaczego w ogóle zajmuje się naturą, sprawiedliwością czy – jak w czasach najnowszych – wyłącznie miłością? Dlaczego nie wynajduje czegoś absolutnie nowego, do tej pory niespotykanego? Wystarczy przyjrzeć się historii, by stwierdzić, że sztuka nigdy nie była wolna. W starożytności służyła państwu, w średniowieczu Kościołowi, teraz jest na służbie wyobrażeniu wolności. Służba to

---

stolicy francuskiej w Berlinie nic nie wiadomo o podobnych obrzydliwych tajemnicach („ekelhafte Geheimnisse”). Opieka nad biednymi i policja zbyt dobrze są zorganizowane, zbyt czujne, by dojść mogło do takich wydarzeń, trzeba by je najpierw sztucznie i z trudem wymyślać („erst künstlich und mühsam erfinden”). (A. Fränkel, *Skizzen aus Berlin* – pierwodruk *Die Grenzboten* 1844, przedruk w: *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, Hrsg. N. Bachleitner, Tübingen 1990, s. 377-383). Tymczasem ukazanie się *Tajemnic Berlina* (*Die Geheimnisse von Berlin. Aus den Papieren eines Berliner Kriminalbeamten von 1844*, Berlin 1844) było tylko kwestią czasu. Więcej, jak na ironię pierwsze odcinki tej anonimowej powieści ukazywały się już podczas druku cytowanego wyżej artykułu (ukazywały się w małych broszurach, może niedostrzeżonych przez jego autora).

<sup>9</sup> Pierwodruk *Allgemeine Literatur – Zeitung*, H. 7, Charlottenburg 1844, s. 8-48. Przedruk w: *Materialien zur Kritik des Feuilleton-Romans...*, s. 102-146.

niewolnicza, a w rzeczywistości sztuka ani nie jest wolna od polityki, ani od nauki i życia, tak samo odwrotnie: polityka, nauka nie dają się całkowicie odseparować od sztuki, i czym bardziej próbują się od siebie oddalić, tym mocniej zderzają się z sobą i cierpią na zawroty głowy.

Takiego zawrotu głowy doznaje więc dzisiejsza estetyka i nasze dzisiejsze rozumienie sztuki. Przytoczone słowa Sue, twierdzi Szeliga, są hołdem oddanym tym mylnym wyobrażeniu. To nieporozumienie, gdyż to właśnie on sam, Eugeniusz Sue, jest autorem i zarazem krytykiem otwierającym swymi *Tajemnicami Paryża* nowy rozdział w historii sztuki, gdzie sztuka widzi świat takim, jaki jest w rzeczywistości, bez samowolnego skrzywiania jego obrazu, bez rozjaśniania go pobożnymi życzeniami i nadziejami, albo przedstawiania go w ponurych lub czarnych kolorach. Celem rozprawy jest udowodnienie tego twierdzenia.

Istotny jest dobór właściwego gatunku. Takim jest epos, który czerpie przykład z historii. W ten sposób stawia on sobie za zadanie odsłonięcie tajemnicy społeczności ludzkiej, zedrzyć z terażniejszości zasłonę doby współczesnej. Epos zatem przedstawia nie tylko zderzenie przeciwnych sobie charakterów składających się na szczegółowe wydarzenia, w których świat miałby się objawiać, lecz kładzie u podstaw momentalny stan świata wyrażający się dołą współczesną, w której wszyscy naraz i każdy z osobna biorą udział; owe labirynty, po których błądzimy, szukając ratującej nas nitki, albo szerokie, otwarte obiektywne pole, które nas otacza, ale którego nie rozumiemy nie z powodu jakiejś gry w chowanego, lecz z powodu jego bogactwa. Epos, jeśli nie jest jedną z tych dzisiejszych nędznych powieści romantycznych, każe dobie współczesnej osądzać siebie samą. Epos zadaje wyobrażeniu, iż nie ma terażniejszości, iż jest ona jedynie cienką szparą między przeszłością a przyszłością, kłam i ubiera ją w żywe ciało. Takie jest znaczenie *Tajemnic Paryża*, tajemnic Europy. Analiza poszczególnych tajemnic powinna wykazać słuszność lub bezzasadność tego założenia.

Pierwszą tajemnicą rozpatrywaną przez autora jest tajemnica zdziczenia w samym środku, czyli w łonie cywilizacji („das Geheimnis der Verwilderung inmitten der Civilisation”). Postacie przestępców i zbrodniarzy charakteryzuje Szeliga krótko, dążąc szybko do pytania: jak możliwe są tak dalece zdeprawowane i nieludzkie postacie w chrześcijańskim i cywilizowanym świecie? Pytanie tym bardziej rozpaczliwe, że odmówić musimy tym postaciom jakichkolwiek cech ludzkich. Pierwszym zatem odczuciem jest bezradność wobec fenomenu zbrodni jako niezbadanej tajemnicy. Podobnie bezradne są nauka, religia i państwo. Największą porażkę na tym polu poniosła religia, która co prawda ma swoją teorię grzechu, ale go nie pokonała, daremna okazała się w tej mierze misja Chrystusa. Podobnie bezskuteczne są działania państw skazujących poszczególnych przestępców na śmierć, więzienie i galery, co jednak nie ma żadnego wpływu na przekazywany z pokolenia na pokolenie pierwiastek

zbrodniczy. Prawo karze z dużą energią przestępcę, jest bezradne wobec zjawiska, czyli tajemnicy zbrodni. Stoimy wobec nierozwiązywalnej zagadki zdziczenia cywilizacji i chrześcijaństwa, jako jednego z przejawów aktualnego stanu świata.

Druga tajemnica to bezprawie w państwie („Das Geheimnis der Rechtslosigkeit im Staat”). Otóż punktem wyjścia w myśleniu o państwie jest utożsamianie państwa z prawem. Dostrzegamy wprawdzie z lękiem rosnącą nędzę, przejmując nas ten czy ów jednostkowy nieszczęśliwy los, ale wyobrażenie o prawie i państwie nic na tym nie cierpi, gdyż przekonani jesteśmy o wyższym jeszcze i stojącym ponad państwem prawie. Mamy obawy i nadzieje, ale nie krytykujemy. Czyni to za nas epos. Szlifierz kamieni Morel jest przekonany, że przyczyną nędzy jest to, iż bogaci nic o niej nie wiedzą. Ale jak mogą wiedzieć, skąd? Bogaty i biedny to tajemnicze przeciwności. Bogaty i biedny nigdy nie mogą tworzyć jedności, ba, nawet jedna i ta sama osoba może doznać tej niepokonywalnej przeciwności (tu przykłady z powieści – Klara i baronowa de Fermont). Kolejna tajemnica wielkiej tajemnicy – człowiek biedny, nieszczęśliwy i szczerzy pozbawiony jest prawa, taka jest straszliwa konsekwencja jego stanu. Tajemnica niesprawiedliwości ukazana jest na przykładzie ofiar notariusza Ferranda. Do zdziczenia dołącza się bezprawie jako kolejne przeciwieństwo cywilizacji w samym jej łonie.

Wyższe, wykształcone sfery same w sobie tworzą w powieści tajemnicę. Jądrzem tej tajemnicy jest przekonanie o wyższym stanie świadomości, kultury i wykształcenia. Wysokie (szlachetne) urodzenie, otrzymane wychowanie, przywilej posiadania fortuny, szczególna godność stanu – wszystko to układa się w spójną całość. Przynajmniej taki jest ideał, wyobrażenie formy. *Tajemnice Paryża* stawiają pytanie, czy tej idealnej formie odpowiada treść, co jest tą treścią, i odpowiedź na te pytania w przewadze jest negatywna. Przy czym tajemnica wyższych sfer skierowana jest do wewnątrz. Szeliga porównuje to do świętości ukrytej w kaplicy, notabene już sama kaplica jest tajemnicą. Sfera wyższa strzeże swej tajemnicy jak żadna inna warstwa społeczna.

Kolejna tajemnica dotyczy pobożności i prawości („Das Geheimnis der Frömmigkeit und Rechtschaffenheit”). Punktem wyjścia do tych rozważań jest chrystianizm jako królestwo nie z tego świata, ale na tym świecie – i paralelnie moralność jako królestwo z tego świata, ale nie na tym świecie. Dwa wielkie stojące naprzeciw siebie pojęcia. Jak pomiędzy nimi może się poruszać człowiek, pokazuje postać notariusza Ferranda. Chodzi codziennie do kościoła, posługuje się językiem praworządności i cieszy się powszechnym szacunkiem jako człowiek bogobojny, rzetelny i uczciwy. Uzbrojony w taki pancerz może się dopuszczać najpodlejszych czynów i zbrodni. Tajemnicę swoich zbrodni, o których prawda nie może przebić się do świadomości ogółu, zabierze notariusz do grobu. Tajemnica tego mechanizmu jest zarazem tajemnicą hipokryzji, powieść Sue prezentuje konsekwentne, znakomite jej studium. Rudolf wymierzy



notariuszowi co prawda wyrafinowaną karę, ale nie ma ona wymiaru społecznej świadomości, jest to czyn indywidualny niezdolny naruszyć tajemnicy.

Swoistym ukoronowaniem tajemnicy jest szyderstwo („Das Geheimnis ein Spott”). Tajemnica stała się dobrem powszechnym, tajemnica całego świata i każdego indywiduum. Autor konkluduje, iż tajemnica nie polega na skrytości lub niedostępności jako takiej, lecz na tym, że coś się ukrywa, coś czyni się niedostępnym, albo jeszcze lepiej – ja sam coś ukrywam i czynię niedostępnym. Centralną metaforą tajemnicy stają się drzwi, za którymi tajemnica się rodzi, powstaje jak w procesie warzenia, dokonuje się. Tym samym istnieje zawsze możliwość podsłuchania tajemnicy, wyspiegowania jej. Szpiegowanie zajmuje w życiu indywiduum, twierdzi Szeliga, bardzo poczesną rolę. Ponieważ każdy ma coś do ukrycia, wielką przyjemność sprawia nam wykrycie wad u innych. Efektem końcowym jest złośliwa satysfakcja i możliwość sztydzenia z innego, który też coś ukrywa i mniema być lepszym od innych. Mechanizm odkrywania prawdy przez szpiegowanie i sztydzenie z innych ukazują *Tajemnice Paryża* na wielu przykładach. Szeliga przypomina i analizuje działania i zachowanie portiera Pipeleta i jego żony Anastazji, ileż tajemnic kryje ów dom przez nich stróżowany, ileż tam drzwi do podsłuchiwania<sup>10</sup>. Interpretator wychwytyuje moment, kiedy Pipelet powiada, iż zasłonił sobie ręką oczy, by nie widzieć pewnych osób wchodzących do domu (Cabrimon i Giraudeau). Anastazja ironicznie określi to zachowanie jako tworzenie tajemnicy: miałby jej mąż oczy otwarte, tajemnica rozplynęłaby się momentalnie w nicłość. Anastazja wyśmiewa tajemnicę, na przykładzie Pipeleta tajemnica wyszydza samą siebie („Selbstverspottung des Geheimnisses”). Szeliga wyrokuje o niespodziewanym humorystycznym elemencie tajemnicy w powieści Sue.

W dalszej partii swojej recenzji omawia Szeliga epickie elementy powieści. Analizuje konstrukcję powieści, jej niejako szkielet oparty na życiorysie Rudolfa, jego planach i działaniach, na jego przeszłości. Wreszcie poświęca tej postaci odrębny podrozdział, gdzie nazwana ona jest – „odsłoniętą tajemnicą wszystkich tajemnic” („Rudolf – das enthüllte Geheimnis aller Geheimnisse”). Ten „bezwzględny krytyk”, jak nazywa Szeliga księcia von Gerolstein, rzuca się w wir działania, którego właściwą siłą sprawczą jest popełniony grzech, kiedy to młody następca tronu w gniewie podniósł na ojca rękę, czyli uniósł nad nim miecz. Gest ten, będący co prawda jedynie niezrealizowaną groźbą, jest ciężkim grzechem wymagającym pokuty i zadośćuczynienia. Rudolf udaje się więc w podróż do Francji i rozpoczyna swoją tajemniczą misję. Szeliga, w sumie entuzjastyczny zwolennik Rudolfa, snuje pewne wątpliwości co do motywacji i zasadności takiego działania. W jaki sposób grzech podniesienia ręki na ojca (na dodatek atak został udaremiony) zmać może działalność filantropijna, a więc pomoc

<sup>10</sup> Ileż drzwi w kamienicy na rue de Temple dla Rudolfa, owego arcyszpiega, który nie bez kozery wynajmuje w niej mieszkanie.

niesiona żebrakom i nędzarzom? Co ma jedno do drugiego? Szeliga tłumaczy to wreszcie nielogiczną zachcianką i fantazyjnym pomysłem kogoś, kogo na takie fantazje stać finansowo. Autor stwierdza tu nawet brak proporcji między tak wielkim dziełem i tak błahym punktem wyjścia całego epickiego przedsięwzięcia. Jedno tylko ratować może Rudolfa i jego dzieło – mianowicie ów wspomniany wyżej bezwzględny krytycyzm niemieckiego arystokraty. Potęga zmysłu krytycznego Rudolfa jest rzeczywistym fundamentem jego niezłomnego działania na rzecz pokrzywdzonych i ubogich oraz wymierzania kary winnym. Zmysł krytyczny („Macht der Kritik”) wyposaża Rudolfa w niezachwianą niczym wolę działania na rzecz poprawy świata. Daje mu siłę i moc pozwalającą odrzucić przekonania i nawyki swojej klasy, każe zapomnieć o swym pochodzeniu, w końcu Rudolf wynajmuje mieszkanie w zwykłej paryskiej kamienicy. To zbliżenie do ludu podkreśla w naturalny sposób wiarygodność jego postępowania, zapewnia większą skuteczność w przeprowadzaniu charytatywnych oraz karnych akcji. Przejmując różne role, ów niemiecki następca tronu nie zakłada różnych błazeńskich masek, posługuje się jedną tylko maską, którą narzucił mu los poprzez wysokie urodzenie<sup>11</sup>. Krytyczny stosunek Rudolfa do zastanej rzeczywistości idzie w parze z wewnętrzną przemianą zapoczątkowaną samokrytyką. Dopiero odkrycie własnej tajemnicy daje wiarygodną legitymację do odkrywania tajemnic świata, od przemiany wewnętrznej zaczyna się proces ulepszania świata.

Po ocenie postaci Rudolfa autor przechodzi do interpretacji innych bohaterów *Tajemnic Paryża*. Szeliga poddaje analizie postaci Chourineura, Maître’a d’École, notariusza Ferranda, Louise Morel, markizy d’Harville i Fleure de Marie. Zgodnie z doktryną wszystkie te figury zawierają w sobie nieodzowny element tajemnicy – energicznie odkrywanej przez Rudolfa. Najwięcej uwagi poświęca krytyk Fleur de Marie, którą portretuje na samym końcu<sup>12</sup>. Szeliga definiuje tę postać jako przeciwieństwo Rudolfa. Rudolf działa w pełnej świadomości celu, do którego dąży, ma nadto w ręku instrumenty pozwalające mu urzeczywistnić swoje plany. Fleur de Marie natomiast dźwiga w pełni nieświadomie ciężar winy tego świata, jest to grzech tajemnicy, który w rzeczy samej jest niezbadaną i przygniatającą tajemnicą grzechu. Młoda dziewczyna nie zastanawia się, czy jej los jest sprawiedliwy, czy nań zasłużyła,

<sup>11</sup> Niejasne, co autor ma tu na myśli. Prawdopodobnie chodzi mu o *incognito* księcia w Paryżu.

<sup>12</sup> Krytyk posługiwał się niemieckim tłumaczeniem *Tajemnic Paryża*, stąd niemieckie imiona bohaterów powieści: Marie de Fleuer to Marienblume, Chourineur w niemieckiej wersji to Schurimann, Maître d’École nazywa się Schulmeister itd.

przeciwnie – jest przekonana, niejako bezrefleksyjnie, że wszystko dzieje się słusznie i sprawiedliwie. Fleur de Marie nie może udźwignąć ciężaru grzechu świata, ten ciężar przygniecie ją na śmierć; Rudolf natomiast leczy świat z grzechu, lecząc się zarazem z grzechu popełnionego wobec ojca.

Logika podpowiada, twierdzi Szeliga, iż Rudolf powinien być synem Fleur de Marie i to jest nowa tajemnica, że współczesność zamiast rodzić przyszłość, rodzi często dawno już wygasłą przeszłość. Tymczasem to dziecko nie ma przed sobą żadnej przyszłości, nosi w sobie ziarno śmierci. Nie zakwitnie ono w pełni, to kwiecie więdnie, rozsypie się w proch. Rudolf jednak, ten pień głęboko zakorzeniony w rzeczywistości, nie ugnie się i wyda nowe owoce. Jego córka nie pokocha godnego ją młodzieńca, dlatego musi odejść. Pasywność nie ma przyszłości, córka, która nie może zostać matką, zamyka się w krypcie i jest to wzruszające pożegnanie przemijalności z wieczną prokreacją rodu ludzkiego. W rzeczy samej jest to największa i tajemnicza klęska Rudolfa. Kiedy odnajdzie swoje własne dziecko, wyzwoli je z rąk złoczyńców, wymknie mu się ono ponownie z rąk, tym razem ostatecznie.

Szeliga zamyka swoje wywody krótkim podsumowaniem, w którym ostateczny wyrok oddaje w ręce czytelnika. Wyrok nad tym, czy udało mu się przekonująco udowodnić, że *Tajemnice Paryża* nie są niczym innym jak żywą krytyką obecnego stanu świata („die lebendige Kritik des gegenwärtigen Weltzustandes”)<sup>13</sup>.

### 3.

Karl Marx (1818-1883), twórca tak zwanego socjalizmu naukowego, debiutował jako poeta. Później zasłynął jako autor *Kapitału* (1867). Za młodu, zrażony interwencjami cenzury w Niemczech, emigrował do Francji w roku 1843, gdzie wydawał czasopismo niemiecko-francuskie „Deutsch-Französische Jahrbücher”. Razem z Fryderykiem Engelsem napisał *Świątą rodzinę, czyli krytykę krytycznej krytyki* (*Die Heilige Familie, oder Kritik der kritischen Kritik. Gegen Bruno Bauer & Consortem*, Frankfurt am Main 1845), w której rozprawił się z niemiecką filozofią idealistyczną spod znaku neoheglistów. Dwuczęściowa recenzja *Tajemnic Paryża* znajduje się w rozdziale V i VIII *Świątej rodziny*.

<sup>13</sup> Pewne zakłopotanie wywołuje umieszczona na samym końcu rozprawy uwaga o tym, że sztuka nie wymaga więcej dyktatu reguły jedności, której to regule rzekomo hołdują artyści romantyczni. *Tajemnice Paryża* dostarczają dowodu, iż dogmat ten stał się przeżytkiem i zastąpił go obiektywny pogląd na świat („wirkliche Weltanschauung”).

**Część I** „Krytyczna krytyka” jako tajemnica albo „krytyczna krytyka” jako pan Szeliga (Die „kritische Kritik” als Geheimskrämmer oder die „kritische Kritik” als Herr Szeliga)<sup>14</sup>.

Karol Marks najpewniej w ogóle nie wypowiadałby się w kwestii *Tajemnic Paryża*, gdyby nie sprowokowało go do tego wystąpienie Zychlinskiego pod pseudonimem Szeliga<sup>15</sup>. „Krytyczna krytyka” we wcieleniu Szeligi-Wischnu to apoteoza *Tajemnic Paryża*, a Eugeniusz Sue proklamowany zostaje w niej jako „krytyczny krytyk”<sup>16</sup>. Gdy tylko się o tym dowie, będzie mógł wykrzyknąć jak ów mieszczanin u Moliera: „Na Boga, od czterdziestu lat mówię prozą, nic o tym nie wiedząc!”<sup>17</sup>. Tymi słowami otwiera swoją rozprawę Karol Marks, młody wtenczas publicysta. Nie wróżą one nic dobrego ani Szelidze, ani Eugeniuszowi Sue.

Najpierw zabawi się Marks w kotka i myszkę z biednym recenzentem, obnażając krok po kroku słabość jego pseudofilozoficznej teorii, w której przyszły autor *Kapitału* dostrzegął pogłosy z wielkim impetem zwalczanej przez siebie idealistycznej szkoły neoheglistów. Owa okrutna zabawa polega na tym, że Marks obficie cytuje fragmenty tekstu Szeligi, by przygwoździć je ironicznym, nierzadko szyderczym komentarzem. Albo zostawiając je – co gorsza – bez komentarza. Takie postępowanie nazywamy też rozbieraniem na czynniki pierwsze. Marks najpierw rozprawił się z „estetycznym prologiem” Szeligi, stanowiącym niejako metodologiczny zrąb jego rozprawy, by z lubością zająć się owymi, wyłuszczanymi skrupulatnie „tajemnicami”. Innymi słowy tekst Marksa jest karykaturą recenzji Szeligi, podobnie skonstruowanym i posługującym się tymi samymi hasłami. Powtarza więc Marks tytuły podrozdziałów z recenzji Szeligi – na przykład „Tajemnica zdziczenia w łonie cywilizacji i tajemnica bezprawia w państwie”, by wykazać zupełnie coś przeciwnego w konkluzjach lub w samych założeniach. Szeliga twierdzi na przykład, że przed sędzią i wobec prawa każdy jest równy – wysoko czy nisko urodzony, biedny czy bogaty. Tymczasem jest zupełnie odwrotnie (mówi Marks), racja stanu, prawo większości państw urządzone jest tak, by wysoko i nisko urodzonego, bogatego i biednego traktować inaczej. Cała recenzja Szeligi oparta jest na sztucznej konstrukcji, której źródół dopatruje się Marks w systemie filozoficznym Hegła, gdzie element spekulatywny często przedstawiany jest jako rzeczywistość i odwrotnie, dzięki mistrzowskiej sofistyce Hegła, rzeczywistość jawić się może jako spekulacja. Marks nie posądza naturalnie Szeligi o tak daleko

<sup>14</sup> Podstawą tej rekonstrukcji jest tekst zamieszczony w: *Materialien zur Kritik des Feuilleton-Romans...*, s. 146-216.

<sup>15</sup> Publikacja książkowa *Święta rodzina* jest podwójnego autorstwa – Marksa i Engelsa, niemniej fragmenty poświęcone powieści Sue przypisywane są jednoznacznie Karolowi Marksowi.

<sup>16</sup> Wischnu, pol. Wisznu – jeden z trzech głównych bogów religii Brahmanów; ratuje ludzkość przed złem.

<sup>17</sup> *Mieszczanin szlachcicem*, akt II, sc. 6. Marks cytuje w języku francuskim.

idącą sofistykę i powiada, że jego dialektyka pozbawiona jest wszelkiej hipokryzji (tę Marks przypisałby chętnie Heglowi), tak iż na szczęście nie jest on w stanie stworzyć przekonujących treści, w swej naiwności jest czytelny, aż nadto widoczne jest u niego *a priori*. Pochwała jako szyderstwo.

Jednak najgorzej jest u Szeligi z ową metodą odsłaniania rzekomych uniwersalnych tajemnic. Powiada Marks: pan Szeliga przemienia banały w tajemnice, jego metoda polega nie na tym, by tajemnice odsłonić, lecz na tym, by zamienić w tajemnicę rzeczy powszechnie znane i widoczne. Wszystkie wstrząsające odkrycia nędzy i niesprawiedliwości zostały już dokładnie opisane w literaturze socjalistycznej i nie są dla nikogo tajemnicą<sup>18</sup>. Podobnie jak żadną tajemnicą nie są ciemne zakamarki w centrum Paryża, te zaułki i spelunki, w których gnieździ się nędza i zbrodnia. Doskonale znane są one paryskiej policji, ba, przestały istnieć: na rozkaz króla Ludwika Filipa przeprowadzano na wielką skalę modernizację Cité, burzono stare domy, które ustąpić miały miejsce szerokim i jasnym ulicom<sup>19</sup>. Innym sposobem Szeligi jest wmawianie czytelnikowi rzeczy, jakich w powieści w ogóle nie ma. Marks przywołuje tu fragment, w którym recenzent snuje dywagacje wokół ukrytego znaczenia tańca jako tajemnicy zmysłowości (jest to u Szeligi jedna z rzekomo przez Sue odkrytych tajemnic sfer wyższych). Tymczasem tego tańca z ukrytymi treściami w powieści wcale nie ma, jest tylko scena balu, niejako pretekst, by zebrać w jednym miejscu wysokie towarzystwo. Jak podkreśla Marks – u Sue nie ma żadnego opisu tańca.

Naturalnie wyśmiał autor *Świętej rodziny* ową koncepcję tajemnicy za zamkniętymi drzwiami i przypomina przysłowie – ściany mają uszy! Pomijając już fakt, iż niektóre tajemnice rodzą się w... krzakach. Na zakończenie Marks szydzi niemiłosiernie z „błyskotliwej dialektyki” Szeligi i jego teorii szpiegowania.

**Część II** *Porządek świata i cudowna przemiana „krytycznej krytyki”  
albo „krytyczna krytyka” jako Rudolf, książę von Gerolstein (Weltgang  
und Verklärung der „kritischen Kritik” oder „die kritische Kritik”  
als Rudolf Fürst von Gerolstein)*

W tej partii tekstu przechodzi Marks do analizy samej powieści Sue, posługując się ironicznie terminologią Szeligi, a tytuł zdradza, że atak przypuszczony zostanie na głównego bohatera *Tajemnic Paryża*, ową – jak stwierdził Szeliga – „odkrytą tajemnicą wszelkich tajemnic”.

<sup>18</sup> Marks powołuje się tu na pisma Charlesa Fouriera.

<sup>19</sup> Marks twierdzi, że przebudowa centrum Paryża miała na celu ułatwienie pracy policji, tymczasem była to reakcja rządu na straszne żniwo cholery w roku 1832; chodziło o swoiste „przewietrzenie” Cité, o zabieg urbanistyczno-higieniczny w starej dzielnicy stwarzającej dotąd znakomite warunki do rozwoju epidemii.

Marks krytycznym okiem przygląda się postaciom wchodzącym z Rudolfem w ścisły kontakt. Najpierw jest nią Chourineur. Pierwsze zetknięcie z Rudolfem nie jest dla niego zbyt miłe. Chourineur, z zawodu rzeźnik (opowiada własnymi słowami Marks), napastuje biedną Fleur de Marie, ale przypadkowo przechodzi tą samą ciemną ulicą Rudolf i spuszcza na głowę niebezpiecznego awanturnika grad mistrzowskich, imponujących ciosów („meisterhafte, imponierende Faustschläge”). Te niespodziewane ciosy nie tylko uwalniają Fleur de Marie z opresji, lecz inicjują równocześnie głęboką przemianę wewnętrzną przestępcy. Tak zaczyna się edukacja Chourineura i równocześnie paryska misja naprawy świata niemieckiego księcia.

Pierwsza lekcja, jakiej udziela byłemu bandycie, jest lekcją hipokryzji, zdrady, podstępstwa, udawania i nieszczerości. Za poradą Rudolfa i na wzór słynnego Vidocq grać będzie Chourineur rolę tajnego agenta, oczywiście nie na usługach policji, lecz na usługach swego przewodnika moralnego<sup>20</sup>. Marks przypomina, do czego Rudolf namawia i zmusza przemienionego jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki zbrodniarza: ma się on wkraść w łaski seryjnego zabójcy – o dziwnym pseudonimie Maître d'École, przekonując go, że w ogóle nie zmienił swoich przestępczych upodobań, ba, namówić go do złodziejskiej ekspedycji, która jest prowokacją wykoncypowaną przez Rudolfa w celu wciągnięcia Maître'a d'École w pułapkę. Chourineur wykonuje to zadanie, udając przyjaciela Maître'a d'École i uciekając się po raz pierwszy w swoim życiu do zdrady. Marks nazywa to pierwszym stadium edukacji Chourineura. W drugim stadium widzimy Chourineura jako bodyguarda Rudolfa i jego osobistego pielęgniarza (po wyratowaniu księcia ze śmiertelnego niebezpieczeństwa). Były bandyta staje się pod wpływem tajemniczego pana istotą tak dalece i wysoce moralną, że nie waży się w jego obecności siadać na krześle i zajmuje miejsce na podłodze. W ten sposób, szydzi Marks, ten nieokiełznany jeszcze niedawno dziki, nierespektujący prawa człowiek staje się potulnym psem. Godna podziwu tresura! – wykrzykuje udający zachwyty Marks. Cnoty tego człowieka przemieniają się w klasyczne cnoty psa domowego. Osobowość Chourineura, jego indywidualność znikają, staje się on „moralnym buldogiem”. Trzecie stadium. Rudolf głęboko przekonany o skuteczności swej terapii wobec byłego bandyty, wysyła go do Afryki jako... misjonarza, tam ma dać przykład niewiernym. Czwarte stadium. Chourineur osiągnął taki stopień moralności, że nie opowiada nikomu o karze oślepienia Maître'a d'École na rozkaz Rudolfa. Robi to z lęku, by się nie skompromitować. Dziwnie mądry Chourineur, powiada Marks. Piąte stadium. Chourineur czuje, że Rudolf jest dla niego Bogiem. W myślach jest zawsze przed nim na kolanach. Szóste i ostatnie stadium. Chourineur kończy swój żywot

<sup>20</sup> François Eugène Vidocq (1775-1857), wielokrotnie skazywany za przestępstwa, z czasem szpicel, wreszcie słynny szef policji tajnej, autor głośnych *Pamiętników* (*Mémoires*, 1829), w odpowiedzi na powieść Sue opublikował „prawdziwe tajemnice Paryża” – *Les vrais mystères de Paris* (1844).

godnie, dając się zarznąć jak pies w obronie swego pana. Jest to ostateczny tryumf Rudolfa, który straszego bandytę przywrócił społeczeństwu – Marks przytacza tu opinię nieocenionego Szeligi.

W ocenie postaci Fleur de Marie znów pomocny jest Szeliga. Oto – powiada Marks – Fleur de Marie powinna być według logiki chrześcijańskiej matką Rudolfa, gdyż ona jest Marią, a on Wybawicielem („Welterlöser”). I cytuje swego ulubionego recenzenta: „Według logicznego następstwa musiałby być Rudolf synem Fleur de Marie” („Der logischen Folge nach müsste Rudolph der Sohn der Marien-Blume sein”). Ponieważ jednak nie jest synem, lecz ojcem, więc z tego wynika nowa wielka tajemnica Szeligi<sup>21</sup>. Jaki jest wpływ Rudolfa na Fleur de Marie? Naturalnie i u niej następuje znamienna przemiana. Marks uważnie czyta powieść Sue i wymaga tego samego od czytelnika swojej recenzji. Pierwotna postać Fleur de Marie różni się zasadniczo od jej późniejszej kreacji. Sue pokazuje w pierwszej scenie osobę, którą przy całej swej delikatności cechuje spora witalność, energia, pogoda ducha, elastyczność, a więc pozytywne właściwości charakteru wykształcające się mimo strasznych okoliczności, w jakich przyszło wzrastać młodej dziewczynie. Zaatakowana brutalnie przez Chourineura broni się dzielnie, zagrażając napastnikowi nożycami. Nic tu z charakteru bezbronnej owieczki. Fleur de Marie wie, że musi walczyć i robi to z godną podziwu odwagą. Podczas spaceru z Rudolfem żywo reaguje na uroki natury, zrywa kwiatki, cieszy się. Umie się cieszyć. Kiedy jej dobroczyńca wrywa ją z dramatycznych okoliczności, umieszcza na wsi i zamienia jej codzienne piekło w niespodziewaną idyllę, coś niedobrego dzieje się z tą szlachetną istotą. Pod wpływem miejscowego księdza La Porte coraz mocniej opanowuje jej psychikę poczucie nieodwracalnej winy. Znany ze swego wojowniczego antyklerykalizmu Marks demaskuje destruktywną rolę księdza, rzekomego dobrodzieja dziewczyny. Marks piętnuje głębokie przekonanie księdza o winie Fleur de Marie, to iż sęczy on truciznę do ucha swej ofiary. To człowiek pozornie miłosierny, w rzeczywistości okrutnik bez serca<sup>22</sup>. Rudolf, oddając swoją córkę (dziwnie długo nie domyślał się ten w innych wypadkach wszechwiedzący bohater, że Fleur de Marie jest jego dzieckiem) pod kuratelę instancji

<sup>21</sup> Szeliga jest wiernym uczniem Hegla, u którego wszystko stoi na głowie: W filozofii historii Hegla, tak samo jak w jego filozofii natury syn rodzi matkę, duch naturę, religia chrześcijańska pogaństwo, a wynik przyczynę. („In Hegels Geschichtsphilosophie, wie in seiner Naturphilosophie, gebiert der Sohn die Mutter, der Geist die Natur, die christliche Religion das Heidentum, das Resultat den Anfang”).

<sup>22</sup> Przed Marksem bardzo podobnie oceniał destruktywną rolę księdza Max Schmidt – ten na pozór łagodny, dobrotliwy proboszcz zainstalował w sercu zmuszonej kiedyś do prostytucji dziewczyny straszego robaka, który nie przestanie kąsać i gryźć, aż do Bogu oddane serce zupełnie się rozpadnie i rozsypie. Zob. M. Schmidt, *Die Mysterien von Paris. Von Eugen Sue, Berliner Monatsschrift, Mannheim 1844*, s. 302-332. Przedruk w: *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans...*, s 397-407.

kościelnych, odbiera jej wszelką inicjatywę, wszelki optymizm, wiarę w siebie, po-  
grąża ją za to w poczuciu winy, w istocie rzeczy przecież kompletnie niezawinionej.  
Z postaci żywej staje się Fleur de Marie jakąś papierową abstrakcją. Rudolf dalej brnie  
w swym błędzie. Umieszczając ją po cudownym uratowaniu w klasztorze, zamiast  
wrócić ją życiu i światu, odcina ją od niego. Fleur de Marie zostaje przez własnego  
ojca ukrzyżowana, schnie i umiera<sup>23</sup>.

Marks przystępuje do frontalnego ataku na Rudolfa przy okazji poruszonej przez  
Szeligę kwestii bezprawia w państwie. Scena, w której ów naprawiacz rzeczywistości  
w samowolnym akcie sprawiedliwości każe oślepić Maître'a d'École, wypełniona jest  
nie tyle drastycznym opisem wykonania wyroku (wręcz jest to bezbolesna operacja!),  
ile tyradą Rudolfa, zawierającą, jak powiada Marks, nową teorię prawa karnego. Na  
krytyku nie robią żadnego wrażenia trywialne, jak sam to określa, zarzuty wobec kary  
śmierci. Wiadomo, że największą jej wadą jest brak jakiegokolwiek oddziaływania na  
przestępcę, wiadomo, że publiczność traktuje egzekucję jako przedstawienie o wyso-  
kim walorze rozrywkowym, a więc o elemencie wychowawczym nie może być w ogóle  
mowy. Rudolf wyklada dalej w swej perorze, że nie karze Maître'a d'École po to, by  
go ukarać, lecz by go ratować. Pozbawienie wzroku uniemożliwi mu dokonywanie  
dalszych zbrodni i pozwoli skierować wzrok w głąb samego siebie. Chodzi o świa-  
domość błędu, możliwość poprawy, wreszcie o uratowanie duszy. Marks twierdzi, że  
ta rzekomo humanitarna i pseudonowatorska teoria Rudolfa jest niczym innym jak  
restytucją dawnych praktyk chrześcijańskich, gdzie często sięgano do tej formy kary  
wobec ciężkich przestępców – religia zabrania zabijania, a wyłupienie oczu daje szansę  
poprawy, pokuty. Marks widzi też w akcji Rudolfa pogłosy poglądów Hegla w dzie-  
dzinie prawa państwowego, gdzie filozof przekonywał, że wykonawcą kary jest sam  
przestępca, który przyjmuje wyrok. Sam wyrok jest istotą kary i jest procesem, jaki  
skazany przechodzi po jego ogłoszeniu. Marks jako zaciekły wróg religii chrześcijań-  
skiej i tak samo nieprzejednany przeciwnik filozofii hegliańskiej może tylko parsknąć  
na takie argumenty, działanie Rudolfa jest bezprawne, okrutne i idiotyczne. Ścięcie  
głowy to akt niemal humanitarny wobec chrześcijańskiego okrucieństwa („christliche  
Grausamkeit”), którego nosicielem jest ów wybawiciel z Niemiec.

Ten rzekomo niesłuchanie czuły i wrażliwy na krzywdę ludzką filantrop w rzeczy  
samej jest kompletnie bezduszny i pozbawiony wszelkiego szacunku dla drugiego  
człowieka. Skutki jego pomysłów i działań są przerażające i widać w nich pewną  
konsekwencję. W Fleur de Marie zabija poczucie ludzkiej wartości, pozbawia ludz-  
kiej godności Chourineura, odczłowiecza Maître'a d'École, spodziewając się po  
nim jedynie pokuty i modlitwy. Z bandyty o herkulesowej sile chce zrobić mnicha.

<sup>23</sup> To smętne zakończenie nie wszystkim czytelnikom jest znane, częsta była i jest nadal praktyka  
opuszczania końcowego fragmentu powieści – epilogu.



Krytyka Marksa jest w tym punkcie miazdząca i utrzymana w poważnym tonie, Marks rezygnuje tu z zabiegów karykatury i przestaje żartować, nie pisze już satyry na *Tajemnice Paryża*. Samozwańczy anioł, tak powie o Rudolfie. Idzie w świat, by odróżnić Zło od Sprawiedliwości, by złych ukarać, a dobrych nagrodzić. Jego wyobrażenie Zła i Dobra tak się ukształtowało w jego słabej głowie („in seinem schwachen Gehirn”), że wierzy w ucieleśnionego Szatana, którego on złapie i pokona. Poza tym uważając się za przeciwieństwo diabła, usiłuje w swoich akcjach jako przeznaczenie (prowidencjalizm) kopiować samego Boga.

Przy tym wszystkim pan Rudolf pławi się w swej filantropii i rozrzutności jak kalif Bagdadu z *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Czy byłoby to możliwe, gdyby nie wysysał swojego małego państewka w Niemczech jak wampir do ostatniej kropli krwi? To czysty hipokryta („reine Heuchelei”), powiada Marks. Popełnia przestępstwa, pcha ludzi w nieszczęście, manipuluje nimi jak marionetkami, kierując się własnym interesem pod przykrywką bezinteresownej filantropii. Marks, jak się już rzekło, jest uważnym czytelnikiem. Nie uszło jego uwadze, że bardzo często motywem działania Rudolfa jest osobista zemsta. To jest widoczne i można cytować: „Vengeance!... Vengeance! s’écria Rodolphe avec une fureur froide et concentrée”.

Konkluzja Marksa: Tylko szczęśliwe zbiegi okoliczności, pieniądze i stanowisko ratują tego dobroczyńcę przed galerami<sup>24</sup>.

## Appendix

Marks nie byłby socjalistą, gdyby nie zajął się analizą proponowanych w powieści Sue reform społeczno-ekonomicznych. Chodzi tu o założony przez Rudolfa Bank Biednych i wzorcowe gospodarstwo rolne na wsi pod Paryżem (Bouqueval). Te fragmenty recenzji Marksa mogłyby znaleźć się w jego *Kapitale*. Marks przywołuje definicje ekonomiczne, drobiazgowo wylicza sumy związane z przychodami, rozchodami i wszelkimi kosztami, porównuje z praktyką ówczesnych banków, analizuje dochody robotników itd., tekst roi się od nie zawsze zrozumiałych pojęć i upstrzony jest siłą rzeczy liczbami. Wynik fachowej ekspertyzy łatwy do przewidzenia to, co wymyślił Rudolf, jest nieskończenie głupie i nieekonomiczne. Jego filantropijny bank dla bezrobotnych i biednych tym tylko różni się od normalnego banku, że jego klient

<sup>24</sup> Podobnie ostro ocenia postać Rudolfa inny recenzent *Tajemnic Paryża* Friedrich T. Vischer. Rudolf powinien zostać w domu i wspomagać swoich obywateli, a przynajmniej obniżyć im podatki – grzmi krytyk. Vischer twierdzi, że Rudolfem powoduje niska osobista zemsta i że postępuje on jak ów Kryspin, który rozdaje za darmo buty, ale skórę na nie kradnie. F.Th. Vischer, *Suplement do krytyki „Tajemnic Paryża” Eugeniusza Sue (Nachtrag zur Kritik des „Mystères de Paris” von Eugène Sue)*, *Jahrbücher der Gegenwart II*, Tübingen 1844, s. 655-671), przedruk w: *Materialien zur Kritik des Feuilleton-Romans...*, s. 90-102.

nigdy nie dostanie żadnych procentów, a sam bank nieuchronnie i w szybkim tempie utraci cały kapitał.

Podobnie owa nowoczesna farma. Wbrew zapewnieniom autora pomysłu, że nie jest to żadna utopia, kilka prostych w tym wypadku rachunków obnaża całą fantastyczność tej wzorowej produkcji rolnej, dyletantyzm niewczesnego projektu.

**GERMAN THREE-VOICES ON *THE MYSTERIES OF PARIS*  
(ZIMMERMANN, SZELIGA, MARX)**

*Mysteries of Paris*, like the *Wandering Jew*, were widely covered readership in contemporary Germany. Submitted article is a reconstruction of the three most important (and most comprehensive) reviews of *Mysteries of Paris* in the first phase of the reception of this novel in Germany. The author eschews own assessments, refers only and summarizes the views of the reviewers. The first two are discussed in the mainstream positive, even enthusiastic reception of *Mysteries of Paris* in Germany. The response was the analytically penetrating and merciless dissection of the views of young Karl Marx.