

SCRIPTA HUMANA

TOM 3

Eugeniusz Sue

Życie — twórczość — recepcja



Eugeniusz Sue

Życie – twórczość – recepcja

KOLEGIUM REDAKCYJNE SERII

Andrzej Ksenicz, Sławomir Kufel, Dorota Kulczycka (redaktor naczelny),
Małgorzata Mikołajczak (zastępca redaktora naczelnego), Radosław Szyber (sekretarz),
Paweł Zimniak

RADA REDAKCYJNA SERII

Zbigniew Chojnowski, Alfred Gall (Niemcy), Karel Komárek (Czechy),
Vyacheslav Nikolaevich Krylov (Rosja), Danuše Kšicová (Czechy), Leszek Libera,
Jarosław Ławski, Piotr Michałowski, Marie Sobotková (Czechy), Alexander Wöll (Niemcy)

W serii ukazały się:

Interpretacje i reinterpretacje, red. D. Kulczycka, M. Mikołajczak, Zielona Góra 2013 (t. 1)

Historia i historie, red. D. Kulczycka, R. Szyber, Zielona Góra 2014 (t. 2)

Tom czwarty (w przygotowaniu) – *„Obcy świat” w dyskursie europejskim* (t. 4)

Seria „Scripta Humana” to projekt wydawniczy będący pokłosiem cyklicznych spotkań odbywanych w ramach Zielonogórskich Seminariów Literaturoznawczych, organizowanych przez Zakład Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Kolejne monograficzne tomy serii poświęcone są badaniom literaturoznawczym oraz kulturowym, ogniskując się wokół zagadnień i nurtów istotnych z punktu widzenia współczesnej humanistyki.

Staraniem i nakładem jednostek
Wydziału Humanistycznego
Uniwersytetu Zielonogórskiego
Instytutu Filologii Germańskiej
Instytutu Filologii Polskiej
Instytutu Neofilologii

ZESZYTY NAUKOWE UNIwersYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO

Seria
Scripta Humana
tom 3

Eugeniusz Sue

Życie – twórczość – recepcja

Wydanie specjalne

REDAKCJA NAUKOWA

**Dorota Kulczycka
Aneta Narolska**

ZIELONA GÓRA 2014

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Pieczyński (*przewodniczący*),
Beata Gabryś, Anna Walicka, Rafał Ciesielski, Zdzisław Wołk,
Krzysztof Witkowski, Bohdan Halczak, Van Cao Long, Michał Drab,
Marian Adamski, Marian Nowak, Ryszard Błażyński (*sekretarz*)



RECENZENCI

Jarosław Ławski
Marian Ściepuro

REDAKCJA

Beata Szczeszek

REDAKCJA TECHNICZNA

Jolanta Karska

PROJEKT OKŁADKI

Grzegorz Kalisiak

Na okładce wykorzystano portret Eugeniusza Sue,
który jest częścią elektronicznej kolekcji U.S National Library of Medicine

KOREKTOR STRESZCZEŃ ANGIELSKICH

Agnieszka Łobodziec

© Copyright by Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra 2014

ISBN 978-83-7842-161-0

ISSN 2353-1681

OFICyna WYDAWNICZA UNIwersYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO

65-246 Zielona Góra, ul. Podgórna 50, tel./faks (68) 328 78 64
www.ow.uz.zgora.pl, e-mail: sekretariat@ow.uz.zgora.pl

SPIS TREŚCI

Od Redakcji.....	11

ŻYCIE „PARYSKIEGO DANDYSA”

Wiesław Mateusz Malinowski , Eugeniusz Sue: „dandys, ale socjalista”. Szkic biograficzno-literacki.....	21
Olaf Kryowski , Paryski dandys. Eugeniusz Sue we <i>Wspomnieniach</i> Ernesta Legouvého	45

DZIEŁA I ICH (RE)INTERPRETACJE

Elżbieta Powązka , Teresa Solecka , Katabaza dandysa. O <i>Tajemnicach Paryża</i>	59
Hanna Ratuszna , Dziewiętnastowieczny Paryż i jego tajemnice	97
Małgorzata Sokołowicz , „Od splinu na barykady”. Romantyczna biografia Rudolfa von Gerolstein	111
Maria Berkan-Jabłońska , <i>Dzieci miłości</i> – powieść antybiedermeierowska	127
Piotr Kallas , <i>Żyd wieczny tułacz</i> , czyli średniowieczna legenda w epoce powieści w odcinkach	143
Katarzyna Jarosińska-Buriak , Wokół <i>Żyda wiecznego tułacza</i> – czyli o świętości, zmaie, czasie i przestrzeni	165
Anna Koszewska , Autoportret Arnolda Schönberga jako Żyda Wiecznego Tułacza: filozoficzno-muzyczne implikacje mitu	179

GRY INTERTEKSTUALNE

Marta Ruszczyńska , Między „romansem tajemnic” a powieścią społeczną. Wokół wybranych elementów prozy Józefa Dzierzkowskiego	209
Maria Jolanta Olszewska , <i>Oko proroka, czyli Hanusz Bystry i jego przygody</i> . <i>Powieść z dawnych czasów Władysława Łozińskiego</i> . Lektura w kontekście <i>Tajemnic Paryża</i>	225
Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz , Aneta Narolska , „Siła kojąca” czy „narkotyk drażniący”? Prus i Orzeszkowa wobec pisarstwa Eugeniusza Sue	245
Katarzyna Lesicz-Stanisławska , Miejskie tajemnice. Paryż Eugeniusza Sue a Warszawa Adolfa Dygasińskiego.....	263

KRYTYKA I RECEPCJA UTWORÓW SUE

Dorota Kulczycka , Krytyka powieściopisarstwa Eugeniusza Sue w ujęciu Wincentego i Zygmunta Krasińskich.....	279

Leszek Libera , Niemiecki trójgłos w sprawie <i>Tajemnic Paryża</i> (Zimmermann, Szeliga, Marks)	315
Urszula Gołębiowska , Recepcja Eugeniusza Sue w Anglii połowy XIX wieku na podstawie monografii Berry Palmer Chevasco	333
Aleksandra Urban-Podolan , Любимец публики или мишень для критиков: восприятие творчества Эжена Сю в России в XIX веке	343
Ewa Tichoniuk-Wawrowicz , Recepcja i wpływ Eugeniusza Sue we Włoszech	363
INDEKS OSOBOWY	373
NOTY O AUTORACH	384
BIBLIOGRAFIA DZIEWIĘTNASTOWIECZNYCH PRZEKŁADÓW DZIEŁ EUGENIUSZA SUE NA JĘZYK POLSKI	389
SPIS ILUSTRACJI	393

TABLE OF CONTENTS

Editors' Introduction	11

THE LIFE OF "A PARISIAN DANDY"

Wiesław Mateusz Malinowski , Eugène Sue: "a dandy, yet a socialist". A biographical and literary sketch	21
Olaf Kryowski , The Parisian dandy. Eugène Sue in <i>The Memories</i> of Ernest Legouvé	45

WORKS AND THEIR (RE)INTERPRETATION

Elżbieta Powązka, Teresa Solecka , Catabasis of a dandy: <i>The Mysteries</i> <i>of Paris</i>	59
Hanna Ratuszna , Paris of the 19th century and its mysteries	97
Małgorzata Sokołowicz , "Passing from spleen to barricades". Rudolf von Gerolstein's Romantic Biography	111
Maria Berkan-Jabłońska , <i>The Children of Love</i> – an anti-biedermeierian novel	127
Piotr Kallas , Eugène Sue's <i>The Wandering Jew</i> – from a medieval legend to a serialized novel	143
Katarzyna Jarosińska-Buriak , Discussing <i>The Wandering Jew</i> – a few words on sacredness, stigma, time and space	165
Anna Koszewska , A self-portrait of Arnold Schönberg as that of a Wandering Jew: the philosophical and musical implications of the myth	179

INTERTEXTUAL GAMES

Marta Ruszczyńska , Between the mystery novel and the social novel – selected prose by Joseph Dzierzkowski	209
Maria Jolanta Olszewska , <i>The Prophet's Eye: Hanusz Bystry and His Adventures</i> . <i>Reading</i> Władysław Łoziński's historical novel in the context of Eugène Sue's <i>The Mysteries of Paris</i>	225
Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz, Aneta Narolska , "A soothing power" or "an irritating drug"? Prus and Orzeszkowa in the light of Eugène Sue's writing	245
Katarzyna Lesicz-Stanisławska , Urban mysteries: Eugène Sue's Paris and Adolf Dygasiński's Warsaw	263

CRITICAL OPINIONS AND RECEPTION OF SUE'S NOVELS

Dorota Kulczycka , A criticism of the Eugène Sue's writing from Wincenty and Zygmunt Krasiński's perspective	279

Leszek Libera , German three-voices on <i>The Mysteries of Paris</i> (Zimmermann, Szeliga, Marx)	315
Urszula Gołębiowska , The reception of Eugène Sue in mid-nineteenth century England on the basis of Berry Palmer Chevasco's monograph.....	333
Aleksandra Urban-Podolan , Readers' favourite or critics' punch ball? The reception of Eugène Sue's works in Russia	343
Ewa Tichoniuk-Wawrowicz , Reception and influence of Eugène Sue in Italy	363
INDEX OF NAMES	373
BIOGRAPHICAL ENTRIES	384
THE BIBLIOGRAPHY OF THE NINETEENTH-CENTURY TRANSLATIONS OF EUGÈNE SUE'S WORKS INTO POLISH	389
ILLUSTRATIONS	393



Ryc. 1. Eugène Sue. Portret

OD REDAKCJI

Kolejny, trzeci tom serii naukowej „Scripta Humana” właściwie mógłby zaistnieć samodzielnie – jako osobna monografia poświęcona jednemu z najpopularniejszych pisarzy francuskich XIX wieku. Celem wspólnych działań badaczy było bowiem opracowanie pierwszej w Polsce książki monograficznej dotyczącej Eugeniusza Sue – jego życia, twórczości, popularności w kraju i za granicą, mocy oddziaływania na innych. Pojawiły się co najmniej cztery istotne powody, aby takie badania realizować. Po pierwsze – p a m i ę ć: w 2014 roku mija 210. rocznica urodzin Sue i 170. rocznica rozpoczęcia odcinkowej edycji *Żyda wiecznego tułacza* (1844-1845). Pisarz zbyt duży wpływ wywarł na kształt literatury i krytyki polskiej, aby przemilczeć te historyczne wszakże wydarzenia. W tym kontekście – po drugie – konieczne wydaje się przypomnienie związków polskiej (choć nie tylko tej) prozy romantycznej i postromantycznej z prekursorską względem niej twórczością francuską. Książka o Sue byłaby pierwszym ogniwem cyklu przypominającego te sympatie, antypatie, inklinacje i zależności. Po trzecie: polski odbiorca stosunkowo mało wie o Sue jako pisarzu i jako człowieku, o jego spuściźnie (zwłaszcza z wczesnego etapu twórczości), a często także o wpływie, jaki pisarz ten wywarł na literaturę i kulturę europejską. Stąd też celem, który przyświecał Autorom pracy, było określenie zasięgu i charakteru oddziaływania twórczości Sue na kulturę literacką XIX wieku, a wreszcie i przyjrzenie się dalekosiężnym skutkom jego pisarstwa dla literatury. Sprawą niezwykle istotną stała się także weryfikacja dotychczasowych sądów na temat powieściopisarza albo przynajmniej zwrócenie uwagi na nieporuszone do tej pory w krytyce i historii literatury aspekty jego życia i twórczości. Chodziło o to, aby rzucić nowe światło na problematykę podwójnej „moralności społecznej” Sue. Czy rzeczywiście ten pisarz i dramaturg godził w porządek monarchistyczny, konserwatyizm i tradycjonalizm

kościelny, ujmując się za ludem na swój sposób postrzegany? Czy zawsze, broniąc jednych, musiał niesprawiedliwie oczerniać i potępiać drugich? Na czym polegał jego „dandyzm”? Jakie wartości Sue głosił, czy był im – jako człowiek i jako pisarz – wierny w całej swej karierze literackiej? Jakiej rangi był jego „socjalizm”? Czy wolno jego filozofię życia i pisarstwa zestawiać z dialektyką heglowską bądź późniejszą – marksistowsko-engelsowską? Co na jego temat mówił sam Karol Marks? Czy na pewno jego proza pod względem artystycznym reprezentuje nikłą wartość? Jeśli nie – jakie walory posiada, które z wątków, motywów, obrazów itd. będą na tyle żywotne, by przedostać się do literatury i sztuki rodzimej i obcej? Na jakiej zasadzie będą wówczas funkcjonować? Na te pytania odpowiada w sposób nowatorski większość współautorów niniejszej pracy.

Tematem chętnie podejmowanym przez badaczy okazała się poetyka powieści Sue: konstrukcja przedstawionego w nich świata, kreacja bohaterów, prezentacja przestrzeni. Ponieważ wraz z *Tajemnicami Paryża* rozpoczęła się literacka moda na powieści o tajemnicach wielkich miast europejskich (a nawet pozaeuropejskich), część autorów zajęła się prezentacją stolicy Francji w czasach jej urbanistycznych i społecznych transformacji. Inny ważny wątek rozważań wiąże się z toposem Żyda Wiecznego Tułacza. Każdy z rozwijających go autorów uruchamia odmienne konteksty interpretacyjne oraz posługuje się różnymi metodologiami badawczymi. Gdy mowa zaś o metodologiach, należy wspomnieć, że zawarte w tomie prace są zwykle klasycznymi rozprawami i szkicami, których autorzy operują jednak w sposób dojrzały i oryginalny odpowiednimi – dla ich wrażliwości na słowo, predylekcji naukowych, a także ze względu na obrany przedmiot – narzędziami badań nad recepcją, historią motywu i dziejami estetyki. Jedne artykuły mają charakter bardziej naukowy, inne – bardziej literacki (*de facto* eseistyczny); jedne respektują wymogi tak czy inaczej rozumianej sztuki interpretacji (do hermeneutyki w jej starym, ale i nowym – dekonstrukcyjnym, rozbijającym stereotypowe myślenie – wymiarze, włącznie), inne – zbliżają się do prac komparatystycznych. Jedne w końcu nie wykraczają poza ramy filologii, inne znów te granice łamią, zbliżając się do innych dziedzin, jak chociażby historia (a z nią związany biografizm), muzykologia czy historia sztuki.

Z kilkudziesięciu utworów epickich i dramatycznych Eugeniusza Sue, tłumaczonych na język polski i wydawanych w większości tylko do czasów dwudziestolecia międzywojennego, w 2. połowie XX wieku i w XXI wieku wznowiono jedynie trzy: *Tajemnice Paryża*, *Żyda wiecznego tułacza* i *Dzieci miłości*. Według pomysłodawczyni tomu nastał ku temu czas, aby przypomnieć i (ponownie) określić przede wszystkim wartość tychże właśnie (ale – przy okazji – innych) powieści.

Książka składa się z czterech działów, te zaś z poszczególnych rozdziałów-artykułów napisanych przez różnych badaczy – specjalistów w danej dziedzinie.

Dział I – „Życie «paryskiego dandysa»” otwiera erudycyjny tekst Wiesława Mateusza Malinowskiego, poświęcony, podobnie jak prace Olafa Kryskiego oraz, po części, Elżbiety Powązki i Teresy Soleckiej, meandrom egzystencji i fluktuacji postaw życiowych kontrowersyjnego „dandysa” i „socjalisty”. Badacze, opierając się nierzadko na oryginalnej francuskiej literaturze wspomnieniowej, tworzonej przez autorów osobiście znających pisarza, oraz na francuskojęzycznych biografiach, dzięki wnikliwym studiom dokonują krytyki powierzchownych sądów, wydawanych o „paryskim dandysie”. Temu samemu celowi służą odwołania do opinii Wissariona Bielińskiego, a także do autorytetu Stephena Knighta, jak i – często zresztą w całej monografii przywoływanego – Umberto Eco.

Pokażny, francuskojęzyczny stan badań nad Sue w niewielkim stopniu dociera do historyków literatury polskiej. Pracą wprowadzającą zarówno w stan badań nad pisarzem, jak i w tradycyjne odczytania jego dzieł jest szkic biograficzno-literacki Wiesława Mateusza Malinowskiego. Doskonale zapowiada on problematykę tomu, w którym kwestia dandyzmu i socjalizmu pisarza będzie powracała wielokrotnie. Znaczenie szkicu, podobnie jak i prac innych romanistów, okazuje się także kluczowe z punktu widzenia współczesnych rozważań nad dziewiętnastowieczną literaturą i kulturą polską, uwzględniających badania i kontekst europejski.

Zaczerpnięta z biografii Eugeniusza Sue pióra Jeana-Louisa Bory’ego formuła „dandys, ale socjalista”, poddawana konfrontacji z dziełami pisarza przez Malinowskiego, podlega krytyce w pracy Olafa Kryskiego. W świetle słów Ernesta Legouvého i Charlesa Baudelaire’a, a także Juliusza de Goncourta Autor rozważa, czy Sue był prawdziwym dandysem; czy jego dandyzm nie był li tylko pozorowany, czy nie był przykrywką wielkiej nieśmiałości i skrywanych przed światem salonów kompleksów. Badacz w swoim artykule próbuje odpowiedzieć zatem na frapujące pytania: „Jak wśród tych wszystkich masek i ról odnaleźć Eugeniusza Sue prawdziwego, wolnego od zwodniczych wizerunków, za którymi się ukrywał? Czy jest to w ogóle możliwe?”.

Nad podobnym problemem, ale rozpatrywanym w świetle *Tajemnic Paryża*, zastanawiają się Elżbieta Powązka i Teresa Solecka. Ich obszerne studium otwiera dział drugi: „Dzieła i ich (re)interpretacje”. Pograżanie się w mrokach egzystencji, niekoniecznie dobre wybory moralne, jakie podejmował Sue, nazywają one metaforycznie katabazą. Katabaza jest również figurą „schodzenia” bohaterów Sue do świata „umarłych” – do ludzi zapomnianych, odrzuconych, biednych, zepchniętych na margines. Ale obszerny artykuł Badaczek, stanowiący rozdział książki, jest także tekstem o „pośmiertnym życiu” felietonowej powieści francuskiej, o istnieniu jej bohaterów w świecie pozaliterackim, właśnie wśród takich nizin, jakie odmalował w swej powieści Sue. Na podstawie bogatej literatury przedmiotu Autorki przeprowadzają oryginalną, labiryntową wręcz analizę poszczególnych elementów powieści,

rozważając także kwestie szczegółowe w rodzaju aktantów, charakterystycznych – według strukturalistów – dla baśni i mitu.

Tematykę wielkiego miasta podejmują również – choć z innej, bardziej już modernistycznej i urbanistycznej perspektywy – Hanna Ratuszna i Katarzyna Lesicz-Stanisławska. Przebudowa Paryża dokonana na zlecenie Napoleona przez Georgesa Eugène’a Haussmanna miała – jak się okazuje – na zawsze przeobrazić ludzkie wyobrażenie miasta i miejskiej egzystencji. Rozprawa pierwszej z Auterek, idącej w swej narracji dwutorowo – śledzi ona bowiem fizyczne, ale i symboliczne (duchowe) meandry miasta i życia miejskiego – inspirowana jest przede wszystkim tekstami z dziedziny współczesnej geopoetyki, ale również „klasyką” – dziełami Charlesa Baudelaire’a i Waltera Benjamina. Uwzględniając perspektywę antropologiczną, Badaczka opisuje Paryż i jego „tajemnice” wedle artystycznej wizji Sue. Lesicz-Stanisławska natomiast rozwija jeden z najbardziej znamienitych dla recepcji Francuza wątków – *casus* swoistej mody, jaka zapanowała w dziewiętnastowiecznej Europie, na pisanie powieści o „tajemnicach” wielkich miast – aglomeracji, stolic, metropolii. Jak wynika z pracy Autorki, Adolf Dygasiński, realizując francuski wzorzec gatunku, stawia – podobnie jak Sue – symboliczne diagnozy nie tylko miastu, ale również – przy okazji – jego mieszkańcom. Szkice o przestrzeni są przez to studiami tyle topograficznymi, co historycznymi i antropologicznymi.

Najpopularniejsza powieść Sue – *Tajemnice Paryża* – stała się przedmiotem szczegółowych badań Małgorzaty Sokołowicz. Autorka, podobnie jak Malinowski, Krykowski, Powązka i Solecka omawia kwestię dandyzmu, nie tyle jednak pisarza, co jego bohatera – Rudolfa von Gerolstein. I tak jak w przypadku samego Sue, trudna do określenia jest tożsamość – w sensie ideowym, ideologicznym i moralnym – jednej z głównych postaci występujących w świecie przedstawionym powieści. Autorka, odnajdując w bohaterze cechy bohatera romantycznego, pokazuje zarazem jego różnorakie oblicza. „Półbóg”, „superbohater” czy „rycerz wędrujący” to tylko niektóre z ról idealizowanej i uczłowieczanej zarazem przez Sue postaci, będące również gwarancją jej atrakcyjności.

Dzieci miłości tymczasem zostały zreinterpretowane w tomie dwojako – bezpośrednio przez Marię Berkan-Jabłońską, pośrednio zaś – przez Anetę Narolską i Agnieszkę Kuniczuk-Trzciniowicz. Pierwsza z wymienionych Auterek rewiduje stare poglądy dotyczące powieści, a w świetle współczesnej wiedzy z zakresu psychologii społecznej, posiłkując się jednocześnie w wyważony sposób teoriami feministycznymi, umiejętnie przeprowadza dyskurs na temat *Dzieci miłości* jako powieści antybiedermeierowskiej. Interesująca jest teza Autorki o dwóch co najmniej intencjach przyświecających pisarzowi tworzącemu powieść pod eufemistycznie przecież nadanym tytułem. Natomiast w studium dotyczącym pozytywistycznej recepcji pisarstwa Sue

jego dzieło funkcjonuje jako kontekst dla literatury wysokiej. Potępiane przez Elżę Orzeszkową w pismach krytycznoliterackich pisarstwo autora powieści mocno oddziałuje na jej wczesną twórczość. Ślady *roman à thèse* Sue Autorki odnajdują w *Sylwku Cmentarniku*, uzupełniając tym samym wcześniejsze ustalenia Marii Żmigrodzkiej i Marii Strzałkowej w tym zakresie. Szkic znalazł swoje miejsce w części monografii dotyczącej recepcji twórczości paryskiego socjalisty.

Trzecią z najpopularniejszych powieści Sue – *Żyd wieczny tułacz* – zaprezentowano w czterech – całkiem odmiennych pod względem metodologii i stylu wypowiedzi – tekstach: Piotra Kallasa, Katarzyny Jarosińskiej-Buriak i – pośrednio – Doroty Kulczyckiej oraz Anny Koszewskiej. Piotr Kallas zastanawia się, dlaczego tytułowy bohater – „przecież postać archetypiczna, legendarna, o znamionach wielkości, jedna z wielkich «gwiazd» średniowiecznego i nowożytnego *legendarium* – usunął się w cień, i zamieszkuje dziś rozległą strefę półmroku, gdzieś na rubieżach zbiorowej pamięci i wyobraźni”. Autor próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego bohater nie jest powszechnie znany, jak na przykład król Artur czy Robin Hood, oraz „czemu (i komu) Ahaswer zawdzięcza ten swój w sumie niezbyt szczęśliwy los”. Równie aprobatywnie pisze o bohaterze powieści Jarosińska-Buriak. Eseistycznie prowadząc swój dyskurs, broni Żyda Wiecznego Tułacza, jego „świętości”, pokładów dobra, jakie w nim – oprócz ewidentnego zła – drzemią. Jest to dla Autorki postać niemalże oniryczna, wyśniona przez poetów; o niejasnym statusie ontologicznym, ale także niejednoznaczna w swych wyborach między dobrem a złem – „konstruowana ze wspomnień, snów i słów wypowiedzianych przez innych, identyfikujących go jako tajemniczego pielgrzyma budzącego lęk i ciekawość, niosącego fortunną odmianę losu lub groźę”. Zupełnie inną perspektywę odsłania Kulczycka, badająca stanowisko Krasińskich dotyczące twórczości Sue oraz *Żyda wiecznego tułacza* jako powieści wskrzeszającej topos przeklętego przez Boga Judejczyka i promującej nowy wzorzec etyczny z nim związany. Autorka analizuje przede wszystkim jednoznacznie wrogie nastawienie Wincentego Krasińskiego do tejże powieści i jej twórcy. Postać Żyda Wiecznego Tułacza w niezwykle interesującym kontekście omawiana jest także w pracy Anny Koszewskiej. Autorka dowodzi autokreacji kompozytora-profesjonalisty i malarza-amatora Arnolda Schönberga na tę właśnie postać. Optyka cierpienia i poszukiwania jego sensu, a także kategoria heroicznej pracy nad sobą zdają się w tym ujęciu najistotniejsze. Koszewska wykazuje zresztą identyfikację kompozytora nie tylko z legendarną i apokryficzną postacią Żyda, ale również z bohaterami *Starego Testamentu*: Jakubem (*Die Jakobsleiter*) czy Mojżeszem (*Moses und Aron*). Dla literaturoznawców, nieznających się na muzyce, mogą ponadto okazać się niezwykle interesujące spostrzeżenia Autorki dotyczące takich choćby zjawisk, jak malarstwo dźwiękowe, kanon lustrzany, metrytrytmika czy dodekafonia.

Dział III dotyczy intertekstualnych gier uprawianych przez polskich pisarzy XIX wieku z tekstami Sue. Autorzy poszczególnych rozdziałów udowadniają bardzo ważne zjawisko żywotności rozmaitych wzorców (fabularnych, topicznych i symbolicznych, związanych z kreacją postaci bądź czasoprzestrzeni) w literaturze polskiej. Artykuł Marty Ruszczyńskiej obrazuje swoistą modę na powieść, jaka rozwinęła się szczególnie w latach czterdziestych w Galicji. Badaczka ukazuje Józefa Dzierzkowskiego jako pisarza i jako teoretyka mającego własną wizję rozwoju powieści w Polsce. Skupia uwagę na sławnych powieściach *Salon i ulica*, *Kuglarze* i *Dla posagu*, dowodząc, że przestrzeń miejska w nich prezentowana, choć ważna, nie zdobywa tak wysokiej rangi jak obraz stolicy Francji w *Tajemnicach Paryża*. Częściowo wszakże jest związany ze znanym z powieści Sue wyobrażeniem miasta jako przestrzeni „wielkich zbrodni i miłości, wielkich tajemnic, wielkich namiętności, intryg i dramatów”. O ile Berkan-Jabłońska interpretuje utwory Sue (*Dzieci miłości*) na tle powieści (anty)biedermeierowskiej, o tyle Ruszczyńska, a także Narolska i Kuniczuk-Trzciniowicz – w kontekście innych postromantycznych już struktur, a mianowicie – powieści z tezą (powieści tendencyjnej). Maria Jolanta Olszewska tymczasem wprowadza czytelnika w zagadnienie niejednoznacznych powinowactw prozy Władysława Łozińskiego z twórczością paryskiego artysty. Autorka wykazuje, że postawa Łozińskiego jako twórcy balansuje między indywidualną wizją *roman historique* a tradycją powieści tajemnic. Konwencja ta nie jest do końca respektowana; ale na tyle, na ile jest jednak obecna, „pełni funkcję szczególnego, ponadindywidualnego kodu budującego płaszczyznę porozumienia między autorem a odbiorcami”.

W części czwartej, ostatniej – „Krytyka i recepcja utworów Sue” – kontynuowana jest tematyka oddziaływania twórczości Sue na kulturę. Tu również uwzględniane są (np. w szkicu Urszuli Gołębiowskiej) gry intertekstualne między spuścizną Sue a literaturą, w szerszym jednak, europejskim już bowiem wymiarze. Zawarte tu rozprawy w niezwykle interesujący sposób pokazują dziewiętnastowieczne dyskusje literackie, dotyczące postaci i twórczości francuskiego pisarza. Dowodząc popularności dzieł Sue w Niemczech, Leszek Libera poddaje szczegółowej analizie recenzje *Tajemnic Paryża* autorstwa Wilhelma Zimmermanna, Franza Zychlina von Zychlinskiego (Szeligi) i Karola Marksa. Napisana ze swadą rozprawa doskonale pokazuje ambiwalentny charakter dzieła Sue, budzącego zarówno entuzjazm, jak i prowokującego krytyków do obnażania jego słabości. Pracą niezwykle cenną w tym kontekście jest także artykuł Urszuli Gołębiowskiej, referującej ciekawe poglądy Berry Palmer Chevasco na temat dziewiętnastowiecznych związków między kulturą francuską a anglosaską. Autorka bardzo trafnie wskazuje zasadnicze różnice w recepcji powieści Sue w literaturze polskiej i angielskiej. Jak dowodzi, inny jest tu stosunek do erotyzmu, inne też pojmowanie kwestii ustrojowych i socjalnych. Aleksandra Podolan tymczasem

dokonuje przeglądu rosyjskojęzycznych edycji utworów Eugeniusza Sue ukazujących się za życia pisarza oraz głównych tendencji w recepcji jego twórczości na gruncie rosyjskim. Szczególna uwaga zostaje zwrócona na stanowiska w tej kwestii najbardziej poczytnych czasopism rosyjskich lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku oraz opinie Wissariona Bielińskiego. Tekst pisany po rosyjsku ma tę zaletę, że żaden cytat nie został zniekształcony w wyniku działań translatorskich. Monografię zamyka szkic Ewy Tichoniuk-Wawrowicz, znawczyni literatury włoskiej. Autorka szkicu dobitnie pokazuje, jak ambiwalentny stosunek mieli Włosi do mody zapoczątkowanej w literaturze przez Sue; podobnie jak jej poprzednicy, badaczka szuka również przyczyn tego stanu rzeczy. Jak się okazuje, pełnej aprobaty pisarstwa Sue nie wyrażali nawet ci, którzy stali się jego kontynuatorami jako autorzy powieści i opowiadań o „misteri” wielkich i małych miast.

Mamy nadzieję, że oddawana do rąk Czytelnika książka, będąca wynikiem wieloaspektowych i wielokierunkowych, rzetelnych badań nad powieściami francuskiego prozaika, przybliży polskiemu odbiorcy tematy dotychczas w rodzimych badaniach nieuwzględniane lub mało znane oraz przyczyni się choć trochę do obalenia istniejących, nierzadko stereotypowych – powierzchownych i nieprawdziwych – sądów o autorze i jego dziele. Ukaże nowatorskie możliwości odczytań utworów dziewiętnastowiecznego pisarza, rzuci ożywcze światło na postrzeganie Sue nie tylko jako twórcy, ale również jako człowieka. Monografia, o jasno sprofilowanym temacie, dzięki erudycji Autorów odkrywczą tematycznie, jest bowiem dziełem pionierskim w literaturoznawstwie polskim. Odsłania stanowisko Francuzów, Anglików, Rosjan, Włochów, a przede wszystkim Polaków w sprawie pisarstwa Sue. Dostarcza wnikliwych analiz i interpretacji jego dzieł, zwłaszcza *Tajemnic Paryża*, *Żyda wiecznego tułacza*, *Dzieci miłości* – w cieniu dawnych sądów, ale też w kontekście współczesnych nurtów i metodologii humanistycznych. Książka uzupełnia istotną lukę w wiedzy o XIX stuleciu, wpisuje się w wyraźne dziś próby głębszego zarysowania popularnych wątków, motywów, toposów w kulturze XIX wieku. Kultura ta dała przecież życie zjawisku nazywanemu „kulturą popularną” i „masową”, dziś przeżywającemu swój renesans.

Życie
„paryskiego dandysa”



Wiesław Mateusz Malinowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

EUGENIUSZ SUE: „DANDYS, ALE SOCJALISTA”. SZKIC BIOGRAFICZNO-LITERACKI

Punktem wyjścia naszego szkicu jest podwójny epitet, jakim obdarzył Eugeniusza Sue, jednego z najpoczytniejszych w swoim czasie, choć dziś nieco zapomnianych pisarzy francuskich XIX wieku, Jean-Louis Bory, autor głośnej biografii z 1962 roku, nieznanej dotąd polskiemu czytelnikowi¹. Prezentując zasadnicze fakty z życia pisarza, pragniemy poddać ową tytułową formułę pobieżnej choćby konfrontacji z dziełem.

Dzieciństwo w cieniu Cesarstwa (1804-1815)

Marie-Joseph-Eugène Sue, który później przyjmie pseudonim Eugène Sue, przyszedł na świat 26 stycznia 1804 roku (5 dnia miesiąca pluviôse XII roku Republiki) w Paryżu, w rodzinie słynnych od czterech pokoleń chirurgów. Ojciec, Jean-Joseph Sue, profesor anatomii w Szkole Sztuk Pięknych, praktykował w paryskim szpitalu Gwardii Konsulów przy ulicy Saint-Dominique, dostępując nawet zaszczytu leczenia pierwszego konsula. Miał już dwoje dzieci z pierwszego małżeństwa², z których jedno wcześniej zmarło; dwa lata po rozwodzie, jakiego bez zbędnych ceregieli udzieliła mu

¹ J.-L. Bory, *Eugène Sue, dandy mais socialiste*, Paris 1962, 448 s. Ta sama praca ukazała się z taką samą datą i w tym samym wydawnictwie pod tytułem *Eugene Sue, le roi du roman populaire*. Niniejszy szkic biograficzny zawdzięcza jej wiele ważnych informacji, a także przyjęte ramy periodyzacyjne. Czytelnik polskojęzyczny ma ponadto do dyspozycji krótkie *Posłowie* Macieja Żurowskiego do *Tajemnic Paryża* (Warszawa 1987) oraz studium Umberto Eco *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, w książce tegoż autora *Superman w literaturze masowej*, przekład Joanna Ugniewska, Warszawa 1996, s. 39-90.

² Jego pierwsza żona, Adélaïde-Elisabeth Sauvan, poślubi w 1803 r. poetę Gabriela-Marię Legouvégo; z tego związku narodzi się znany pisarz Ernest Legouvé (dramaturg, poeta, moralista i krytyk literacki), jeden z najwierniejszych przyjaciół, a zarazem biograf Eugeniusza Sue.

Republika, poślubił w 1802 roku Marie-Sophie Derilly (Tison de Rilly przed rewolucją i po niej), przyszlą matkę Marie-Josepha. Wśród świadków, których podpisy figurują w akcie urodzenia chłopca (oboje nadają mu zresztą swoje imiona), a zarazem rodziców chrzestnych, znajdujemy samą cesarzową Józefinę de Beauharnais (z domu Marie-Rose-Josèphe Tascher La Pagerie) oraz jej syna z pierwszego małżeństwa, Eugeniusza Beauharnais'go³. To niewątpliwie rezultat koneksji ojca, którego kariera lekarska dobrze się rozwija.

Ten stateczny, dobrze sytuowany mieszczanin marzy zresztą o tytule barona; tymczasem skończy się na Legii Honorowej (1808) i tytule kawalera Cesarstwa, nadanym przez Napoleona I (w 1814 r. zostanie, już z łaski króla Ludwika XVIII, kawalerem dziedzicznym). Mieszkają początkowo przy ulicy Neuve-de-Luxembourg⁴, później rodzina przeprowadza się do pięknego domu z ogrodem vis-à-vis kościoła Sainte-Marie Madeleine, pod numer 3, rue du Chemin-du-Rempart. Mogą sobie nawet pozwolić na kupno wiejskiej posiadłości w Bouqueval, na północ od Paryża; jest to piękny zamek otoczony angielskimi ogrodami, dawna własność markiza de Crussol, aresztowanego w czasach Terroru.

Eugeniusz dorasta zatem w warunkach dostatku. Nie jest jednak łatwym dzieckiem; nie przykłada się do nauki, nie chce być kolejnym chirurgiem w rodzinie. Wraz z kolegami oddaje się licznym psotom, podmieniając etykiety w ojcowskim laboratorium czy też urządzając wyścigi świnek morskich w ogrodzie, gdzie gryzonie wyrządzają wielkie szkody. Prywatni nauczyciele opłacani przez rodziców ulegają szantażowi ucznia, zapewniając o jego postępach w nauce, by nie stracić posady. Nie jest Eugeniusz bynajmniej jednym z tych „błędnych i nerwowych” dzieci poczętych między dwiema bitwami, o których pisze Musset w swojej *Spowiedzi dziecięcia wieku*, dzieci dorastających przy akompaniamencie wojennych werbli i „napinających swoje cherlawe mięśnie”; w jego wspomnieniach z okresu Cesarstwa pozostaną raczej popołudnia w salonie pełnym roślin i eksponatów anatomicznych, zabawy w ogrodzie z młodszą o sześć lat siostrą Wiktoryną, poznawanie tętniącego życiem Paryża podczas spacerów z guwernantką, lody w Jardin-Turc, uliczne spektakle, parady wojskowe...⁵ Wszystko to składa się na świat dzieciństwa Eugeniusza, świat, który kończy się wraz ze schyłkiem epopei napoleońskiej, gdy do legendy przechodzą wojenne fanfary i trójkolorowy sztandar Republiki. W wieku dwunastu lat Eugeniusz wkracza w nowy etap życia.

³ Trzeba tu zauważyć fakt, o którym zdają się zapominać biografowie pisarza: chrzest dziecka odbył się dopiero 18 czerwca 1810 r. W 1804 r. wspomnienie rewolucyjnego Terroru było jeszcze żywe, antykościelna polityka państwa nie sprzyjała przyjmowaniu sakramentów.

⁴ Dziś rue Cambon, w pobliżu polskiego kościoła Notre-Dame de l'Assomption.

⁵ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 40.

Niespokojna młodość (1815-1830)

W 1816 roku rozpoczyna naukę w collège Bourbon (dawniej Lycée Bonaparte, dziś Lycée Condorcet), gdzie pozostaje do roku 1820. Szkoła uchodzi za legistymistyczną. Eugeniusz nie jest jednak uczniem pilnym; przeciwnie, często wagaruje, a jedynym sukcesem, jaki odnosi w szkole, jest nagroda w klasie rysunku, jaką otrzymuje w 1820 roku za rysunek głowy modelu. Ernest Legouvė, zbierający nagrody na lekcjach łaciny, surowo ocenia swojego starszego kolegę. Píše w swoich wspomnieniach:

Był w nim jakieś niezniszczalne zasoby urwisa. Jego dzieciństwo przypomina Villona, Villona z dobrej rodziny [...]. Nigdy nie spotkaliście gorszego ucznia; sam nie pracował i nie pozwalał pracować innym; kpił sobie ze wszystkiego i z wszystkich, z nauczycieli, jak i z kolegów; nieustannie wyrzucany, łączył swoje wybryki z nieopuszczającą go nigdy postawą elegancika. Nie chciał wychodzić na ulicę ze źle ubranym kolegą; korzystając z nieobecności ojca w domu, opróżniał z przyjaciółmi najlepsze wina z jego piwnicy⁶.

Mało interesują Eugeniusza w tym czasie wydarzenia polityczne; ferment intelektualny, jaki rodzi się wśród młodzieży w pierwszych latach Restauracji, zdaje się go nie dotyczyć. Pogarszają się natomiast jego relacje z ojcem i w ogóle z rodziną. Doktor Sue jest postacią znaną, cieszy się przychylnością monarchistycznego establishmentu, bogatą i wpływową klientelą. W 1820 roku, po śmierci matki Eugeniusza, żeni się w wieku 60 lat po raz trzeci, co jeszcze bardziej oddala odeń syna. Starsza siostra Flora wychodzi za mąż, powiększając rodzinę o kolejnego chirurga. Pozostaje młodsza Wiktoryna, z którą łączy Eugeniusza wzajemna sympatia i z którą łatwo nawiązuje porozumienie. Co innego ojciec: tu przyjmuje Eugeniusz postawę biernego oporu, którego jedną bronią jest lenistwo, a drugą ironia. Jak pisze biograf, potrzeba niezależności przejawia się w nim poprzez nieustanny bunt, postępowanie „na złość”: gdy ojciec zarzuca mu lenistwo, staje się pracowity do przesady, prowadząc swoisty „strajk posłuszeństwa”, czym doprowadza ojca do wściekłości⁷.

Eugeniusz jest urodziwym młodzieńcem: ma wysokie czoło, błękitne oczy, ciemne włosy, ujmującą sylwetkę, jest okazem zdrowia. W szkole zyskuje przydomek *le beau Sue* (piękny Sue), przydomek, który staje się jednak kalamburem, jeśli odczytać go jako *le bossu* (garbus); nazywają go też *Sue-le-fat* (skojarzenie z siarkowodorem i lekcjami chemii, ale jednocześnie *le fat* – pyszałek, zarozumialec). Sue nie przejmuje się tym, lubi prowokować, jego lakierki i krawaty temu właśnie służą. Zawsze zresztą przywiązywał wielką wagę do starannego stroju, elegancja jest jego znakiem rozpoznawczym. Lubi

⁶ E. Legouvė, *Soixante ans de souvenirs, Première partie: Ma jeunesse*, rozdz. XVII, Paris 1886, s. 338.

⁷ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 51-52.

się zabawić, nie stroniąc od kobiet z półświatka, uczęszczając do modnych salonów, kawiarni i wszelkich miejsc rozrywek. Jak pisze Jean-Louis Bory, „podczas gdy młodeż francuska szlocha rozkoszując się lekturą *Medytacji poetyckich* Lamartine’a, gdy Latouche zapoznaje publiczność z twórczością Chéniera, gdy Stendhal wywołuje burzę swoim *Racinem i Szekspirem*, gdy Hugo przygotowujący do druku swoje *Ody* kocha i pisze, gdy Vigny, piękny podporucznik Gwardii Królewskiej, kocha i pisze, gdy Balzak kocha i pisze, Sue, jedyny dziedzic ojcowskiej fortuny, oddaje się rozpuście”⁸.

Ojciec wszakże nie traci nadziei; wobec braku postępów w nauce, zabiera wprawdzie syna z college’u, ale bynajmniej nie rezygnuje ze swoich mieszczańskich ambicji: wysyła go na praktykę do szpitala, w którym sam pracuje, przy rue Blanche, gdzie ma być pomocnikiem chirurga. Praktyka nie trwa jednak długo; kolejne wybryki młodzieńca sprawiają, że zostaje wysłany w podróż, jak najdalej od pokus Paryża. Monarchia francuska śpieszy wówczas na pomoc królowi hiszpańskiemu Ferdynandowi VII, którego władza została zagrożona przez republikanów i liberałów; „eksperci” Świętego Przymierza ogłosili właśnie w Hiszpanii epidemię żółtej gorączki, utworzony został korpus „sanitarny”. Młody Eugeniusz bierze zatem udział w ekspedycji hiszpańskiej w roku 1823, pracując w lazaretach polowych; z bliska obserwuje walki o Trocadéro, a po odbiciu miasta z rąk powstańców przez rok z górą pozostaje jeszcze w szeregach armii okupacyjnej w Kadyksie, pracując w miejscowym szpitalu. Bardziej jednak niż praktyka lekarska pociągają go uroki Andaluzji. Drzemiący w nim powieściopisarz gromadzi zarazem swoje spostrzeżenia.

W styczniu 1825 roku doświadczenia hiszpańskie dobiegają końca; po krótkim pobycie w szpitalu wojskowym w Tulonie Eugeniusz wraca do Paryża. Szybko wiąże się z grupą lekkoduchów i birbantów, prowadząc życie hulaki. Uwielbia aktorki, kulisy paryskich teatrów i kabarety na przedmieściach, sprawia sobie kabriolet, w którym paraduje po Polach Elizejskich, nie stroni też od paryskiego półświatka. Zaciąga kredyty, których chętnie udzielają młodzieńcowi z tak dobrej rodziny kupcy i bankierzy. Gdy dowiaduje się o tym ojciec, Eugeniusz zostaje zaopatrzony w stosowne rekomendacje i ponownie wysłany do Tulonu jako pomocnik chirurga. „Wygnanie” postanawia dzielić z nim jeden z paryskich przyjaciół, dawny kolega z collège Bourbon, Filip-August Pittaud-Deforges, zwany Alfredem Deforgesem.

Brak powołania lekarskiego nadrabia Eugeniusz w Tulonie intensywnym udziałem w życiu towarzyskim; mnoży podboje miłosne, dzieląc nawet przez pewien czas z Alfredem uroczą pannę Florival, aktorkę miejscowego teatru. Ale zarazem pozna-je życie prowincji, pamięć przyszłego pisarza zaludniając pełne światła krajobrazy

⁸ *Ibidem*, s. 54-55.

Prowansji i brudne uliczki dwunastotysięcznego Tulonu, zaryglowane wraz z zapadnięciem zmroku drzwi domostw i zamknięte o tej porze kafejki. Właśnie tu, w Tulonie, wkracza Eugeniusz Sue oficjalnie do świata literatury: wraz z Filipem-Augustem (alias Alfredem) pisze okolicznościowy utwór sceniczny dla uczczenia koronacji Karola X, która odbyła się 29 maja 1825 roku w Reims. Utwór nosi tytuł *Sur le Sacre de Charles X (Na koronację Karola X)* i zostaje wystawiony w miejskim teatrze, zyskując uznanie widzów⁹.

29 października 1825 roku, po siedmiu miesiącach pobytu w Tulonie, Eugeniusz Sue składa na ręce ministra wojny dymisję ze służby. Dymisja zostaje przyjęta, Sue wraca niezwłocznie do Paryża. Nawiązuje wówczas kontakt z Ferdynandem Langlém, dyrektorem, założycielem dziennika „La Nouveauté”, poświęconego między innymi literaturze, modzie i teatrowi, w którym publikuje nowele i rozmaite artykuły na tematy aktualne, pisane w duchu liberalnym. Unika jednak tematów politycznych. W roku 1826 regularnie odwiedza salon pani de Cubières, powieściopisarki. Jego najważniejszym problemem jest w tym czasie zdobywanie środków materialnych pozwalających pędzić beztroskie życie, rzecz tym trudniejsza, że wpływowy ojciec odcina synowi wszelkie możliwości życia na kredyt. Kiedy pewnego dnia organizuje z grupą przyjaciół wypad do rodzinnej posiadłości w Bouqueval, gdzie ofiarą ucztyny pada okazały merynos, przeznaczony przez ojca do rodzinnego muzeum, zirytowany doktor Sue podejmuje kolejną decyzję dyscyplinującą: postanawia zaokrętować krnąbrnego syna i wysłać go ponownie jak najdalej od stolicy. Eugeniusz Sue napisze w 1832 roku w jednym ze swych opowiadań:

Jean Guichard przypomniał sobie o dość rozpowszechnionej we Francji, a zwłaszcza w Paryżu, naiwnej tradycji ludowej, według której służba w marynarce jest rodzajem zesłania, miejscem prac przymusowych, swoistym ściekiem, do którego wrzucić można wszelkie społeczne błoto. Tak więc, gdy syn z dobrej rodziny popełni jedno z tych uroczych głupstw, jakie popełnia się niestety tylko u progu życia, wielcy gromadzą się i z powagą orzekają, iż trzeba załadować don Juana na okręt i wysłać na jakąś wyspę, gdzie będzie się żywił wścieklą krową¹⁰.

21 lutego 1826 roku przyszedł pisarz wchodzi zatem na pokład korwety *Rhône* i przez rok z górą pływa po morzach południowych w charakterze pomocnika chirurga trzeciej klasy. Jak pisze biograf, Eugeniusz jest człowiekiem ciekawym świata, obdarzonym dobrą pamięcią wzrokową, a zarazem talentem plastycznym, obserwuje zatem i notuje w pamięci to wszystko, co znajdzie się później w jego utworach, cały ten egzotyczny bazar, którego najbardziej jaskrawym przykładem jest wtargnięcie

⁹ Sam Eugeniusz Sue datuje swoje pierwsze opowiadania, napisane prawdopodobnie podczas pobytu w Hiszpanii, na rok 1824.

¹⁰ E. Sue, *Le Parisien en Mer*, 1832. Cyt. za J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 77-78.

do ponurej intrygi powieści *Żyd wieczny tułacz* postaci księcia Djelmy, z dusicielami i zatrutymi tatuażami w tle.

Opuściwszy korwetę *Rhône* 7 lutego 1827 roku, jeszcze tego samego dnia wstępuje Eugeniusz na pokład fregaty *Le Foudroyant*, na której odbędzie podróże na Antyle. Jest to okres, w którym Francja odzyskuje Indie zachodnie, *Le Foudroyant* uczestniczy w morskich ekspedycjach kolonizacyjnych. Nasz pomocnik chirurga korzysta wszak do maksimum z przepustek we Francji, pokazując się w Café Tortoni, w Operze, na paryskich salonach, wszędzie tam, gdzie pokazać się wypada. Perspektywa spadku po ojcu otwiera mu na nowo drzwi bankierów, powraca kabriolet, lokaje, luksus, szalone wydatki.

W lipcu 1827 roku otrzymuje przydział jako pomocnik chirurga okrętowego drugiej klasy na okręt wojenny *Breslau*, stacjonujący w Breście. Kierunek Grecja, gdzie toczy się, jak wiadomo, wojna z Turcją o niepodległość; Francja, Anglia i Rosja wysyłają flotę interwencyjną, dochodzi do bitwy, w której uczestniczy także *Breslau*. Realistyczny, pełen dynamizmu opis bitwy pod Navarino znajdziemy później pod piórem Sue w powieści *La Salamandre*. Ocena zdarzeń zawarta w listach, jakie Sue pisze wówczas do przyjaciół, jest jednak sprzeczna z wersją oficjalną, pełne są one bowiem sarkazmu wobec potęg tego świata, porównywanych do piratów, i sympatii dla Turków, którzy są jego zdaniem zdradziecko zarzynani; a poza wszystkim, są nieskończenie bardziej malowniczy¹¹. Urzeka go wówczas magia Orientu, barwnych kostiumów, egzotycznej broni.

Po zawinięciu do portu w Tulonie w grudniu 1827 roku Eugeniusz Sue uzyskuje urlop, oficjalnie z powodów rodzinnych, w rzeczywistości pilno mu do uroków paryskiego życia. Wraca obładowany kostiumami, tkaninami, bronią, drogocennym egzemplarzem Koranu. Wszystko to, łącznie z Koranem, zostanie jednak szybko „przejedzone”. Pozostaje karnet szkiców; malarstwo kusi go bardzo, z pewnością bardziej niż chirurgia, bardziej nawet niż literatura¹²; wspomnienie nagrody za rysunek w college'u jest wciąż żywe. Systematycznie uczęszcza do pracowni Teodora Gudina. Poznaje tam Henriego Monniera, mieszczańskiego syna, zbuntowanego, tak jak i on sam, przeciwko rodzinie; stanie się on w *Tajemnicach Paryża* Cabrionem, malarzem z kręgu cyganerii artystycznej, którego okrutne farsy ogłupiać będą nieszczęsnego Pipeleta. Eugeniusz nie pozostaje w tyle: organizuje paradę szkieletów pojawiających się nad wejściem do sklepów w dzielnicy, kampanie oszczerczych napisów, farsy uliczne, przeróżne mistyfikacje. Wchodzi do środowiska skupionego wokół gazety „Le Voleur”, założonej przez Emila de Girardina, i której tytuł („Złodziej”) dobrze oddaje mechanizm działania, jako że wszystkie bez wyjątku artykuły są przedrukiem

¹¹ Pisze o tym Ernest Legouvé (*op. cit.*, rozdz. XVII).

¹² J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 84.

z innych gazet. Na zapleczu *Café Tortoni* spotyka godne siebie towarzystwo: Lautour-Mézeray, przyjeżdżający zawsze dwukonną kareta, Nestor Roqueplan, zmieniający toaletę trzy razy dziennie... Prowadzą beztroskie życie bohemy, obchodzą nieustanne święto, skierowane przeciw mieszczańskiej moralności sklepikarzy, mężów, właścicieli, „porządných” rodzin... Ta romantyczna „orgia”, jak pisze Bory, jest dla młodego Eugeniusza formą oporu przeciwko ojcowskiemu porządkowi.

Urlop się kończy, Eugeniusz rusza na Martynikę; w Saint-Pierre dopada go żółta febra, z której wyleczy się dzięki pewnej „znakomitej i godnej rodzinie, której wzruszająca opieka i oddanie wyrwały go z rąk okrutnej śmierci”¹³. Przygląda się wówczas życiu codziennemu tubylców, zajmuje go problem handlu niewolnikami; jak pisze J.-L. Bory, z obserwacji tych narodzi się później obraz plantacji M. Willa, „dobrego” osadnika będącego ofiarą Atar-Gulla (1831), czy też plantacja pana Willisa, „złego” osadnika, prześladowcy Dawida w *Tajemnicach Paryża*¹⁴.

Powrót do Paryża pozwala Eugeniuszowi dostrzec wielkie zmiany zachodzące w stolicy, tak jeśli chodzi o prowadzone w mieście prace, jak przede wszystkim w umysłach młodzieży. Dla pokolenia dwudziestopięciolatek wydarzenia lat 1799 i 1814 są już odległe, wzrost demograficzny zbiega się z marazmem konserwatywnej monarchii, brakiem perspektyw na przyszłość dla młodych. Ekscytacjom politycznym towarzyszy ferment w literaturze: Hugo pracuje nad swoją koncepcją dramatu romantycznego, ukazują się drukiem jego *Poezje wschodnie*; sukces odnosi sztuka Aleksandra Dumasa *Henryk III i jego dwór*. W malarstwie Salon 1827 budzi entuzjazm. Przyjaciel Eugeniusza, Véron, zakłada czasopismo „Revue de Paris”, lansując zarazem formułę *roman-feuilleton*, z nieodłącznym „ciąg dalszy nastąpi”, formułę, którą podejmie wkrótce w założonym przez siebie dzienniku Émile de Girardin. Inni przyjaciele angażują się bez reszty w twórczość literacką: Ernest Legouvė otrzymuje nagrody za swoje wiersze, Henri Monnier publikuje powieść. Honoriusz Balzak, którego Eugeniusz spotyka w redakcji „Mody” czy „La Silhouette”, pisze i publikuje na potęgę. Cóż pozostaje zatem Eugeniuszowi? Chwycić za pióro, jak wszyscy. 17 marca 1829 roku oddaje do *Theâtre de Madame* komedię-wodewil, napisaną wspólnie z wiernym Deforgesem, zatytułowaną *Monsieur le Marquis*. Sztuka, eksponująca postać markiza, bratającego się z ludem z co najmniej kilkuletnim opóźnieniem, sukcesu nie odniosła. Kilka tekstów publikuje Sue w czasopismach „La Mode” i „La Psyché”. Nie zaniedbuje też malarstwa i pracowni Gudina; w słowniku Emmanuela Bénézita *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs* figuruje jako malarz specjalizujący się w tematyce morskiej. Pojawia się

¹³ E. Sue, *List do Fenimore Coopera*, we wstępie do *Atar-Gull*, 1831. Cyt. za J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 89.

¹⁴ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 90.

w towarzystwie artystycznej cyganerii, chętnie odwiedza paryskie teatry. Arsène Houssaye pisze w swoich wspomnieniach:

Pewnego wieczora ujrzałem kilku wesołków podczas przedstawienia sztuki *La Vie d'un Joueur*. Alexandre Dumas, Balzak, Eugeniusz Sue byli ulokowani na balkonie. Co ja mówię, oni byli na scenie do tego stopnia, że odgrywali role swoich postaci. To były znaki dawane głową, uśmiechy, mrugnięcia okiem, uściski dłoni rozdawane wszystkim wokół¹⁵.

Eugeniusz widywany jest regularnie w paryskich salonach: u rozpustnego księcia rosyjskiego Tafiakina, u Sophie Gay, z której piękną córką Delfiną, jeśli wierzyć korespondencji Liszta z panią d'Agoult, piękny Sue flirtował; nie opuszcza żadnego balu w ambasadzie. Po balach tych oprowadzać będzie później w powieści *Mathilde* (*Matylda*) swoją bohaterkę.

W kwietniu 1830 roku umiera w wieku siedemdziesięciu lat doktor Sue, ojciec Eugeniusza. Każde z dzieci, Eugeniusz, Wiktoryna i siedmioletni Joseph-Dieudonné, otrzymuje w spadku siedemset tysięcy franków – prawdziwą fortunę, owoc ponad stuletniej praktyki lekarskiej dziadka i ojca. Jak pisze biograf, „Eugeniusz ma dwadzieścia sześć lat, jest piękny, jest bogaty, jest wolny”¹⁶. Natychmiast porzuca medycynę i służbę w marynarce. Przeżycia młodości: kariera medyka, morskie podróże, próby malarskie, wszystko to uformowało przyszłego pisarza i pozostawi trwale ślady w jego twórczości (jego utwory będą zresztą obficie ilustrowane, choć nie przez niego samego). Doświadczenia życiowe znajdują uzupełnienie w lekturach Eugeniusza, wspólnych dla jego pokolenia: Scott i Cooper, ale także Béranger, którego sarkastyczne piosenki, gloryfikujące uciechy tego świata, ale i szczęście serc czystych, budzą entuzjazm współczesnych; a przede wszystkim Byron, ten książę libertynizmu, piękny i ekscentryczny, wzór bohatera wznoszącego się ponad społeczną przyziemność. Wcielenie buntu, którego wyrazem jest namiętność i poszukiwanie przygód, buntu opartego na elegancji i dezynwolturze zarazem. Młody Sue łączy w sobie ducha paryskiego kpiarza, zamiłowanie do prowokacji, sceptycyzm odziedziczony po przodkach, przedstawicielach nauk eksperymentalnych, wzmocniony doświadczeniami obieżyswiata. A zarazem niemal dziecięcą wrażliwość, kruchość wobec przemocy, łzy... To dziedzictwo wieku XVIII, poprzedniego pokolenia, którego emocje żywiły się czarnymi powieściami Ann Radcliffe, czułościowymi powiastkami pani Cottin czy melodramatami Pixérécourta. Piękno fizyczne, szalone namiętności, burzliwe wydarzenia, połączenie fatalizmu i providencjalizmu... – powieść w odcinkach połączy to wszystko pod postacią „niesłychanego zbiegu okoliczności”¹⁷.

¹⁵ A. Houssaye, *Les Confessions. Souvenirs du Demi-Siècle*, t. 1, Paris 1885, s. 175.

¹⁶ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 100.

¹⁷ *Ibidem*, s. 104.

Pierwsze wcielenie dandyzmu: dandys lekkoduch (1830-1838)

Po śmierci ojca (1830) dwudziestosześcioletni Eugeniusz zamieszkuje luksusowy apartament w dzielnicy Madeleine, afiszuje się z piękną i drogą kurtyzaną znaną jako Olympe Pelissier, przyszłą modelką Horacego Vernet i drugą żoną Rossiniego. Wówczas to wchodzi na dobre w środowisko złotej młodzieży, mniej lub bardziej utalentowanych artystów, uczęszcza na salony, do miejsc szykownych i drogich, odznacza się elegancją. A jednocześnie pisze. Jest to we Francji epoka, w której pióro czy malarskie płótno zastępują pole bitwy: Wiktor Hugo pragnie zostać „Chateaubriandem lub nikim”. W 1831 roku Sue publikuje w świeżo założonym przez Emila de Girardina czasopiśmie „La Mode” opowiadanie *Kernok le Pirate* (Korsarz), inspirowane niewątpliwie *Czerwonym Korsarzem* Coopera, które zwróci na młodego pisarza uwagę Balzaka, publikującego w tym samym czasopiśmie swoje *Etudes de Femmes*. Wejdzie ono wkrótce do pierwszej książki Eugeniusza Sue, *Plik et Plok* (1831). Jak zauważa J.-L. Bory, postać korsarza, łowcy przygód na morzu i w salonach, buntownika funkcjonującego na marginesie społeczeństwa, pozostanie w jego twórczości trwałym motywem¹⁸. Uznanie Balzaka przerodzi się natomiast w kilkuletnią przyjaźń, dopóki nie przytłumią jej sukcesy Sue: uroda, bogactwo, luksusowy apartament, towarzystwo pięknych kobiet, postać pirata w żółtych rękawicach, wszystko to należało wszak do świata, do którego usilnie pragnął wejść przyszły autor *Komedii ludzkiej*. Tymczasem, idąc za ciosem, Sue publikuje w „La Mode” opowiadanie o tematyce andaluzyjskiej zatytułowane *El Gitano ou les contrebandiers espagnols*.

Jest to okres, w którym Francja zmienia ustrój i flagę. Podczas gdy Aleksander Dumas szturmuje pałac Tuileries z dwustrzałową strzelbą na ramieniu i w stroju myśliwego, Eugeniusz Sue określa królewskie *ordonnances de juillet* jako „zbawcze rozporządzenia”, jak gdyby podzielał, może z przekory bardziej niż z poczucia wierności, uczucia swojej przyszłej bohaterki powieści *Mathilde*, opublikowanej dziesięć lat później.

Jakkolwiek daleka byłam od polityki, doświadczałam uczucia głębokiej i pełnej szacunku litości dla tego starego, pocziwego króla, który ruszał po raz zapewne ostatni na drogę wygnania, z dala od Francji, którą tak bardzo kochał, i którą jego przodkowie zrosili swoją krwią. Lud wydawał mi się wciąż szczęśliwy i spokojny [...]; nie rozumiałam celu ani korzyści z tego odrodzenia społecznego, które wyszło, jak mówiono, z krwawych barykad roku 1830¹⁹.

¹⁸ *Ibidem*, s. 110.

¹⁹ E. Sue, *Mathilde*, V, 7, *Le Château de Maran*. Cyt. za J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 114.

Uliczny tłum budzi w nim wówczas uczucie ironicznego sceptycyzmu i szczerej pogardy. Sue nie należy do żadnej koterii. Jego wyzwanie wobec społeczeństwa podczas burzliwej zimy 1830/31 to zamiłowanie do nowych karet na potrzeby spacerów do Longchamp, stroje modne w Londynie, bale kostiumowe w Operze...

W 1832 roku Sue publikuje kolejną powieść przygodową o tematyce morskiej, *Atar-Gull*, dobrze przyjętą przez publiczność i krytykę; we współpracy z innymi autorami pisze także wodewilowe komedie (*Le Secret d'Etat*). Balzak przesyła mu swoje *Romans et Contes philosophiques*. W ciągu zaledwie roku Sue zdobywa swoje miejsce na salonach literackiego Paryża: u pani Récamier, u Sophie Gay, gdzie spotyka Lamartine'a, Balzaka, Liszta czy Berlioza, u Jules'a de Rességuiera czy księżnej de Rauzan. Przyjmowany jest wszędzie, staje się salonowym lwem; jego dandyzm jawi się jako gwarancja sprzeciwu wobec mieszczańskiego liberalizmu i populistycznych demokratów, zwanych po rewolucji 1830 roku buzyngotami (*bousingots*). Mnoży wciąż podboje miłosne. Spotkać go można na balach w zimie, na koncertach w okresie Wielkiego Postu, na ogrodowych *party* wiosną. Nosi obcisłe spodnie z białego kaszmiru z czarnym lampasem, półbuty z klamrą, do tego laseczkę, kwadratowy monokl, surdut, superdrogą kamizelkę i nieodłączne żółte rękawiczki. Jego przedmieścia to jeszcze nie robotnicze Faubourg Saint-Antoine ani Saint-Jacques, to raczej Faubourg Saint-Germain et Saint-Honoré, gdzie gromadzi się śmietanka towarzyska, a przede wszystkim paryskie bulwary: Boulevard des Italiens, swoisty pępek świata, czy Boulevard de la Madeleine, rodzaj Dandy-Landu, centrum jego egzystencji z licznymi kafejkami, restauracjami, sklepami z biżuterią, kwiaciarniami, spektaklami, pięknymi kobietami, końmi, kabrioletami... Wyszukana toaleta, elegancja posunięta do grzechu luksusu, gorączka wydatków składają się na styl życia naszego bohatera i określają jego ówczesną mentalność. Sceptycyzm Eugeniusza Sue jest pożywką dla jego amoralizmu politycznego i ateizmu, pozwalając mu zachować postawę obojętności.

O dziwo, sam Sue pisze o sobie w jednym z listów do Ernesta Legouvégo jako o człowieku nieśmiałym, używając zarazem angielskiego terminu *gentleman*. W odpowiedzi na list Balzaka, ujawnia z kolei swój stosunek do tych wszystkich, którzy zazdroszczą mu bogactwa:

Jeśli wierzyć ich słowom, ja, człowiek bogaty, kradnę im chleb, jakby było moim obowiązkiem, zanim cokolwiek napiszę, przekazać dotację na szpitala czy na rzecz uchodźców polskich, włoskich, hiszpańskich i innych patriotów, ściganych jedynie przez swoich wierzycieli...²⁰

W tymże liście, jak odnotowuje to Umberto Eco, udziela Sue Balzakowi porad w sprawie koni i karet, opowiada z nonszalancją o swoich przygodach miłosnych, „narzeka

²⁰ Odpowiedź na list Balzaka z 18 listopada 1832 r. Cyt. za J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 151.

na głupotę i pustkę paryskiego świata, gdzie musi być i gdzie usiłuje za wszelką cenę zrobić wrażenie, trwoniąc niebywałe sumy”²¹. To swoisty autoportret Sue tego okresu – ale, jeśli dać wiarę świadectwom wielu współczesnych, jest to poza. Balzac napisze o nim w liście z marca 1833 roku do pani Hańskiej: „miły młody człowiek, fanfaron pełen wad, pławiący się w luksusie, by udawać wielkiego pana”²². Kiedy okaże się, że Olimpia Pelissier zdradza go, zemści się jako pisarz: uczyni z niej hrabinę Sarah Mac Gregor w *Tajemnicach Paryża*:

Zdawała się mieć duszę szlachetną, ognistą, namiętą, a w gruncie rzeczy była oschła i nieczuła, przewrotna, mistrzyni w udawaniu, uparta i skryta. Nigdy serce ani uczucie nie zdołały zniweczyć zimnej rachuby, ułożonej przez tę chytrą, samolubną i dumną kobietę²³.

Na początku 1832 roku ukazuje się drukiem dwutomowa powieść *La Salamandre*. Sue zaczyna być postrzegany – i sam zdaje sobie z tego sprawę – jako ten, który wprowadził na dobre tematykę morską do literatury francuskiej, dając niejako zaczątek powieści marynistycznej. Powieść odnosi sukces, w lipcu 1834 roku w teatrze Le Gymnase zostaje nawet wystawiona jej adaptacja sceniczna. W kolejnych utworach (*La Coucaratcha*, *La Vigie de Koat-Ven* – *Bocianie gniazdo na pokładzie Koatven*) wciąż dominuje tematyka morska; wkrótce pisarz rozpocznie pracę nad dziesięciotomową *Historią francuskiej floty morskiej* (1835-1837), dość chłodno przyjętą przez krytykę.

Jak pisze Umberto Eco:

bohaterowie jego pierwszych książek, wzorowani na postaciach Byrona, chmurnych i tajemniczych, przemierzają morza jako piraci (Kernok) albo handlarze czarnych niewolników (Brulart); mszczą się w straszliwy sposób, jak Murzyn Atar-Gull; odbierają innym dusze, jak wyrafinowany uwodziciel Szaffie w *La Salamandre*. Oczywiście los wszystko im wynagradza i żyją szczęśliwie do późnej starości, otoczeni powszechnym szacunkiem. Zło w połączeniu z Piękniem triumfuje²⁴.

W 1834 roku Sue zostaje jednym z piętnastu członków założycieli elitarnego Jockey-Clubu, stowarzyszenia zajmującego się doskonaleniem rasy koni we Francji. Jesienią 1835 roku można go widzieć w salonie pani d'Agoult, kochanki Liszta; w sąsiedztwie mieszka George Sand: tam spotyka Sue Mickiewicza, Sainte-Beuve'a, Berlioza, Lamennais'go, Chopina.

²¹ U. Eco, *op. cit.*, s. 51.

²² H. de Balzac, *Lettre à l'Étrangère*, t. 1 (1833-1842), Paris b.d., s. 17.

²³ E. Sue, *Tajemnice Paryża*, Gdańsk 2000, s. 73. W tym skróconym wydaniu polskim cytowany fragment znajduje się w rozdziale XXIX; w oryginale jest to część II, rozdz. XII, pt. *Tom et Sarah*.

²⁴ U. Eco, *op. cit.*, s. 51.

Sytuacja społeczna we Francji jest wówczas napięta, wokół pisarza wrze: rozruchy z kwietnia 1834 roku kończą się krwawymi represjami. Jego przyjaciele są poruszeni, polityka wciąga poetę Lamartine’a, ale to wszystko zdaje się nie dotyczyć Eugeniusza Sue. Podkochuje się w pani d’Agoult. Ważnym wydarzeniem w życiu literackim jest w 1836 roku pojawienie się nowych tytułów prasowych (zwłaszcza „La Presse” Girardina) z nieodłącznym *roman-feuilleton*; Eugeniusz Sue nie wie jeszcze, jak wielki wpływ na jego losy będzie miała ta demokratyczna prasa i formuła powieści w odcinkach.

W 1836 roku, w tomie *Le Diable à Paris*, Hetzel publikuje krótkie opowiadanie Sue *La Bille d’agate*. Jego bohater – dawny marynarz z bogatą przeszłością – poznaje piętnastoletnią dziewczynę w ciąży, która zostaje uwięziona za kradzież; podczas nieobecności matki, która pracuje, jej mali bracia zostają skierowani do domu młodocianych przestępców jako włóczęgi; matka, porażona tymi wiadomościami, idzie do przytułku. Jest to już zapowiedź postaci Fleur-de-Marie i świata *Tajemnic Paryża*, z właściwym mu buntem przeciwko nędzy, temu fatum czasów współczesnych.

Tymczasem Sue publikuje powieść historyczno-przygodową *Latréaumont* (1837), na tle wydarzeń z czasów Frondy i spisków przeciw Ludwikowi XIV. Powieść przyjęta zostaje dość wrogo z uwagi na portret króla. Sue utrzymuje z monarchią stosunki niejednoznaczne. Za panowania Ludwika Filipa nie jest elegancko być liberałem, jak pisze Umberto Eco²⁵. W gruncie rzeczy jednak pisarz nie cierpi monarchii lipcowej, nie jest religijny.

Ale oto w roku 1838 w życiu Eugeniusza Sue następuje kryzys. Jest to przede wszystkim kryzys finansowy; autor nagle spostrzega bowiem, że jest zrujnowany. W ciągu siedmiu lat „przejadł” podwójny spadek po ojcu i dochody z powieści, ma, jeśli wierzyć Aleksandrowi Dumasowi, ponad 100 tysięcy franków długu. Tymczasem luksus jest dla niego potrzebą vitalną. Kiedy później, w *Tajemnicach Paryża*, będzie opisywał ruinę wicehrabiego de Saint-Remy, będzie to po prostu transkrypcja jego własnego doświadczenia.

Przywykły od dzieciństwa do przepychu, uważałem go za coś niezbędnego do życia. Nie znając wartości pieniędzy, troniłem je bez miary; na nieszczęście marnotrawstwo moje zrobiło mi sławę w wielkim świecie [...]. Byłem wyrocznią i arbitrem mody, moje pochwały czy nagany stanowiły prawo, naśladowali mnie i podziwiali w Paryżu, to jest w całej Europie, w całym świecie. Kobiety ubiegały się o zaszczyt znajdowania się na moich nielicznych balach. Zostałem królem mody – i to jedno słowo wszystko ci powie, mój ojczu, jeśli zechcesz je zrozumieć [...]. Nie chcę usprawiedliwiać siebie, chciałem tylko opowiedzieć, jakie niefortunne zaślepienie było źródłem moich błędów²⁶.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ E. Sue, *Tajemnice Paryża*, s. 233.

Od 1837 roku pisarz przestaje bywać na salonach Faubourg-Saint-Germain; staje się podejrzany w obozie legitymistów, zaczyna wątpić w swoje powołanie literackie. Kryzysowi finansowemu towarzyszy kryzys polityczny i literacki.

Dandys niespokojny (1838-1841)

Eugeniusz Sue przeżywa mroczne dni. Zaszywa się w Solonii, gdzie znów podejmie jednak intensywną pracę pisarską, publikując w odcinkach *Godolphin Arabian* i *L'art de plaire* (1838). Powraca w końcu 1838 roku do stolicy z rękopisem *Artura*, najbardziej może autobiograficznej z jego powieści: jej bohaterem jest młody, cyniczny, ale i sceptyczny dandys, nieufny i miotany wątpliwościami. Duch opozycjonisty każe teraz pisarzowi dystansować się od paryskich salonów. Wydobywszy się z tarapatów finansowych, zamieszkuje w 1839 roku w niewielkim domu z ogrodem przy rue de la Pépinière, domu, w którym Balzac umieści jeden z wątków *Fałszywej kochanki*. Pisarz jest częstym gościem salonu Marie d'Agoult, będącej chwilowo w separacji z Lisztem. Mimo chwil zwątpienia intensywnie pisze i publikuje. 28 czerwca 1839 roku „La Presse” kończy publikację *Artura*; Théâtre Français wystawia sztukę *Lautréamont*, dramat w pięciu aktach będący adaptacją jego powieści, napisany wspólnie z Prosperem Goubaux. W „Revue des Deux Mondes” ukazuje się pochlebny artykuł Sainte-Beuve’a poświęcony Sue (1840). Autor chwali w nim nakreślony przez pisarza realistyczny obraz społeczeństwa, wyrażający systematyczne rozczarowanie, absolutny pesymizm, powszechne oszustwa.

Jakby w odpowiedzi na te pochwały pisze Sue powieść *Mathilde ou les Mémoires d'une jeune femme* (*Matylda, czyli Pamiętnik młodej kobiety*), którą publikuje w odcinkach „La Presse” (1840-1841). Jest to „historia rewolucji lipcowej widziana z zamku du Vendômois”²⁷, odsłania kulisy środowiska arystokratycznego czasów Restauracji. Poetyka powieści obyczajowej spotyka się tu z wymaganiami *roman-feuilleton*; mamy zatem czarne intrygi, porwania, manicheizm dobra i zła. Powieść odnosi sukces; do autora zaczynają pisać czytelnicy: współczują nieszczęśliwym bohaterom, szukają aluzji do postaci i wydarzeń współczesnych. Ukazują się pochlebne recenzje.

Dandys nawrócony na socjalizm: *Tajemnice Paryża* i *Żyd wieczny tułacz* (1841-1848)

Przełomowym momentem w życiu pisarza staje się pewien epizod z maja 1841 roku, mający swój początek w teatrze, ale dalekosiężne konsekwencje w życiu i twórczości

²⁷ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 222-223.

Sue. 25 maja tego roku, w teatrze La Porte Saint-Martin odbywa się premiera sztuki Feliksa Pyata *Les Deux Serruriers* (*Dwaj ślusarze*), której akcja rozgrywa się na ubogiej mansardzie i ukazuje życie proletariatu; jest na niej obecny Eugeniusz Sue. W toku rozmowy podczas antraktu Sue utrzymuje, że autor przesadził w swoim obrazie ubóstwa, wobec tego Pyat zaprasza go do złożenia wspólnej wizyty pewnemu znajomemu robotnikowi, by zobaczyć, w jakich warunkach żyje i cierpi lud. To Fugères, robotnik w drukarni (zginie na barykadach Drugiej Republiki). O przebiegu tej wizyty opowiada Pyat w „*Revue de Paris et de Saint-Petersbourg*” z 15 lutego 1888 roku.

Eugeniusz Sue wysiadł z powozu z całą elegancją, której był jeszcze arbitrem, w rękawiczkach, wymalowany, wymuskany – słowem, dandys doskonały, choć trochę już opasły z racji na swój wiek i siedzący tryb życia pisarza – autora powieści w odcinkach. Stanął naprzeciw bluzy z podwiniętymi rękawami na dwóch gołych ramionach i dwóch pobrudzonych, lub raczej poczerniałych od metalowego pyłu rękach.

Po przywitaniu, nasz gospodarz poprosił o pięć minut cierpliwości, by się przebrać, i powrócił wkrótce w białej koszuli i z czystymi dłońmi, którymi energicznie uściśnął nasze ręce. Zaprowadził nas z warsztatu do swojego pokoju. Tam jego młoda żona, niczym rzymska matrona, z dwoma klejnotami w postaci dzieci, czystymi jak i ona, u boku, przyjęła nas serdecznie. Posadziła nas przy nieskazitelnie czystym stole przykrytym śnieżnobiałym obrusem, podała zupę i wołowe mięso zdolne skusić wszystkich towarzyszy Sue, całą jego epikurejską trzódkę [...].

I oto ten delikatniś zabrał się do jedzenia z apetytem drwala...

Ale celem wizyty nie było bynajmniej pokazanie Eugeniuszowi talentów kulinarnych tych, którzy ledwo co zaczęli być klasą robotniczą. Trzeba było „wyzwolić” tego burżuazyjnego arystokratę. Głos zabrał Fugères. Piszze Pyat:

Zobaczyłem wtedy, jak ten literat słuchał z uwagą, najpierw zaskoczony, potem oczarowany. Od literatury, robotnik przeszedł do polityki, nie oszczędzając ani ministra, ani króla. Aż wreszcie doszedł do kwestii socjalizmu. Pisarz wciąż słuchał, coraz bardziej zdumiony. Oto otrzymywał wiarę. Najwyraźniej ten robotnik panował nad słowem i oświecał słuchacza. Omawiając teorię i praktykę, rozmaite modne systemy, saintsimonizm, fourieryzm, comtyzm i wszystkie -izmy tej epoki, gruntownie analizował najbardziej palące kwestie ekonomiczne: surowce, siłę roboczą, kredyt, produkt, zarobki, wymianę, obieg, dystrybucję, kapitał i pracę połączone lub przeciwstawione, wszystkie problemy nauk społecznych, bez sekciarstwa, z geniuszem filozofa, pasją trybuna, racjonalizmem męża stanu i zdrowym rozsądkiem robotnika, kończąc na niedolach ludu z miłosierdziem apostoła, wiarą proroka i nadzieją męczennika; tak, że na końcu tego niezwykłego przemówienia Eugeniusz Sue, jak człowiek, którego nagle oświeciły promienie światła, wstał i wykrzyknął: „Jestem socjalistą!”²⁸.

²⁸ F. Pyat, „*Revue de Paris et de Saint-Petersbourg*”, 15 lutego 1888. Cyt. za J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 232.

Jeśli nawet Pyat trochę przesadza, przemiana pisarza w wyniku tego spotkania jest faktem. „Pokazuję panu świat, który nadchodzi, przyszłość, lud – tam jest życie. Sztuka winna zejść, a raczej wznieść się tam właśnie”. Fugères nauczył Eugeniusza Sue rzeczy, których nie można nauczyć się u Tortoniego ani w salonowych konwersacjach. To był szok; wieczór 26 maja 1841 roku otworzył mu oczy, całkowicie odmieniając życie wewnętrzne Sue.

Pisarz ma wówczas 37 lat, jest w wieku pierwszych podsumowań. Jego listy do Marii d'Agoult z tego okresu odsłaniają uczucie wewnętrznej pustki, tęsknotę pisarza za ideałem, który mógłby wznieść go ponad płaską rzeczywistość. Wizyta w domu robotnika zbiega się z tym stanem ducha i umysłu, choć trzeba zaznaczyć, że ta nagła iluminacja, różnie zresztą interpretowana przez badaczy, nie oznacza radykalnego zerwania pisarza z dotychczasowym trybem życia; jest raczej powolną krystalizacją, odpowiedzią na jego ciągłą potrzebę nonkonformizmu. Jak pisze Bory, a za nim Eco, istnieje tu, przynajmniej na początku, ścisła więź między dandyzmem a socjalizmem, Sue socjalista bowiem sprzeciwia się salonom, arystokracji z Faubourg, „odkrywa nowy sposób, aby wyróżnić się wśród sobie równych, nie chce już szokować Paryża strojami i końmi, zaszokuje go, głosząc Religię Ludu. W jego środowisku wyda się to równie ekscentryczne i prowokujące”²⁹.

Z takim nastawieniem podejmuje Sue pracę nad *Tajemnicami Paryża*, powieścią, która stanie się najważniejszym owocem jego przemiany. Przebiera się za robotnika, podobnie jak Rudolf, miesza się z ludem, przygląda się środowisku, które ma opisać. Pierwsze odcinki powieści, których publikacja rozpoczyna się 19 czerwca 1842 roku w „Journal des Débats”, spotykają się z entuzjastycznym przyjęciem czytelników, w tym przez fourierystów, co każe autorowi zainteresować się bliżej socjalizmem utopijnym. Obok romantycznego motywu prostytutki odrodzonej przez miłość, „dziewczyny, której ciało poniżono, lecz której dusza pozostała czysta”³⁰, czy też wątku herosa Rudolfa, trzeciej niejako odmiany Eugeniusza Sue – najpierw dandysa, pięknego, niewiarygodnie silnego mężczyzny, swoistej odmiany *fashionable* w stroju robotnika (koszula z czerwonej wełny, czapka z błękitnego weluru), już to nonszalanckiego, już to melancholijnego, potem księcia, człowieka wyjątkowego, który podlega daleko idącej humanizacji – w trzeciej części powieści pojawia się modelowy folwark w Bouqueval jako propozycja reform społecznych; w piątej akcję utworu przeplatają dłuższe rozważania, apele i mniej lub bardziej rewolucyjne projekty, często zresztą opuszczane w skracanych zazwyczaj wydaniach utworu. Pomysł założenia Banku Ubogich wysunięty przez księcia Rudolfa, opis resocjalizacji Szurynera czy nowa teoria kar, którą proponuje Sue, zmierzają w tym samym kierunku. Wymowa

²⁹ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 236 i U. Eco, *op. cit.*, s. 53.

³⁰ U. Eco, *op. cit.*, s. 53.

społeczna i moralna powieści jest jednoznaczna: *Tajemnice Paryża*, jak pisze Umberto Eco, odbierane były przez współczesnego im czytelnika jako „dzieło ujawniające straszliwe warunki społeczne, które, wraz z nędzą, prowadzą do zbrodni”; zło jest chorobą społeczną; stąd jakże szlachetny program naprawczy: „zmniejszmy nędzę, wspomóżmy opuszczone dzieci, wychowajmy na nowo więźnia, nie stawiamy pracowitego robotnika wobec widma długów, uczciwej dziewczyny wobec konieczności oddania się bogatemu uwodzicielowi, dajmy wszystkim szansę odkupienia, braterskiej pomocy, chrześcijańskiego wsparcia”. I tak oto, dodaje Umberto Eco, „książka, która zaczyna się jako powieść o marginesie społecznym, odnosi sukces jako powieść o Nieszczęśliwym Robotniku, Który Może Się Odrodzić”³¹.

Ostatni odcinek powieści ukazał się, ku wielkiemu żalowi czytelników, 15 października 1843 roku. Sukces *Tajemnic Paryża* był natychmiastowy i ogromny. Przez szesnaście miesięcy było to jedno z najważniejszych wydarzeń życia francuskiego. Jak pisze biograf, los Goualeuse i pięknego Rudolfa zajmował publiczność bardziej, niż śmierć Stendhala³². ... Sam pisarz do końca życia otrzymywał będzie listy od czytelników, wśród nich oferty darowizn na cele charytatywne. Utwór uzyskał rangę dzieła przełomowego, wprowadzającego do powieści nową problematykę; jego echa odnajdziemy w *Nędznikach* Wiktora Hugo, powieści *Hrabia Monte Christo* Aleksandra Dumasa czy *Tajemnicach Marsylii* Emila Zoli, a samo słowo *mystères* pojawi się w niezliczonych tytułach książkowych w całej Europie.

Równoległe z publikacją *Tajemnic*, w roku 1842 ukazują się drukiem kolejne utwory Sue: *Le Morne-au-Diable ou l'Avanturier* (Awanturnik, czyli *Diabła góra*), *Paula Monti, Thérèse Dunoyer* – historia kobiety zakochanej w zrujnowanym dandysie. W teatrze La Porte Saint-Martin wystawiony zostaje dramat *Mathilde*, napisany wspólnie z Pyatem. 25 czerwca 1844 roku rozpoczyna się zaś w „Le Constitutionnel” druk *Żyda wiecznego tułacza*, zakończony 12 lipca 1845 roku. Ukazuje się niemal w tym samym czasie, co *Trzej muszkietierowie* i *Hrabia Monte Christo* Dumasa.

Żyd wieczny tułacz oferuje czytelnikowi ingrediency znane mu już z *Tajemnic Paryża*: „czarno-białą epopeję”, której osią jest walka ludu z jego wrogami. W napięciu trzyma czytelnika historia walki o spadek: potomkowie hrabiego de Rennepona usiłują odzyskać majątek tragicznie zmarłego przodka, który chcą przejąć także jezuici. Wokół zapierających dech w piersiach sensacyjnych przygód, porwań, intryg i zbrodni odnajdujemy wszakże ciąg dalszy realistycznego obrazu Paryża z jego ciemnymi stronami, z jego nędzą. Żyd i Żydówka wcielają ofiary współczesnego społeczeństwa, natomiast czarnymi charakterami są tym razem przebiegli jezuici (zauważmy, że jest to okres, w którym Michelet i Quinet w Collège de France też atakują

³¹ *Ibidem*, s. 56.

³² J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 243.

jezuitów). Niewątpliwie, w *Żydzie wiecznym tułaczem* Sue socjalista posuwa się dalej niż w *Tajemnicach Paryża*. Powieść żywi się nieustannie ideologią republikańską, antyklerykalizmem, bonapartyzmem, polonofilią (wielu członków rodziny Rennepontów wywodzi się z Polski), rusofobią, antykolonializmem (rzecz ciekawa: w *Tajemnicach Paryża* Szuryner był bohaterem podboju Algierii, a Wilczyca „arabożercą”).

Jeśli w *Tajemnicach* proponowana reforma mogła się dokonać za pośrednictwem księży i proboszczów [pisze Umberto Eco] (Rudolf powierza księdzu zarządzanie Bankiem Ubogich), a społeczne żądania mieściły się w ramach oficjalnego chrześcijaństwa reprezentowanego przez kler, to historia Żyda-tułacza obiera za główny obiekt polemik jezuitów i doczesną władzę Kościoła. Pozostaje oczywiście nawoływanie do powrotu do źródeł chrześcijaństwa (Chrystus jako pierwszy socjalista), pojawia się postać uczciwego i bohaterskiego księdza, lecz, krótko mówiąc, *Żyd wieczny tułacz* jest książką gwałtownie antyklerykalną, w której Kościołowi przeciwstawia się laicki i radykalny fourieryzm, gdzie pochwała ruchu robotniczego przeplata się z deklaracjami republikańskimi i antykolonialistycznymi. *Żyd wieczny tułacz* jest jeszcze książką mistyczną (i patetyczną), ale wyraża religijność laicką, mistykę ludzkości, zgodnie z najlepszymi tradycjami socjalizmu utopijnego³³.

Historycy literatury odnotowują kolosalny sukces powieści, a tym samym dziennika „Le Constitutionnel”, który podwaja swój format, choć pojawiają się także głosy krytyki wśród samych pisarzy; irytacji nie kryje w listach do pani Hańskiej Balzak, przeżywający kłopoty finansowe i wyraźnie rozgoryczony trumfem finansowym i „medialnym” rywala. W każdym razie, druk *Żyda wiecznego tułacza* czyni Sue królem roku 1844.

W następnych latach Sue coraz bardziej angażuje się w politykę, narażając się na ataki środowisk konserwatywnych czy nawet umiarkowanych. Wprawdzie lata 1845-1846 przynoszą pewne osłabienie rytmu pracy, pisarz zaszywa się znów na prowincji, w domu swojego szwagra w Solonii, jednak wkrótce ukazują się kolejne utwory: w 1847 roku w teatrze Gaîté wystawiona zostaje adaptacja sceniczna powieści *Martin, l'enfant trouvé*, w „Le Constitutionnel” zaczyna się ukazywać cykl *Les Sept Péchés Capitaux* (*Siedem Grzechów Głównych*), siedem powieści o tematyce społecznej, ilustrujących fourierowską tezę o namiętnościach, tezę relatywizującą doktrynę chrześcijańską. Spokój jest zresztą pozorny i nie potrwa długo. Wydarzenia roku 1848 nie pozwalają pisarzowi pozostać obojętnym.

³³ U. Eco, *op. cit.*, s. 61-62.

Postrach mieszczaństwa: Sue parlamentarzysta (1848-1852)

Mówi się czasem, że rewolucja lutowa 1848 roku przebiegała pod znakiem powieści w odcinkach. *Roman-feuilleton* przygotował niewątpliwie szerokie kręgi społeczne do udziału w polityce, a pierwsze decyzje Drugiej Republiki zdają się wręcz realizować postulaty obecne w powieściach, takie jak: reorganizacja świata pracy, utworzenie warsztatów narodowych, rozdział żywności dla rodzin najuboższych, dziesięciogodzinny dzień pracy w Paryżu, dwunastogodzinny na prowizji, powszechne wybory, obalenie niewolnictwa w koloniach, zniesienie tytułów szlacheckich, dyskusja nad zniesieniem kary śmierci... Dumas i Hugo decydują się wówczas kandydować do Parlamentu, Eugeniusz Sue angażuje się natomiast, w tym burzliwym roku 1848, w działalność republikańskiej parti socjalistycznej. Publikuje teksty o charakterze politycznym, takie jak *La République des campagnes*, w formie darmowej gazetki rozprawianej lokalnie w każdą sobotę, bierze udział w kampanii wyborczej w departamencie Le Loiret. Wpisany na listę republikańską, ponosi jednak dotkliwą porażkę; zwyciężają wówczas republikanie umiarkowani. Sue polemizuje z nimi, popiera *la république rouge*, a więc tych, którzy nie chcą, by zdobycze rewolucji lutowej zostały stopniowo ograniczane, jak to się rzeczywiście dzieje. Podczas wyborów prezydenckich Sue demistyfikuje legendę napoleońską, niemniej jednak bratanek Napoleona zostaje, jak wiadomo, wybrany. W maju 1849 roku dochodzi do wyborów parlamentarnych; Sue angażuje się niezmiennie po stronie socjalistów, po raz kolejny zwycięża prawica, wybuchają zamieszki. Sukces odnosi adaptacja sceniczna *Żyda wiecznego tułacza* w Teatrze Ambigu-Comique. W drugim tomie książki *Le Berger de Kravan, ou Entretiens socialistes et démocratiques sur la République* (1849) Sue przypuszcza ostry atak na kapitalistyczny porządek społeczny, wywołując skandal i ściągając na siebie falę nienawiści w kręgach francuskiego establishmentu, wśród zwolenników „porządku”; pisarz staje się postrachem mieszczaństwa, zmorą sklepikarzy.

W takiej atmosferze zaczyna pisać *Mystères du peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges* (Tajemnice ludu. Historia rodziny proletariackiej na przestrzeni wieków), które dokończy dopiero w 1856 roku. Jest to opowieść o pewnej francuskiej rodzinie, rozciągająca się od epoki rzymskiej, Galii druidzkiej, aż do 1848 roku. Z pokolenia na pokolenie proletariacka rodzina Lebreun przekazuje sobie przesłanie walki przeciw rodzinie panujących – Plouermel. „Sue zarysowuje rodzaj teorii klasowo-rasowej [pisze Umberto Eco], w której świetle historia Francji jawi się jako odwieczny konflikt między miejscowym proletariatem a klasą panów

obcego pochodzenia”. Książka kończy się rewolucją lutową 1848 roku i oskarżeniem skierowanym przeciw Bonapartemu³⁴.

I oto w kwietniu 1850 roku zachodzi potrzeba przeprowadzenia wyborów uzupełniających do Parlamentu w departamencie Sekwany. Wobec represji, jakie spadły na wielu deputowanych, Eugeniusz Sue, pisarz o międzynarodowej renomie, zostaje kandydatem obozu republikańsko-socjalistycznego. Wyjaśnia swoje stanowisko w broszurze *Eugène Sue, aux democrates socialistes du departement de la Seine*: nie należy do żadnej „szkoły”, jest socjalistą „z potrzeby serca i rozumu”, przekonany o potrzebie przedsięwzięcia wielu środków zaradczych przeciwko biedzie. Jego kandydatura budzi sensację; kampania jest gwałtowna, „Journal des Débats” atakuje go jako pisarza, który często zmieniał poglądy. Zwycięstwo Sue okazuje się jednak wyraźne. Można powiedzieć, że głosowali na niego czytelnicy jego powieści.

W 1850 roku, w wieku 46 lat, pisarz zostaje zatem deputowanym do Parlamentu. Wygląda wówczas, jak pisze Jean-Louis Bory, na dziesięć lat więcej, niczym dandys „zwiędły”, stary lew salonowy, który wyszedł z mody³⁵. Zasiada na skrajnej lewicy, wśród „Górali”. Niechętnie jednak zabiera głos. Nie jest on „zwierzęciem politycznym”. Jego socjalistyczne przekonania nie tworzą spójnego systemu. Kilka ostatnich lat, pełnych tumultu, sprawiło, że wartości, jakie ucieleśniał Rudolf w *Tajemnicach Paryża*: złudna wiara w spontaniczne stowarzyszenie ludzi, w braterskie związki, wyparowała. Sami socjaliści dostrzegają, że socjalizm Sue stał się *passé*.

Jean-Louis Bory odnotowuje rzecz godną uwagi: choć milczący, Sue odegrał jednak w Parlamencie ważną rolę polityczną, której ani on sam, ani jego przyjaciele nie przewidzieli. Skoro wybory powszechne doprowadziły Sue do Zgromadzenia Narodowego, Zgromadzenie to postanowiło z wyborami powszechnymi skończyć: ustawa z 31 maja 1850 roku pozbawiała praw politycznych trzy miliony Francuzów. Skoro wybory powszechne doprowadziły do Zgromadzenia Narodowego autora powieści w odcinkach, Zgromadzenie postanowiło skończyć z powieścią w odcinkach, jako „subtelą trucizną literatury demoralizującej”: w roku 1851 przyjęto zatem projekt uchwały zgłoszony przez Rianceya, nakładający na prasę podatek w wysokości pięciu centymów od każdej gazety drukującej powieść w odcinkach³⁶. Rzeczywiście powieść w odcinkach zamiera. Umierają Frédéric Soulié i Honoriusz Balzak, George Sand wycofuje się do swojego Nohant; w literaturze nadchodzi czas Gustawa Flauberta.

Tymczasem jednak Sue pisze zawzięcie; to jego reakcja na porażki polityczne. Kontynuuje pracę nad *Tajemnicami ludu*, które znajdują się wkrótce na indeksie

³⁴ *Ibidem*, s. 63-64.

³⁵ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 346-347.

³⁶ *Ibidem*, s. 349-350. Ironiczne uwagi na temat prawomyślnych polityków przypisujących powieści w odcinkach wszystkie zbrodnie, jakie popełniono w historii, znajdziemy pod piórem Aleksandra Dumasa ojca (zob. U. Eco, *op. cit.*, s. 88).

w Austrii, Prusach, Rosji i we Włoszech, a także w wielu rejonach Francji, publikuje w „Le Siècle” i „La Presse” utwory takie jak *Les Millionnaires* czy *Les Enfants de l'Amour* (*Dzieci miłości*), mroczną historię w obronie dzieci pozamałżeńskich. Broni represjonowanych kolegów z Parlamentu. Punktem kulminacyjnym w jego karierze politycznej staje się 2 grudnia 1851 roku: w reakcji na zamach stanu Napoleona, który proklamuje się cesarzem, Sue protestuje jako deputowany. Zostaje zatrzymany wraz z innymi posłami swojej niewielkiej partii, grozi mu deportacja. Dzięki wpływowym przyjaciołom zostaje zwolniony z twierdzy Mont-Valérien 9 stycznia 1852 roku. Mnożą się jednak represje wobec zwolenników Republiki, na emigrację udaje się Wiktor Hugo. W tej sytuacji Sue decyduje się porzucić swoje luksusowe siedziby i opuścić Francję: sprzedaje posiadłość les Bordes w departamencie Le Loiret, zakupioną w jakże pomyslnym dlań roku 1844, i udaje się do Sabaudii, księstwa stanowiącego wówczas część składową Królestwa Sardynii. Dziś wiemy, że na zawsze.

Wygnaniec (1852-1857)

23 stycznia 1852 roku przybywa Sue do Annecy, dziesięcioletniego miasteczka sabaudzkiego. Prowadzi stąd żywą korespondencję z wydawcami i przyjaciółmi, wędruje po górach, pisze teksty poświęcone Sabaudii, spotyka się z emigrantami, rozpowszechnia pamflet Wiktora Hugo *Napoleon Mały*. Myśli o krótkim choćby pobycie w Paryżu, wszak oficjalnie nie jest wygnańcem, ale nie dostaje paszportu, wkrótce otrzymuje wręcz zakaz wjazdu do Francji. Mimo pewnego zniechęcenia kontynuuje pracę nad *Tajemnicami ludu*, snuje też projekt wydania swoich dzieł wszystkich w Belgii, połączonego z autoprezentacją własnej twórczości, od powieści marynistycznych po utwory będące owocem przemiany pisarza.

W roku 1853 przybywa do Sabaudii hrabina de Solms, zbuntowana przeciwko swemu kuzynowi Napoleonowi III, ostatnia, prawdopodobnie platoniczna miłość starszego o 29 lat Eugeniusza. Jej wizyty, podobnie jak odwiedziny siostry Wiktoryny, stanowią najjaśniejsze momenty tego okresu życia pisarza. Pojawiają się wszakże kłopoty zdrowotne, Sue starzeje się w oczach; niemniej jednak wciąż imponuje staranną toaletą: portret podstarzałego pisarza znajdziemy w *Dzienniku* braci Goncourtów. W *Adèle Verneuil, ou la Femme séparée de Corps et de Biens* głosi Sue pochwałę rozvodu, szczególnie pożytecznego jego zdaniem dla kobiet pragnących na nowo zorganizować sobie życie. Wspomaga finansowo swoich towarzyszy wygnania, pomaga biednym. Tymczasem we Francji życie polityczne zamiera, duch roku 1848 odchodzi w przeszłość. Podczas wojny krymskiej księstwo Sabaudii-Piemontu staje po stronie Napoleona III, którego potrzebuje, by wokół króla Sardynii realizować myśl o zjednoczeniu Włoch. Pogarsza to sytuację wygnańców w liberalnym dotychczas Piemontcie.

Eugeniusz Sue czuje się coraz bardziej osaczony, jego książki coraz częściej trafiają na indeks; postanawia zatem zmienić na jakiś czas klimat, udając się w 1856 roku w sześciomiesięczną podróż do Niemiec i Holandii. Wraca do Annecy w ostatnich dniach roku. W czerwcu 1857 roku ukazuje się ostatni tom *Tajemnic ludu*; towarzyszy mu list pożegnalny do abonentów, Sue zdaje się przeczuwać bliski koniec:

Droży czytelnicy,

Przed dziewięcioma mniej więcej laty, w lutym 1848 roku, zaraz po proklamowaniu Republiki, zacząłem pisać tę książkę; właśnie ukończyłem ją na wygnaniu. Było to zadanie ogromne, ponad moje siły; realizowałem je wszakże najlepiej jak potrafiłem, do końca, podtrzymywany na duchu przez waszą życzliwość i moją niezachwianą wiarę w słuszność sprawy, której poświęciłem ostatnie lata mego życia, czego to dzieło jest historycznym świadectwem. Kończąc je, odczuwam głęboką satysfakcję, taką, jaką odczuwa się po wykonaniu wielkiego zadania, jako że, mówię to z nadmierną być może dumą, dzieło to miało w moich oczach rangę obowiązku obywatelskiego.

Jeśli tak było, najlepszą rekompensatą za moje prace byłaby myśl, że dobrze zasłużyłem się demokracji.

Annecy, 28 czerwca 1857

Eugeniusz Sue³⁷

Sześćdziesiąt tysięcy egzemplarzy *Tajemnic ludu* zostaje natychmiast skonfiskowanych przez Trybunał w Paryżu. Jest to dla pisarza potężny cios. W pierwszym dniu lipca na wieść o śmierci Pierre'a Jeana de Bérangera, poety o przekonaniach republikańskich, autora wielu niezwykle popularnych w XIX wieku piosenek, pisze jeszcze Sue w liście do Marie de Solms:

Niestety! Jak rzadko przytrafia się taki koniec, jakiego pragniemy. Co do mnie, życzyłbym Berangerowi śmierci Lamennais'go; bezimienna fosa, oto co pasuje do nas, bojowników idei. Jeśli o mnie chodzi, byłbym niepokieszony, gdyby przyszło mi spać snem wiecznym gdzie indziej niż pośród ubogich, nie chciałbym ani marmuru na grobie, ani księży przy łóżku. Ach! Jak dobrze rozumieliśmy się, Beranger, Lamennais i ja!...

Ukończywszy ten list, pisarz słabnie, popada w stan śpiączki. Umiera w Annecy 3 sierpnia 1857 roku, w wieku 53 lat.

*

Sue okazuje się kłopotliwym zmarłym. Władze obawiają się manifestacji, przyjazdu Giuseppe Mazziniego, przemówień republikańców na pogrzebie. Toczą się dyskusje na temat miejsca i przebiegu pochówku, interweniuje sam Camillo Cavour, szef

³⁷ Wg J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 400.

³⁸ *Ibidem*, s. 402.

rządu Królestwa Sardynii. Ostatecznie pisarz zostaje pochowany w Annecy, w części cmentarza zarezerwowanej dla niekatolików, 9 sierpnia o godzinie 6 rano. Obecnych jest ponad tysiąc osób, w tym wielu przyjezdnych, republikanów i socjalistów; wobec zakazu zabierania głosu przez uchodźców jedyne przemówienie wygłasza adwokat z Chambery. Na bloku z kamienia widnieje tylko nazwisko i data: 1857.

Swoistym epilogiem staje się we wrześniu 1857 roku, roku kilku głośnych procesów literackich (których przedmiotem są także dzieła Flauberta i Baudelaire'a), wyrok francuskiego sądu skazujący *Tajemnice ludu* jako dzieło demoralizujące i wzywające do nienawiści. Jeszcze kilkanaście lat później, podczas procesu wielokrotnego mordery Troppmanna, podnosić się będzie jako okoliczność obciążającą to, że ulubioną lekturą zbrodniarza była powieść Eugeniusza Sue *Żyd wieczny tułacz*.

Dziś wszakże jedna z ulic XVIII dzielnicy Paryża nosi imię naszego pisarza. Życie pośmiertne Sue to zagadnienie samo w sobie zasługujące niewątpliwie na odrębne studium. Pozostaje on w pamięci przede wszystkim jako autor *Tajemnic Paryża*, czasem jeszcze *Żyda wiecznego tułacza* czy *Tajemnic ludu*, utworów, które przyćmiły pozostałą część twórczości tego człowieka walki, humanitarnego i utopijnego socjalisty, ze wszystkimi jego słabościami i pomyłkami, z wszystkimi „ograniczeniami i sprzecznościami mętnej i do głębi sentymentalnej ideologii”³⁹. Można widzieć w jego socjalizmie, jak czyni to Armand Lanoux, nie tylko odruch współczucia, ale także odwet wzięty na arystokracji za doznaną wzdargę⁴⁰. Pozostaje faktem, bo trudno nie zgodzić się tu z werdyktem czytelników, że *Tajemnice Paryża* wciąż jeszcze potrafią dostarczyć niemałych wzruszeń. Dla historyka literatury pozostają one przede wszystkim dziełem mitotwórczym, w którym mit Paryża, wielkiego miasta, oglądanego tu od strony nizin społecznych, w głąb których Sue jako pierwszy wszedł tak odważnie, „wysuwając miasto nędzy przed miasto dostatku”⁴¹, splata się z mitem supermana, jak mówimy dzisiaj, sędziego i mściciela zarazem, dobroczyńcy i reformatora sytuującego się ponad prawem, bohatera-nadczłowieka wciąż żywo obecnego w sferze kultury popularnej. Pozostają najlepszym przykładem klasycznego *roman-feuilleton* – powieści w odcinkach – przykładem stanowiącym „idealny materiał do badań pozwalających stwierdzić, jak łączą się i nawzajem na siebie wpływają przemysł kulturalny, ideologia pocieszenia i technika narracji, którą posługuje się literatura masowa”⁴².

³⁹ U. Eco, *op. cit.*, s. 66.

⁴⁰ E. Sue, *Les mystères de Paris*, Introduction par A. Lanoux, préface de F. Lacassin, Paris 1989.

⁴¹ M. Żurowski, *op. cit.*, s. 364.

⁴² U. Eco, *op. cit.*, s. 66. Warto zauważyć, że powieści w odcinkach autorów takich jak Paul Féval czy Ponson du Terrail unikają wkraczania na drażliwy politycznie teren warunków życia ludu.

**EUGÈNE SUE: “A DANDY, YET A SOCIALIST”.
A BIOGRAPHICAL AND LITERARY SKETCH**

The chapter presents basic facts from the life and a short overview of literary work of the 19th century French writer Eugène Sue – one of the most widely read authors in his own time, though today mostly forgotten. Seven chronologically ordered sequences show the evolution of the writer from the stance of a dandy, the son of a wealthy burgher of Paris, to the status of a socialist writer, depicting in his *romans-feuilletons* – popular novels published in episodes – terrible living conditions of the people of Paris. For a wide array of readers Eugène Sue is remembered today, first and foremost, as the author of *The Mysteries of Paris*, the novel in which the myth of Paris – a large city seen from the position of an underclass – is interwoven with the myth of a “superman”, a judge and an avenger, a benefactor and a reformer in one person, who places himself above the law. The social and humanitarian message of the work fits into the narrative structures characteristic for mass literature.

Olaf Krykowski
Uniwersytet Warszawski

PARYSKI DANDYS. EUGENIUSZ SUE WE WSPOMNIENIACH ERNESTA LEGOUVÉGO

Jeżeli ze stylu życia można uczynić dzieło sztuki, trzeba powiedzieć, że Eugeniuszowi Sue udało się to zrobić w sposób brawurowy i spektakularny. Chirurg wojskowy podczas interwencji francuskiej w Hiszpanii (1823), a następnie (do śmierci ojca, cenionego medyka Królewskiej Akademii Wojskowej, w roku 1829) lekarz okrętowy podróżujący między Azją, Afryką i Ameryką, w 1834 roku – jako trzydziestolatek – był już autorem poczytnych powieści morskich¹, o którym nie tylko mówiło się w paryskich salonach literackich, ale też pisało w rubrykach artystycznych i towarzyskich czołowych dzienników europejskich. Oszałamiająca kariera Sue, idąca w parze z sukcesem finansowym, popularnością, splendorem towarzyskim oraz potrzebą wszechstronnej ekspresji artystycznej, znajdowała coraz pełniejsze odzwierciedlenie zarówno w stylu jego twórczości, jak i skłonności do pielęgnowania własnego wizerunku, czynienia go przedmiotem publicznego podziwu. Sue pracował nad własną legendą, której urokowi ulegały coraz to nowe kręgi odbiorców i publicystów. Prasa śledziła niemal każdy jego ruch, donosząc spiesźnie, od kogo i jakiej wysokości pobiera honoraria, jakim pojazdem się porusza, gdzie aktualnie przebywa itp. Te informacje trafiały między innymi do polskich czasopism. Stawiały Sue w jednym rzędzie z Honoriuszem Balzakiem czy Wiktorem Hugo, z uwagi zaś na jego ekscentryczny, a przy tym elegancki sposób bycia i rozrzutność – czyniły interesującym dla publiczności. W 1834 roku anonimowy korespondent „Gazety Warszawskiej”, śledząc wystawne życie oraz kaprysy francuskich literatów, pisał, że: „Eugeniusz Sue, Balzac,

¹ *Kernock le Pirate* (1830); *Plick et Plock, Atar-Gull* (1831); *La Salamandra* (t. 2, 1832); *La Coucaratcha* (t. 4, 1832-1834); *La Vigie de Koat-Ven* (t. 4, 1833).

St. Beuve są [...] poszukiwani od dzienników i [...] drogo każą sobie za artykuły płacić. Wszyscy mają powozy i lokajów, a dochody ich sięgają [...] do 25.000 frank[ów]².

Powozy, gromada służących, mocno wyśrubowane honoraria, to tylko zewnętrzne oznaki blichtru, którym pisarz otaczał się na co dzień, powierzchowne znamiona życia w stylu *dandy*, trafnie określonego przez Charlesa Baudelaire'a jako nieustanne przebywanie „przed lustrem”³. Krytyków, publicystów prasowych czy towarzystwo salonowe Sue raczył bowiem maską wytwornego światowca, ironisty zbuntowanego przeciw zniewalającym konwencjom społecznym, artystycznym czy intelektualnym, maską wypracowaną jakby w kuluarach codziennego życia, przed zwierciadłem własnej fantazji. Zdejmował tę maskę rzadko, głównie w obecności najbliższych przyjaciół. Mogli oni przynajmniej w przybliżeniu zorientować się, jakie są rzeczywiste motywy jego postępowania i jakim jest człowiekiem.

Jedną z osób, które miały sposobność oglądania Sue wolnego od przybieranej na co dzień pozy narcystycznego cynika, był jego przyjaciel, pisarz i wykładowca, członek Akademii Francuskiej, Ernest Legouvé (1807-1903). Ponieważ łączyła go z artystą nie tylko serdeczna zażyłość, ale też koligacja rodzinna (mieli wspólną przyrodną siostrę – Florę Sue), Legouvé był świadkiem zarówno jego spektakularnych wzlotów, jak i upokarzających upadków.

Mistrz zmiany ról

Jako przenikliwy obserwator, Legouvé potrafił nabrać dystansu do postawy twórczej i społecznej Sue. O jego życiu pisał, że „podobnym jest do romansu”, o nim samym – że „metamorfozy jego talentu przypominają aktora zmieniającego rolę za każdym aktem w jednej i tej samej sztuce”⁴. Ten właśnie „aktorski” rys osobowości wyróżnia pisarza spośród wielu francuskich artystów I połowy XIX wieku i pozwala dostrzec w nim cechy dandysa. Można rzec bowiem, że dandyzm polega w dużej mierze na jednoczesnym reżyserowaniu i odgrywaniu komedii własnego życia⁵.

Eugeniusz Sue z powodzeniem wcielał się w rozmaite role. Jedną z podstawowych była postać zblazowanego, próżnego arystokraty. Im bardziej zdawał sobie sprawę, że mimo znacznego majątku odziedziczony po ojcu oraz przynależności

² „Gazeta Warszawska” 1834, nr 163, s. 1664 (rubryka „Wiadomości rozmaite. Literaci francuscy”).

³ „Dandys musi zawsze dążyć do wzniosłości, musi żyć i spać przed lustrem”. Ch. Baudelaire, *Moje obnażone serce*, [w:] idem, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. i oprac. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 272.

⁴ *Ze wspomnień Ernesta Legouvégo. Eugeniusz Sue*, „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 15-19 (dodatek), s. 5. Relacja Legouvégo ma formę dialogu z przygodnym rozmówcą poznanym podczas kuracji sanatoryjnej w miejscowości Plombières.

⁵ Por. B. Sadkowska, *Homo dandys*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8, s. 86.

do ekskluzywnych stowarzyszeń, takich jak francuski Jockey Club⁶, historia jego rodziny nie jest tak długa i heroiczna, jak dzieje rodów artystów tej klasy, co na przykład François René de Chateaubriand, tym bardziej w sferze upodobań i zwyczajów usiłował dorównać ściślejszej elicie Paryża. W świetle wspomnień Legouvého:

Ten pisarz tak skromny zaczął być jak dandy próżnym. Nie pysznił się bynajmniej z przedziwnych darów umysłowych, jakie posiadał, lecz mu w głowę zajechał tytuł, którego nie miał. Kazał herby pomalować na swoich powozach. Chcąc uchodzić za szlachetnie urodzonego, prześladował sarkazmami bez końca mieszczańską królewskość Ludwika Filipa; co mu nie przeszkadzało starać się o zaproszenia na łowy księcia orleańskiego, i w takim razie miał wybieg w dowcipnym słówku: „Ja nie stoję po stronie jego rodu, lecz stoję po stronie jego myśliwskiej psiarni”⁷.

Maska wytwornego, herbowego arystokraty, którą Sue nakładał po to, by uleczyć kompleks nie dość szlachetnego pochodzenia, była podszyta grubą hipokryzją. Wrażliwy i – co dostrzegł Legouvė – początkowo „skromny” pisarz stopniowo przeistoczył się w próżnego, nonszalanckiego aroganta. Krytykując rządy Ludwika Filipa I (1830-1848), króla przesadnie uzależniającego losy Francji od kaprysów mieszczańskiej finansjery, nie dostrzegał własnych drobnomieszczańskich nawyków – a obnosił się przecież z rodowymi dystynkcjami i udawał kogoś, kim naprawdę nie był. Prezentował się jako *arbiter elegantiae*. Zwyczaj szastania pieniędzmi oraz dążenie do otaczania się przepychem i nowinkami mody z czasem stały się treścią życia Sue. Były tak trudne do opanowania, że znajdowały osobiwe odzwierciedlenie także w jego twórczości:

Szalona jego rozrzutność – pisał Ernest Legouvė – miała swoje źródło zarówno w jego wyobraźni, jak i w usposobieniu. Wymyślał przedmioty do romansów. Owa twórcza płodność, tryskająca spod jego pióra w dramatycznych sytuacjach, w charakterach oryginalnych, w scenach poetycznych i wdzięcznych, objawiała się w życiu, w pomysłach zabaw, bankietów, sprzętów, zaprzęgów, podarków! Niekiedy nawet [...] bawił się opisywaniem w swoich romansach klejnotów i umeblowań niewykonalnych, a jego wielbicielki wycieńczały się i rujnowały, żeby mieć podobne⁸.

Rola autorytetu w dziedzinie stylu życia zawładnęła nim do tego stopnia, że napisał do Balzaca list pełen rad na temat modnych powozów i koni, w którym dodatkowo

⁶ Jockey Club został założony najpierw w Anglii w 1750 r. We Francji powstał w 1833 r. pod nazwą: La Société d'Encouragement pour l'Amélioration des Races de Chevaux en France. Sue zapisał się do niego w 1834 r. Głównym celem powołania tego elitarnego stowarzyszenia było zarządzanie wyścigami konnymi w całym kraju. Działa ono nadal zarówno w Anglii, jak i we Francji.

⁷ *Ze wspomnień Ernesta Legouvého*, s. 20.

⁸ *Ibidem*, s. 21.

ukazał siebie jako paryskiego Don Juana oraz bywalca salonów kupującego względy arystokracji za duże sumy pieniędzy⁹.

Udało się rzeczywiście Sue zyskać rozgłos w otwartych dla literatów arystokratycznych środowiskach Paryża, choć był w nich obecny częściej jako przedmiot admiracji niż jako uczestnik towarzyskich dyskusji. Jego twórczość wywarła wrażenie na dwóch damach słynących z rozległych zainteresowań i kontaktów artystycznych: Julii Récamier oraz księżny Klary Rauzan. Obie prowadziły w Paryżu głośnie salony literackie, których honorowym gościem był Chateaubriand.

Dwa te salony – wspominał Legouvé – były zarazem podobne do siebie i odmienne; w tym podobne, iż w nich spotykano tenże sam zbiór wielkich imion arystokratycznych i wielkich imion literackich, odmienne w tym, iż u pani Récamier można powiedzieć, iż literatura przyjmowała u siebie gościem rodowość szlachecką, a u pani de Rauzan ta ostatnia gospodarzyła i ugaszczała literaturę¹⁰.

Zestawienie Legouvégo nabiera sensu, gdy weźmie się pod uwagę, że dom Madame Récamier gromadził przede wszystkim paryżan zainteresowanych nowinkami literackimi i politycznymi¹¹. Natomiast u pani Rauzan było odwrotnie: to uznani mówcy i politycy przyciągali pisarzy, by dyskutować o literaturze¹².

Znamiennym rysem postawy Sue-dandysa było to, że nie zależało mu na przebywaniu w wymienionych salonach, lecz na informacjach, co tam o nim mówiono. Traktował salon jak wspomniane Baudelaïrowskie lustro, przed którym się stale siedzi, a nawet śpi, by na bieżąco śledzić, czy odbijające się w nim *ego* wygląda na autentyczne i dostatecznie piękne. Domy Récamier i Rauzan były dla niego proberzem sławy – sławy, o której Baudelaire na początku lat sześćdziesiątych mówił, że „jest wynikiem przystosowania umysłu do narodowej głupoty”¹³. Sue jednak chyba nie bardzo zdawał sobie sprawę, że sława tak może być postrzegana. Gdy tylko uznany krytyk lub poeta wspominał o nim, cieszył się jak dziecko lub aktor, któremu udało się brawurowo zagrać wymarzoną rolę. „Wiadomość – zanotował Legouvé – że Chateaubriand wy-

⁹ Zob. także informacje na ten temat w: U. Eco, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, [w:] idem, *Superman w literaturze masowej*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 51.

¹⁰ *Ze wspomnień Ernesta Legouvégo*, s. 16.

¹¹ Ozdoba salonu – Chateaubriand, nie tylko poeta, ale w latach 1828-1829 również sekretarz ambasady Francji w Rzymie, nadawał ton toczącym się tam dyskusjom. Por. S. Kale, *French salons. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, Baltimore 2004, s. 133-136.

¹² Wśród popularnych francuskich polityków odwiedzających salon księżnej Rauzan byli Antoine Pierre Berryer (adwokat i mówca parlamentarny) oraz Narcisse-Achille de Salvandy (rojalista). Oprócz Sue dużym poważaniem cieszył się w nim pisarz i krytyk literacki Charles Sainte-Beuve. Zob. *ibidem*, s. 143.

¹³ Ch. Baudelaire, *Moje obnażone serce*, s. 283.

mówił jego nazwisko, była dlań prawdziwą pobudką do radości i nie bez wzruszenia przyjmował echa z salonu pani Récamier, dochodzące aż do pani de Rauzan¹⁴.

Z czasem owa rosnąca popularność miała się stać dla Sue przekleństwem. Publiczność bowiem domagała się ciągle nowych informacji o ekscentrycznym twórcy powieści morskich, potem o uwielbianym autorze prozy społeczno-obyczajowej, publikowanej w odcinkach na łamach paryskich czasopism. W braku świeżych doniesień rodziły się rozmaite plotki, które zataczały tak szerokie kręgi, że nie sposób było ich dementować. Nawet Zygmunt Krasiński, który śledził działania francuskiego światka literackiego, w 1846 roku pisał do Delfiny Potockiej o tym, co usłyszał od podróżnych przybywających z Paryża:

Oto masz typ wieku i literatury, oto typ paryskiego bruku. Wszystko dla pieniędzy, wszystko dla zbytku. [...] To samo i Eugène Sue, który już teraz z rozpusty władze umysłowe potracił i przestać będzie musiał pisać. Dodajmy Sandową! Cóż to za figury! Cóż to za Sodoma ten Paryż!¹⁵

Wiadomość o stanie Sue była – rzecz jasna – nieprawdziwa. Pracował on wówczas nad romansem *Martin, l'enfant trouvé*, który ukazał się w 1847 roku w dwunastu tomach. Dodatkowo wcale nie zamierzał rezygnować i nie zrezygnował z pisania.

Rolom arystokraty i bożyszczka salonów towarzyszyła jeszcze jedna, którą Sue przyjmował równie ochoczo. Lubił mianowicie uchodzić za lekkoducha i zdobywcę kobiecych serc. Na brak powodzenia u płci pięknej nie mógł narzekać. Natura obdarzyła go niepospolitą urodą, którą Legouvé tak scharakteryzował:

Oczy błękitne precudne! Włos bujny i jak kruk czarny! Brwi bardzo charakterystyczne! Zęby prześliczne i w ładnych ustach! Całość, to prawda, psuł nieco brzydki nosek, trochę krzywy, trochę zadarty [...]. Ale za to nos ten sownie przeciwważył magnacki tryb życia, który olśniewał kobiety, a o rozpacz przyprowadził mężczyzn¹⁶.

Mimo że Sue wcale nie musiał się starać o sympatię kobiet, mimo że grupowała się wokół niego na kształt „Magdalen... niepokutujących” ich liczna „klientela”¹⁷, próbował dodatkowo przyciągać je do siebie „magnackim trybem życia”. Nie robił tego bynajmniej w celu zrekompensowania drobnej ułomności fizycznej, jaką wydawał mu się krzywy i zadarty nos. Powodem była nieprzewyciężona nieśmiałość – cecha, którą na pozór trudno pogodzić z teatralnością życia dandysa. A jednak może to ona motywuje potrzebę odgrywania na co dzień różnych ról. Może aktorskie gry lwów

¹⁴ *Ze wspomnień Ernesta Legouvégo*, s. 19.

¹⁵ List z 6 października 1846 r. Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 3, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, s. 117-118.

¹⁶ *Ze wspomnień Ernesta Legouvégo*, s. 20-21.

¹⁷ *Ibidem*, s. 21.

salonowych bywają w dużej mierze podyktowane ich skrywaną nieśmiałością? Sue ogarniała ona niekiedy z wielką siłą. Jeśli wierzyć relacji Legouvého, pisarz był „tak nieśmiały, iż w r. 1848, gdy został mianowany reprezentantem¹⁸, nie odważył się ani słówka wyrzec w Izbie, a zmuszony odczytać raport obejmujący pół stronicy, prosił na wszystkich swoich kolegów, aby jak najwięcej hałasowali podczas jego mowy”¹⁹.

Przeistoczenie się Sue z wytwornego *bon vivanta* w demokratę, ujmującego się za prawami ubogich warstw społeczeństwa francuskiego, skłoniło go między innymi do refleksji na temat jego własnego stosunku do kobiet. Ukazując Legouvému „szkaradny zakątek [swego – przyp. O.K.] serca”, pisarz wyznawał:

Przez całe życie, a szczególnie od lat trzech, popisywałem się z pogardą dla kobiet, odgrywałem rolę niecnoty, przywdziałem maskę sceptycyzmu. Otóż ta maska stała się moją twarzą, ta rola stała się rzeczywistością, a ta rzeczywistość [...] stała się moją katuszą²⁰.

Na początku lat czterdziestych Sue zatem zdał sobie sprawę, że jest niewolnikiem wizerunku, jaki dla siebie stworzył, że kreowanie się na dandysa wprowadziło do jego życia sztuczność i wywołało frustrację.

Demokrata, ale czy z przekonania?

Baudelaire zauważył, że „dandyzm pojawia się przede wszystkim w epokach przejściowych, kiedy demokracja nie jest jeszcze wszechwładna, zaś arystokracja niezupełnie chwiejna i upodlona”²¹. Na taki właśnie okres „przejściowy” po rewolucji lipcowej 1830 roku w stosunkowo liberalnej monarchii Ludwika Filipa I przypadła młodość Sue. Podążając dalej za myślą Baudelaire’a, trzeba by dodać, że „niestety, przypływ demokracji, który zagarnia wszystko i zrównuje wszystko, zatapia co dzień tych ostatnich przedstawicieli pychy ludzkiej [tzn. dandysów – przyp. O.K.] i falą zapomnienia pokrywa ślady tych cudownych Pigmejów”²². Czy stało się tak również z autorem *Tajemnic Paryża*²³? Czy rozbudzające się we Francji nastroje demokratyczne zmieniły trwale jego światopogląd?

¹⁸ Legouvė się pomylił. Pisarz brał czynny udział w rewolucji 1848 r. Deputowanym Izby Prawodawczej został natomiast w roku 1850. Warto przytoczyć doniesienie prasowe „Tygodnika Petersburskiego” z 30 kwietnia tego roku: „Eugeniusz Sue, kandydat demokratów, obrany został deputowanym z miasta Paryża na Izbę Prawodawczą. 129 000 głosów przeciw 117 000, które miał za sobą P. Leclerc, kandydat stronnictw umiarkowanych”. „Tygodnik Petersburski” 1850, nr 31, s. 204.

¹⁹ *Ze wspomnień Ernesta Legouvého*, s. 20.

²⁰ *Ibidem*, s. 25.

²¹ Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Wrocław 1961, s. 219.

²² *Ibidem*, s. 220.

²³ E. Sue, *Les Mystères de Paris*, t. 1-10, Paris 1842-1843.

Umberto Eco wyraził opinię, że u Sue „przejście na socjalizm” nastąpiło „w drodze gwałtownego nawrócenia”²⁴. 25 maja 1841 roku po obejrzeniu przedstawienia dramatu *Les deux serrures* Feliksa Pyata, podczas którego na scenie pojawił się ubogi proletariatus, pisarz miał udać się do mieszkania jednego z robotników i przekonać, czy ukazane w sztuce warunki życia biedoty odpowiadają prawdzie. To doświadczenie miało w jednej chwili uczynić z niego obrońcę praw uciśnionych – demokratę.

Tymczasem wspomnienia Legouvégo przekonują, że powodem zmiany zapatrywań Sue był inny „gwałtowny cios”, który „wyrwał go nagle z życia zbytkowego i z życia w wielkim świecie”. Przyjaciół pisarza wskazywał, że: „Ciosem tym [...] było bankructwo. W przeciągu trzech czy czterech lat przemarnował wszystko, spuścił po ojcu, odziedziczony spadek i znaczny dochód ze swoich romansów”²⁵. Utrata majątku jednak chyba tylko pozornie zmieniła Sue. Przeniosła go bowiem z paryskich salonów na wieś, gdzie dalej reżyserował swoje życie. W okresie poprzedzającym powstanie *Tajemnic Paryża* pojawił się u Legouvégo i wedle relacji zakomunikował mu:

Opuszczam Paryż; nie mogę tu pracować. Pościągałem stąd i z owąd jakieś ostatki wierzytelności i wędruję do obszernych a jałowych dóbr jednego z moich krewnych, o trzydzieści mil stąd, w Solonii, gdzie sobie po swojej myśli kazałem urządzić wieśniaczą chatę. Zostaję pustelnikiem²⁶.

Bankructwo zatem wcale nie skruszyło Sue. Miał na nie błyskawiczną odpowiedź: nowy scenariusz przedstawienia, w którym ponownie chciał zagrać wiodącą rolę. Starannie obmyślane dekoracje – romantyczna chatka wieśniacza położona nie za daleko od Paryża, w „jałowych” dobrach krewnych – doskonale odpowiadały roli pustelnika, którą sobie wyznaczył. Roli, nikom bowiem u, kto z potrzeby serca wybrałby los pustelnika, zapewne nie przyszłoby do głowy informowanie kogokolwiek, że właśnie nim „zostaje”. To teatralne posunięcie sprawiło, że publiczność i przyjaciele bez trudu mogli się zorientować, gdzie pisarz aktualnie się znajduje oraz jaki tryb życia pędzi. Jemu zaś zapewniło pełną kontrolę nad tym, kto i co w stolicy o nim mówi.

Podparyska samotnia była jednak dopiero preludium do innego, bardziej widowiskowego spektaklu – wielkiej przemiany osobowości Sue. Dandys, człowiek kultury, któremu imponowały kontakty z arystokracją, przeistaczał się na oczach tłumu w oddalonego od zgłętku salonów, żyjącego w zgodzie z naturą outsidera, wrażliwego na niedolę podobnych do niego straceńców. Gdy wrócił do stolicy (a stało się to według relacji Legouvégo jeszcze w 1841 r.)²⁷, był już – przynajmniej z pozoru – innym czło-

²⁴ U. Eco, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, s. 52.

²⁵ *Ze wspomnień Ernesta Legouvégo*, s. 23.

²⁶ *Ibidem*, s. 26.

²⁷ *Zob. ibidem*, s. 28.

wiekiem. Jego zachowanie przypominało odrobinę powrót gwiazdy na scenę w nowej, nieznanej dotąd roli. Sue bowiem:

Tak samo rzucił się w świat od dołu, jak się był przedtem rzucał w świat od góry.

W miejsce czerwonego stroju myśliwca na królewskie łowy, zamiast kamelii w dziurce od guzika, sprawił sobie kaszkiet, bluzę, grube obuwie i wieczorami chodził pieszo na przedmieścia, do szynków przy rogatce, na schadzki robotników, po małych sklepikach, po dziurach, po szpitalach; żyjąc życiem ludu, zasiadając za stołem w knajpach, i nurzając [...] swoją wyobraźnię w tym zbiorowisku wszelkich cierpień, wszelkich nienawiści i poświęceń²⁸.

Don Juan, wytworny elegant, pseudoarystokrata, chcąc być potraktowany poważnie, nie mógł od razu pokazać się widowni jako współczujący, wrażliwy obrońca ludu, warstwy materialnie upośledzonej i prawnie pokrzywdzonej. Najpierw musiał przeobrazić się w pustelnika, zaznaczyć, że w jego życiu następuje zwrot. Legouvé jednak doskonale wiedział, że jest to tylko zmiana ubioru, zastąpienie „stroju myśliwca na królewskie łowy”, „kamelii w dziurce od guzika” – kaszkietkiem, bluzą i grubym obuwem. Zmieniły się też po raz kolejny dekoracje wokół pisarza. Najpierw był elitarny salon, potem chatka pustelnika, w końcu pojawiły się „szynki przy rogatce”, „małe sklepiki”, „dziury” i „szpitale”, a wraz z nimi nowe, demokratyczne, czy nawet socjalistyczne poglądy.

Również legenda o powstaniu *Tajemnic Paryża* z inspiracji sztuką *Les deux serrures* Pyata jawi się jako część odgrywanej przez Sue życiowej komedii. W istocie bowiem około roku 1841 zapanowała we Francji moda na „idee społeczne, kwestie pauperyzmu” i zarówno politycy, jak i artyści głośno radzili „nad losem, obyczajami i cierpieniami warstw robotniczych” – jak to ujął Legouvé: „lud zajął swoje miejsce w wyobraźni ogółu”²⁹. Wtedy też, jeśli wierzyć autorowi *Wspomnień*, zjawił się u Sue jeden z paryskich wydawców z angielską publikacją, której tekst i ryciny przedstawiały mroczne strony życia w Londynie oraz poprosił go, by przygotował podobną pracę na temat Paryża. Sue nie odmówił, lecz zamiast ilustrowanego eseju postanowił napisać powieść. Pierwszym jej recenzentem został właśnie Legouvé³⁰.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, s. 27.

³⁰ Pierwsze wrażenie Legouvégo z lektury otrzymanego fragmentu rękopisu było następujące: „Przeczytałem. Pierwszy rozdział będący rodzajem prologu niezbyt mnie zajął. Lecz skoro się zaczął prawdziwy romans, gdy przyszedł pierwszy, drugi, trzeci, czwarty rozdział, czułem się jakby tknięty iskrą elektryczną... ręce mi drgały, trzymając papier, nie czytałem, lecz pochłaniałem! Fleur de Morie, Chourineno, Bakalarz... była to połowa pierwszego tomu *Tajemnic Paryża*!...”. Krytyk, nie mogąc powstrzymać entuzjazmu, odpowiedział Sue: „Powodzenie olbrzymie! Największe ze wszystkich dotychczasowych! Co prędzej przysyłaj mi dalszy ciąg!”. *Ibidem*, s. 27-28.

Część publiczności uwierzyła w autentyczność zmiany światopoglądowej pisarza, którego nie tylko zachowanie, lecz także zainteresowania literackie związały się z drażliwymi tematami nędzy egzystencjalnej paryskiego proletariatu. Uwierzył także jeden z czołowych biografów Sue: Jean-Louis Bory, choć zręcznie potrafił powiązać socjalistyczne sympatie pisarza z jego dandyzmem³¹. Więcej dystansu do tej nagłej wewnętrznej przemiany miał Eco, według którego „Sue odkrył nowy sposób, aby wyróżnić się wśród sobie równych”, nie chciał „już szokować Paryża strojami i końmi”, zaszokował go, „głosząc Religię Ludu”³². Można by się z tym zgodzić, ale nie bez zastrzeżeń. Artysta bowiem szokował nie tylko ideami społecznymi, ale też nowym ubiorem i zachowaniem. Jeżeli prawdą jest, że „dandys ma szczególne zamiłowanie do maskarady i egzotyki stroju”³³, oznaczałoby to, że Sue – dawniej dżentelmen, pierwszy elegant stolicy, później przyjaciel ludu przechadzający się po szkaradnych przedmieściach Paryża w zgrzebnej skórzanej czapce, bluzie i ciężkim, topornym obuwiu – nigdy nie przestał reżyserować farsy, w którą zamienił własne życie, dalekie od stabilizacji, ale za to przynoszące poczucie wolności, satysfakcję z samodzielnych wyborów, oryginalnych doświadczeń społecznych i estetycznych.

Prawdziwy Sue

Jak wśród tych wszystkich masek i ról odnaleźć Eugeniusza Sue prawdziwego, wolnego od zwodniczych wizerunków, za którymi się ukrywał? Czy jest to w ogóle możliwe? Może rację miała Bożena Sadkowska, dochodząc do wniosku, że:

[...] dandyzm w miarę upływu czasu coraz bardziej przestaje być aktorstwem. Bo tak naprawdę to dandys nie gra dandysa – on jest nim rzeczywiście. To jego autentyzm, nie maska. Na początku – u samej genezy – dandyzm jest aktorstwem, ale świadomość gry stopniowo się zatracza. Życie we własnym świecie – nawet fikcyjnym – staje się autentycznym życiem³⁴.

Czy zatem Sue był takim autentycznym dandysem, by tak rzec – dandysem z powołania? Przemawiałyby za tym jego niepospolita fantazja, ciekawość świata, nieustająca potrzeba zmieniania siebie oraz otoczenia. Z takim pisarzem nie sposób się nudzić. Można najwyżej go nie doceniać, traktować niezbyt serio. Taki właśnie los spotkał twórcę *Tajemnic Paryża*. Stał się on bożyszczem tłumów, ale za popularność zapłacił poważaniem. Dziennik Edmunda i Juliusza de Goncourtów rzuca światło na tę paradoksalną sytuację, której ofiarą padł we Francji, jak się okazuje, nie tylko Sue:

³¹ Por. J.-L. Bory, *Eugène Sue, dandy mais socialiste*, Paris 1962.

³² U. Eco, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, s. 53.

³³ B. Sadkowska, *op. cit.*, s. 85.

³⁴ *Ibidem*, s. 86.

Ludzie, którzy bawią całą generację – tylu mieszczuchów w deszczowy czas na wsi, tyle nudzących się kobiet – przez całe godziny pozwalając nam żyć innym życiem, dając ukojenie i rozrywkę: Méry, którego właśnie czytałem na wsi, Sue, Dumas nigdy nie będą cenieni we Francji; zawsze będzie się ich uważało za mniej czy bardziej wesołych błaznów. We Francji nie przebacza się ludziom, którzy nie nudzą³⁵.

O tym z pozoru „wesołym błaznie”, na przemian odzieranym z szacunku i uwielbianym, krążyły w całej Europie sprzeczne opinie i anegdota. Niektórzy, inaczej niż Goncourtowie, uważali go za nudziarza. Pod koniec lipca 1843 roku Maria Kalergi, posyłając Adamowi Potockiemu przed umówionym spotkaniem w teatrze świeżo opublikowaną francuską edycję *Tajemnic Paryża* (t. 1-10, 1842-1843), pisała: „Oto *Tajemnice Paryża* – chciałabym, aby Cię wystarczająco znudziły i uspiły, aż do godziny przedstawienia. Byłby to znakomity sposób wypoczynku”³⁶. Inni – zwłaszcza przedstawiciele środowisk drobnomieszczańskich i robotniczych – widzieli w nim bystrego i wnikliwego obserwatora życia ubogich, wyraziciela ich problemów, potrzeb, upodobań. Identyfikowali się z bohaterami kolejnych powieści, próbowali naśladować ich zachowania, wyprowadzali twórczość Sue na ulicę, wnosili ze sobą do winiarni, kuchni, miejsc, w których pracowali, odpoczywali, spożywali posiłki. „Kurier Warszawski” w 1847 roku donosił, że w Paryżu niejaki „pan Żulien zadziwienie sprawia, wyrażając twarzą wszystkie osoby z romansu *Tajemnice Paryża*”. Śledząc inne dowody popularności wspomnianej powieści, dziennikarz (zapewne francuski, ponieważ *gros* tego typu notek stanowiły przedruki z prasy zagranicznej) dodał: „Teraz zjawił się we Frankfurcie winiarz, który także twarzą wyraża różne namiętności i charaktery: dumę, złość, bojaźń etc., to znowu starą kaszlącą babinę, to lichwiarza szachrującego, to zakochanego, obłąkanego, bramarbasa, głupca, a to prawie wszystko charakterystyczną prawdą, odmieniając tylko rysy twarzy”³⁷. W tej samej gazecie pojawiła się inna anegdota. „Eugeniusz Sue – pisał anonimowy redaktor – pomnożył kłopotu; jedna z dowcipnych gazet niemieckich donosi: że żadaną jest kucharka, która wiarygodnym sposobem świadkami dowieść powinna, że nie czytała ani *Tajemnic Paryża*, ani *Żyda wiecznego tułacza*. Po wyjściu tego doniesienia w 6 tygodni, jeszcze nie zgłosiła się żadna”³⁸.

Sue był zatem nadal dandysem. Rozszerzyło się tylko środowisko odbiorców, które go podziwiało. Przedtem czciły go głównie francuskie damy, teraz szalały za nim

³⁵ E.J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, przeł. J. Guze, Warszawa 1988, s. 53.

³⁶ M. Kalergi, *Listy do Adama Potockiego*, oprac. H. Kenarowa, przeł. z franc. H. Kenarowa i R. Drojecka, Warszawa 1986, s. 117.

³⁷ „Kurier Warszawski” 1847, nr 120, s. 577.

³⁸ *Ibidem*.

kucharki, szwaczki i służące w całej Europie. Zachował przy tym pozę buntownika z zasady. Żył ciągle ponad stan, cenił niezależność, pielęgnował piękno w samym sobie. Styczność z cierpieniem i nędzą nie nauczyła go pokory czy oszczędności. „Mały domek położony przy ulicy Pépinière” przeistoczył w „willę pełną kwiatów” odpowiadającą „wszelkim jego potrzebom dobrobytu”³⁹. Szastał pieniędzmi do tego stopnia, że po oszałamiającym sukcesie *Tajemnic Paryża* i kolejnych powieści z życia ludu przyjaciele byli zmuszeni przejąć kuratelę nad jego finansami. Jak zanotował Legouvé:

Rozrzutność Eugeniusza Sue rychło go na powrót wtrąciła w pieniężne kłopoty, w długi, w weksle, i zagrażało mu powtórne bankructwo. Kamil Pleyel⁴⁰ nieproszony i niepytany ustanowił przy nim radę nadzorczą polubowną [...]. Areszt na wszystkie jego dochody! wyznaczenie pensji miesięcznej! zaprowadzenie zmian w niepotrzebnych zbytkach! zaszeregowanie wszystkich rachunków wierzycieli, aż do zupełnego umorzenia długów!

Eugeniusz Sue dawał wszystko z sobą robić, tak potulny, jak dziecko⁴¹.

Mimo że Sue nie mógł już w pełni samodzielnie kontrolować własnego budżetu, jego postępowanie przekonuje, że dandyzm nie był fasadą, za którą ukrywałyby życie inne, nieznanne publiczności. Gdy czuwający nad stanem majątkowym pisarza Pleyel zauważył, że ten nie zapłacił wierzycielowi zaległych 1800 franków, okazało się, że trafiły one do rąk niedoszłego samobójcy. Według relacji Legouvégo, człowiek usiłujący powiesić się w przedpokoju domu Sue miał ze sobą kartkę następującej treści: „Zabijam się z rozpaczy; zdaje mi się, że śmierć mniej mi będzie straszną, jeżeli będę umierał pod dachem tego, który nas kocha i broni”⁴². Pisarz, gotów stracić fortunę w wystawnym życiu, miał w sobie zatem tyle współczucia i determinacji, by mimo długów ratować przychodzącego do jego mieszkania nieszczęśnika.

Również kiedy w imieniu ubogich warstw społeczeństwa francuskiego przyjmował funkcję deputowanego Izby Prawodawczej, nie czynił tego bez wiary w słuszność podejmowanej decyzji. Po zamachu stanu 2 grudnia 1851 roku, podczas którego Ludwik Napoleon Bonaparte ogłosił się cesarzem (jako Napoleon III) i ograniczył wiele swobód obywatelskich, Sue nie wyrzekł się zadeklarowanych wcześniej poglądów i mimo łaski uzyskanej od monarchy dobrowolnie udał się na wygnanie⁴³. Trzy

³⁹ *Ze wspomnień Ernesta Legouvégo*, s. 30.

⁴⁰ Kamil Pleyel, syn Ignaza Pleyela – austriackiego kompozytora i dyrygenta (ucznia Haydna), był właścicielem fabryki fortepianów, klawesynów i harf w Paryżu. W 1838 r. wybudował w tym mieście salę koncertową (Salle Pleyel), w której często występował Chopin. Pleyel pozostawał w bliskich stosunkach towarzyskich z polskim pianistą. Był także przyjacielem Legouvégo i Sue.

⁴¹ *Ze wspomnień Ernesta Legouvégo*, s. 32.

⁴² *Ibidem*, s. 33.

⁴³ „Gdy nadszedł drugi grudnia, wspominał Legouvé, energicznie protestował przeciwko dekretom i został wpisany przez pana de Morny na listę reprezentantów do aresztowania. Napoleon

ostatnie lata, które spędził w alpejskiej miejscowości Annecy, nieopodal granicy ze Szwajcarią, poświęcił formułowaniu i rozwijaniu własnych idei demokratycznych oraz twórczości. Część dochodu z pisania przeznaczył na pomoc dla ubogich.

„Eugeniusz Sue sceptyk! Eugeniusz Sue szyderca! Eugeniusz Sue materialista! corocznie dawał, nie zostawszy katolikiem, znaczną sumę proboszczowi w Annecy, dla jego ubogich”⁴⁴ – pisał zadziwiony postawą i charakterem artysty Legouvé. Może bowiem budzić zdziwienie zmienne zachowanie człowieka, jeśli chce się wyrobić o nim spójną i jednoznaczną opinię, gdy pyta się, kim był naprawdę i stwierdza, że w szczególności – ani cynikiem, ani lwem salonowym, ani Don Juanem, ani samotnikiem, ani socjalistą. Był tym wszystkim po części i tylko przejściowo. Można powiedzieć, że jedyna rola, którą odegrał w sposób w pełni przekonywający i autentyczny, to rola artysty – twórcy literatury i jednocześnie własnego życia. Spoglądający na świat z dystansu, niezależny, wymykający się stereotypowym sądom i ocenom Sue cały czas ewoluował, przechodził metamorfozy. W tych właśnie zmianach należałoby szukać treści i sensu jego egzystencji. Czym różni się życie smakowane pod różnymi postaciami od tego, którego doświadcza się, podążając niezmiennie tą samą drogą? Jakie są zalety i wady takiego życia? Co stanowi o jego wartości? Na te pytania mógłby odpowiedzieć tylko ktoś taki, jak Sue – dandys, który nie grał dandysa, lecz nim rzeczywiście był.

THE PARISIAN DANDY. EUGÈNE SUE IN *THE MEMORIES OF ERNEST LEGOUVÉ*

The author of the article presents a portrait of E. Sue as a dandy in the light of memories of Sue's friend – E. Legouvé. A context of the letters of Ch. Baudelaire and the Goncourt brothers is also very important. Sue's dandyism is seen in his work as a director and the manner in which played a comedy of his own life. There is a certain paradox: Sue was a real dandy whose dandyism is seen as a vocation.

własnoręcznie go wykreślił, pamiętając, że Eugeniusz Sue był chrestnym synem jego matki. Sue odrzucił ten fawor i stawiał się więźniem do fortu Vanves, obok innych deputowanych. Gdy ogłoszono wyrok wygnania, on swego nazwiska w nim nie znalazł: Napoleon po raz wtóry go wymazał. I po raz wtóry Eugeniusz Sue odrzucił tę łaskę jako zniewagę, i sam poszedł na dobrowolne wygnanie do Annecy.” *Ibidem*, s. 35.

⁴⁴ *Ibidem*.

Dzieła
i ich (re)interpretacje



Elżbieta Powązka, Teresa Solecka

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

KATABAZA DANDYSA. O *TAJEMNICACH PARYŻA*

„*Tajemnice Paryża*” stworzyły autora,
albo raczej ich sukces.

Jean-Louis Bory

Droga do *Tajemnic Paryża*

W latach trzydziestych XIX wieku Eugène Sue błyszczał na salonach Paryża, ciesząc się powodzeniem i sympatią towarzystwa, które zapewnił mu majątek odziedziczony po dziadku, a następnie po ojcu. Przyszły autor *Tajemnic Paryża* kilka lat spędził w służbie marynarki jako pomocnik felczera, co miało być lekarstwem na hulaszczy tryb życia, do czego ujawniał predyspozycje już jako bardzo młody człowiek. Kiedy osiadł na stałym lądzie, stał się jednym z pierwszych dandysów stolicy:

[...] przyjaźnił się ze słynnym arbitrem elegancji hrabią d'Orsay i wieloma innymi arystokratami francuskimi i angielskimi, miał wspaniałe powozy, konie kupował w Londynie, dobrze jeździł wierzchem, uczył się boksu, był oczywiście ubrany nieskazitelnie, mieszkał w pięknym domu z ogrodem i dodatkowym sekretnym wejściem¹.

Te mimowolne studia do portretu arystokracji, zaprezentowanego najpierw w *Matyldzie*, a następnie w *Tajemnicach Paryża*, kończą się w roku 1837, gdy pisarz znika z salonów na skutek problemów finansowych i jest zmuszony użyć swego talentu jako źródła utrzymania. Rok 1841 był dla zdegradowanego dandysa ważnym przełomem: to wtedy właśnie doszło do legendarnego spotkania zorganizowanego przez Félixa Pyata w domu robotnika i działacza politycznego Fugèresa², po której to wizycie Sue miał wypowiedzieć słynne „*Je suis socialiste!*”.

¹ M. Żurowski, *Posłowie*, [w:] E. Sue, *Tajemnice Paryża*, Warszawa 1987, s. 392.

² Wydarzenie to wielokrotnie opisują biografowie. Por. G. Jarbinet, *Les Mystères de Paris d'Eugène Sue*, Paris 1932, s. 15-16. Imię Fugèresa niezidentyfikowane.

W tym samym roku Sue odwiedził wydawca (najprawdopodobniej Charles Gosselin) i zaproponował napisanie publikacji o półświatku Paryża. Początkowo sceptycznie nastawiony do tego pomysłu, po radzie z przyjacielem, przyszły autor *Tajemnic Paryża* zdecydował się podjąć wyzwanie. Nie miało to być dzieło o tematyce socjalnej, a tym, co pociągało młodego eleganta, był przede wszystkim urok robotniczych dzielnic Paryża. Jak głosi legenda literacka, pewnego wieczora Sue ubrał starą bluzę malarza, włożył czapkę i wyruszył na poszukiwanie przygód w labiryncie miejskich uliczek. W kabarecie przy Rue aux Fèves był podobno świadkiem bójki, a gdy powrócił z nocnej wyprawy, miał już namiastkę swojej najśłynniejszej powieści. Napisał szybko pierwsze rozdziały bez planu i pomysłu, jak ma się rozwinąć akcja. Pierwszy odcinek pojawił się w „Journal des Débats” 19 czerwca 1842, a ostatni w październiku 1843 roku. Ukazanie się felietonu zapoczątkowało zbiorowe szaleństwo, które trwało przez cały okres drukowania powieści, determinując dalsze życie autora. Sue, okrzyknięty przez lud stolicy przyjacielem i jedynym, „który – jak twierdzi jeden z robotniczych wielbicieli autora – nas kocha i broni”³, zbierał materiały do tworzonej z dnia na dzień historii z podziwu godną rzetelnością: oddał się poszukiwaniom, tym bardziej dogłębnym, im szczerzej był zainteresowany sytuacją ludu. Podobno, na wzór swego bohatera, podał się za malarza i zaprzyjaźnił z młodą robotnicą, z którą w niedzielę i poniedziałki chodził nad barrière Montparnasse lub Courtille⁴. O świetnych rezultatach tych studiów świadczyć może to, że czytelnicy widzieli w autorze *Tajemnic Paryża* zbawiciela zdolnego dostrzec nędzę proletariatu stolicy i uzdrowić społeczeństwo. Liczne listy z całego świata, ale przede wszystkim od tych, których uczynił zbiorowym bohaterem swojej powieści, sprawiły, że niedawny król salonów najwyraźniej uwierzył w swoje posłannictwo.

Roman-feuilleton

Historia felietonu literackiego w prasie francuskiej sięga początków XIX wieku, jednak do lat czterdziestych drukowano w tej formie przede wszystkim opisy podróży. Dopiero Honoriusz Balzak, a później Sue i Aleksander Dumas (ojciec) spopularyzowali ten gatunek. Mimo że reprezentuje w dużej mierze literaturę niezbyt wysokich lotów, będzie miał przecież wpływ na największe dziewiętnastowieczne powieści⁵.

Tajemnice Paryża stały się sensacją i znacznie przyczyniły do wzrostu nakładu dziennika, a autorowi przyniosły tytuł króla powieści felietonowej, który, jak stwier-

³ M. Żurowski, *op. cit.*, s. 394.

⁴ A. Houssaye, *Les contemporains: Eugène Sue*, [za:] G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 99.

⁵ J. Bachórz, *Słownik literatury XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 736.

dził Charles-Augustin Sainte-Beuve, miał zdetronizować samego Balzaka⁶. Paryż ogarnęła suomania: ponieważ „*Journal des Débats*” był dostępny tylko w prenumeracie, ten, kto jej nie miał, był zdany na czytelnie i kawiarnie, gdzie ustawiano się w długie kolejki, czekając po 3-4 godziny, aby za 10 *sous* dostać felieton do ręki na pół godziny. Jakiegokolwiek opóźnienie implikowało niepokój o zdrowie autora, a gdy odcinek się nie pojawiał, miasto opanowywała *une dépresssion intellectuelle*⁷.

O popularności utworu świadczą setki listów zgromadzonych w bibliotece przy muzeum Carnavalet, wysyłanych do autora *Tajemnic Paryża*. Ich autorzy ujmują się za ulubionymi bohaterami czy wyrażają oburzenie zachowaniem złoczyńców:

Ach! Panie Eugeniuszu Sue, proszę mieć litość i nie pozostawiać tej biednej w rękach tych nędzników, bo Pana powieść będzie niemoralna. Matka, która skazuje swoje dziecko na tak straszną biedę, nie zasługuje, by je znów zobaczyć i powinna raczej umrzeć ze wstydu. Proszę umieścić dziecko w zakonie na pokutę. Pozdrawiam V.G.⁸

Jeden z czytelników domaga się szczegółów na temat upadku Fleur-de-Marie, ktoś prosi, aby jej nie uśmiercać, inny błaga o powrót wysłanego do Algierii Szurynera. Alfons de Lamartine pisze, że książka robi furorę, panny czekają na kolejną część i marzą tylko o niej, autora zaś nazywa *grand poète en prose*⁹. Do pochwał dołączył się Balzak, George Sand zachwyciła się Fleur-de-Marie, a powieść Sue przekładano nad *Trzech muszkieterów* i *Hrabiego Monte Christo* Dumasa. Ewentualne próby krytyki wywoływały oburzenie, czego świadectwem jest historia dziennikarza Adolfa Balathiera, który wyłowił z tekstu i opublikował wszystkie nieścisłości żargonowe obecne w dialogach bohaterów. Po drugim artykule na ten temat otrzymał od czytelników list z pogrózkami. W oczach publiczności Sue był świętym, Michałem Archaniołem, poeta Abel Séjournand i Adolf Porte porównywali go do zbawiciela, a pewna wielbicielka autora powieści, poetka Fanny Denoix, chciała zostać jego kapłanką, gdyż uważała, że on sam jest bogiem. Jules Chapfleury stwierdził, iż Sue „każe wierzyć, że zawładnie Europą”, z kolei pewien robotnik, któremu przeczytano jeden z rozdziałów, wyznał ze łzami w oczach: „to jest wspaniale, możemy prosić Boga, żeby wysyłał częściej takich ludzi na ziemię”¹⁰.

Powieść zaczęła żyć własnym życiem, na temat bohaterów pisano piosenki, powstały parodie utworu, poświęcano mu broszurki i plakaty, wystawiano kabarety oraz pantomimy, sam zaś Sue został zobligowany do stworzenia teatralnej adaptacji swego

⁶ G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 177.

⁷ Ch. Simon, *La Vie parisienne à travers le XIX^e siècle*, [za:] G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 179.

⁸ J.-L. Bory, *Eugène Sue. Le roidu roman populaire*, Paris 1962, s. 277-278.

⁹ G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 181.

¹⁰ *Ibidem*, s. 177-187.

działa, które można było podziwiać w postaci siedmiogodzinnego przedstawienia¹¹. Imionami bohaterów nazywano konie wyścigowe i domowych pupili. Wielką popularnością zaczął cieszyć się kabaret Lapin Blanc. Goście znajdowali tam tawernę zmienioną w małe muzeum: mury zostały pokryte rysunkami przedstawiającymi sceny z powieści, na zaszczytnym miejscu znalazł się portret pisarza. Modnisie paryscy przychodzili napawać się atmosferą miejsc, w których przebywać mieli niegdyś bohaterowie: „popijali drinki, trzymając książkę jak katalog muzealny Wersalu i wracali zachwyceni pielgrzymką”¹².

Wpływ utworu nie ograniczał się tylko do kręgów nieoficjalnych: 13 czerwca 1843 roku na posiedzeniu Izby Louis Chapuys-Montlaville oskarżał książkę o niemoralność, z kolei o ministrze Charles’u Marii Tanneguym Duchâtelu krążyła słynna anegdota: gdy pewnego dnia przyszedł do pracy w czarnym nastroju, podejrzewano atak na króla lub problemy dyplomatyczne. Na pytania współpracowników o przyczynę zmartwienia miał odpowiedzieć: „Co się stało? Pytacie, co się stało? Puchaczka nie żyje!”. Podobno stary i niebądcący wielbiciele literatury marszałek Nicolas Jean de Dieu Soult tak zaangażował się w rozwój akcji, że po obudzeniu od razu prosił o gazetę i irytował się, ilekroć czytał słowa: „*la suite à demain*”. Najciekawsza chyba historia mówi o aresztowaniu Sue, który nie stawiał się do służby w Gwardii Narodowej. Uwięziony nie mógł dostarczyć kolejnego odcinka powieści. Gdy numer „*Journal des Débats*” pojawił się bez felietonu, minister będący stałym czytelnikiem *Tajemnic Paryża* nakazał uwolnienie autora¹³.

Można się zastanawiać, czy tragiczny koniec dziejów głównych bohaterów nie był spowodowany tym, że Sue obawiał się losu, który spotkał Artura Conana Doyle’a: czytelnicy, choć spragnieni finału fabuły, obawiali się także jej końca. W jednym z listów wielbiciel prosi Sue: „Proszę nie ustawać, jest jeszcze tyle tajemnic do odkrycia”¹⁴.

Tworzenie dziesięciotomowej powieści z dnia na dzień determinowało formę utworu, co szczególnie widoczne jest w prowadzeniu narracji, będącej efektem współdziałania kilku czynników: piszącego na zamówienie autora, publiczności domagającej się konkretnych rozwiązań poszczególnych wątków oraz felietonowego charakteru powieści, której rozdział musiał się pojawiać w gazecie codziennie, aby z jednej strony zaspokoić ciekawość czytelników, a z drugiej – kazać im z niecierpliwością czekać

¹¹ U. Eco, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, [w:] idem, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Kraków 2008, s. 48. Rozdział poświęcony autorowi *Tajemnic Paryża* jest rozszerzoną wersją artykułu, który ukazał się w przekładzie polskim w „Pamiętniku Literackim” z 1971 r. (LXII, z. 1): *Retoryka i ideologia w „Tajemnicach Paryża” Eugeniusza Sue*.

¹² G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 179.

¹³ *Ibidem*, s. 186-187.

¹⁴ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 278-279.

na kolejny numer dziennika. Sam Sue opisuje swoją narrację jako *un recit multiple*, krytycy określają ją jako sinusoidalną czy porównują do „techniki gobelinu”¹⁵.

Jako wytwór rodzącej się w XIX wieku kultury masowej *roman-feuilleton* został ukształtowany nie tyle przez jakąś poetykę, ile rachunek ekonomiczny. Yves Olivier-Martin, analizując rozwój powieści popularnej, zauważa, że kluczem do sukcesu była fragmentaryczność utworu, niewynikająca jedynie z tego, że numer gazety jest ograniczony liczbą stron. Krótkie odcinki fabuły, dozowane czytelnikom z okrutną nieraz oszczędnością, miały zapewnić wydawcy klientów. „Złota zasada” nazywa badacz wypracowaną przez Sue metodę, polegającą na takim ukształtowaniu fabuły, żeby wątek nie kończył się przed datą wykupienia przez prenumeratorów kolejnego abonamentu¹⁶. Nieciągłość narracji oraz złożoność intrygi, spowodowana ciągłymi zmianami i przeplataniem się opowieści, liczne przeskok w czasie i przestrzeni naruszają linearność narracji i stają się obciążeniem przy lekturze książki¹⁷.

Z uwagi na to, że literatura popularna skierowana była do jak najszerszej grupy odbiorców, posługiwała się charakterystycznym zestawem motywów i rozwiązań fabularnych, jednym z nich był szczęśliwy zbieg okoliczności. W powieści opiera się na nim zarówno wątek główny *Tajemnic Paryża*: historia zaginionej córki księcia Rudolfa, którą spotykamy już na pierwszej stronie powieści, gdy nieświadomy jej tożsamości ojciec ratuje młodą dziewczynę z rąk rzezimiesza, jak i każda z historii pobocznych, co w efekcie prowadzi do zbyt łatwych rozwiązań, wypominanych Sue przez krytyków¹⁸.

Badacze zgodnie wskazują na skłonność autorów *roman-feuilleton* do melodramatycznych rozwiązań. W powieści dialog ma przewagę nad narracją, którą Sue teatralizuje, tworząc dekorację przed wprowadzeniem postaci. Takie zadanie ma opis ciemnych zaułków Cité na pierwszych kartach powieści, dokładna prezentacja domu przy Rue du Temple, zanim nastąpi zawiązanie rozgrywających się tam wątków, czy dokładny opis apartamentów markiza d’Harville przed fatalnym śniadaniem z przyjaciółmi. Specyficznie ukształtowane zostały postaci będące raczej „rolami”

¹⁵ S. Knight, *The mysteries of the cities: Urban crime fiction in the nineteenth century*, North Carolina 2012, s. 46.

¹⁶ Y. Olivier-Martin, *Historie du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris 1980, s. 59.

¹⁷ W tym miejscu należy przypomnieć, o czym pisze U. Eco (*op. cit.*, s. 58), że dotychczasowe wydania powieści są skrócone, gdyż wydawcy pozbywali się apeli i rozważań rozrastających się niemiłosiernie szczególnie w końcowych partiach tekstu. Takie działania edytorskie, zdaniem krytyka, zubażały tekst, lecz czyniły go przystępniejszym w lekturze.

¹⁸ Poza przytaczanymi w tej pracy, istnieje wiele opracowań twórczości Sue, których wykaz znajduje się w cytowanej tu monografii G. Jarbineta (głównie francuskich do początku lat 30. XX w.), J.-L. Bory’ego (do początku lat 60., większość cytowanych pozycji również w ojczystym języku Sue). Najnowsze pozycje bibliograficzne, tym razem w dużej mierze także po angielsku, można znaleźć w wielokrotnie przywołanej w tej pracy monografii S. Knighta, *op. cit.*

niż „typami”¹⁹. Nora Atkinson wśród cech charakterystycznych tego typu literatury na pierwszym miejscu wymienia tajemniczą, sensacyjną fabułę, implikującą nagle rozwiązania, melodramatyczne przypadki i nastrój charakterystyczny dla powieści gotyckiej. Rzeczywiście w *Tajemnicach Paryża* łatwo odnaleźć sceny okrutne i pełne grozy, choć w przypadku Sue wśród bohaterów pojawiają się, poza właściwymi temu gatunkowi zdemoralizowanymi arystokratami, także bezwzględni przedstawiciele mieszczaństwa i rzemieślników²⁰. Celem powieści popularnej jest przeżycie, a może raczej przeżywanie emocji prowadzących do swoistego *katharsis*, które jest celem samym w sobie, ma być sztucznie przedłużane i powinno pozwolić czytelnikowi nie tylko odczuwać to, co bohaterowie, ale doświadczać tych samych uczuć w tym samym czasie. Temu zabiegowi służyć ma przewlekła narracja, czego szczególnym przykładem jest opis strasznej śmierci notariusza Ferranda: konwulsje umierającego przedstawione zostają z dokładnością przynoszącą chlubę medycznemu wykształceniu autora.

Powieść popularna posługuje się prostymi schematami, zaczerpniętymi z baśni i mitu, co jest szczególnie widoczne w przypadku bohaterów. Zarówno oni, jak i przestrzenie, w jakich się znajdują, a także same rozwiązania wątków korespondują ze sobą, często zestawione na zasadzie kontrastu lub dopełnienia. Czasem losy bohaterów wydają się dwiema wersjami tej samej historii²¹ rozwijającej się jakby w dwu kierunkach, na skutek zrzędzenia losu lub odmiennych decyzji bohaterów: Rigoletta i Gualaza to młode dziewczyny, które wyszły z więzienia, ale tylko jedna z nich umiała zorganizować swoje życie, drugą zgubił brak roztropności. Germain i Ferrand są urzędnikami: pierwszy z nich ucieka, aby nie być zmuszonym do pomocy przestępcom, drugi sam planuje zbrodnię i oszustwa. Klemencja d’Harville mogłaby pójść drogą hrabiny de Lucenay, jednak przed zdradą ratuje ją interwencja Rudolfa.

W utworze łatwo zauważyć wspomniany przez Umberto Eco mechanizm kompensacji, któremu *Tajemnice Paryża* w dużej mierze zawdzięcza swoją popularność: ukazując tragedię i poniżenie Gualazy, narrator zaraz posyła do niej Rudolfa, ten zaś wydobywa dziewczynę z rąk stręczycielki i zabiera na wieś. Podobnie jest z opisem losu rodziny Morelów – wybawca zjawia się w momencie, gdy ojciec rodziny ma być zabrany do więzienia za długi, zaciągnięte z powodu diamentu ukradzionego przez obłąkaną babkę, dzieci płaczą z głodu, a chora żona rozpacza nad zwłokami córeczki zmarłej z zimna i nędzy.

Stephen Knight, analizując elementy stanowiące o sile oddziaływania *Tajemnic Paryża*, obok wyraźniej struktury, reprezentatywnych charakterów oraz obrazu nowoczesnego miasta, gdyż to Sue zapoczątkował drogę podjętą przez Hugo

¹⁹ J.-L. Bory, *Tout feu tout flamme*, Paris 1966, [za:] Y. Olivier-Martin, *op. cit.*, s. 61.

²⁰ N. Atkinson, *Eugène Sue et le Roman-Feuilleton*, [za:] S. Knight, *op. cit.*, s. 26.

²¹ O paralelnych losach bohaterów pisze we wspomnianej już pracy S. Knight.

i Dostojewskiego, na pierwszym miejscu wymienił za Morettim „ten fantastyczny tytuł”²². Trzeba przyznać, że w krótkiej frazie zawarta została obietnica osłonięcia zagadek najbardziej fascynującego miasta Europy. Czytelnik ma prawo spodziewać się dramatycznych zdarzeń, gdyż rozwiązanie tajemnicy łączy się z ofiarą, ale także niespodziewanych zwrotów akcji i intrygujących postaci. Nowość podejścia Sue polegać miała na zsekularyzowaniu pojęcia tajemnicy, które dotąd egzystowało w literaturze w znaczeniu raczej mistyczno-religijnym, teraz zaś stało się słowem kluczem rozgrywającego się w nowoczesnym mieście kryminału²³.

Spór o idee

Krytyka powieści Sue bardzo często koncentrowała się na zawartości ideowej dzieła, które przecież w założeniu miało być przede wszystkim rozrywką. Sam autor w pewnym momencie zaczął traktować swoje dzieło jako manifest odkrytego dopiero co furieryzmu. Niewyeksplorowany dotąd wątek miasta widzianego z perspektywy nizin społecznych, wąskich uliczek i nor, gdzie gnieźdzą się nędzarze, wywołał burzę w środowiskach intelektualnych, nie z uwagi na brutalność i okrucieństwo przedstawionej rzeczywistości, ale ze względu na sposób jej ukazania²⁴. Georges Jarbinet stwierdził, że autor *Tajemnic Paryża* ukazuje ułomne przestrzenie życia społecznego, dołączając równocześnie receptę na ich uzdrowienie²⁵; o ile jednak te pierwsze wywołały zainteresowanie i przyniosły pochwałę nawet ze strony zajadłych przeciwników, o tyle ostrej krytyce poddane zostały poglądy autora na rozwiązanie trudnych problemów społecznych dziewiętnastowiecznej Francji.

W roku 1844 młody publicysta niemiecki, Franz von Žychliński, pisząc pod pseudonimem Szeliga, zamieszcza na łamach „Allgemeine Literatur-Zeitung” pochwałę *Tajemnic Paryża*. Artykuł zapewne przeszedłby bez echa, zagubiony wśród innych opinii na temat ówczesnego fenomenu literackiego, gdyby nie to, że wypowiedź dziennikarza wywołała ostrą replikę Karla Marksa i Fryderyka Engelsa, którzy poświęcili dziełu Sue najobszerniejszą wypowiedź krytycznoliteracką, jaka wyszła spod ich pióra. Przedmiotem sporu stała się idea zakładająca istnienie społeczeństwa pogodzonych i współpracujących dla wspólnego dobra warstw, gdzie wielcy opiekują się najbiedniejszymi, a nędzarze uwielbiają swoich dobroczyńców tak, że wszyscy są zadowoleni ze swego losu przy zachowaniu społecznego *status quo*.

²² F. Moretti, *Atlas of the European Novel 1800-1900*, London 1998, [za:] S. Knight, *op. cit.*, s. 29.

²³ S. Knight, *op. cit.*, s. 29.

²⁴ Por. M. Żurowski, *op. cit.*, s. 394-396.

²⁵ G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 138-139.

Do głosów krytyki powieści w tym samym roku dołączył Wissarion Bieliński, który wyśmiał ideę, choć samo ukazanie egoistycznym mieszczanom francuskich nędzarzy umierających z głodu – to wyrażenie, zdaniem krytyka, w Rosji może być jedynie hiperbolą – było według autora warte pochwały. Bieliński nazwał Sue sprytnym pisarzem, traktującym ukazanie nędzy ludu jako niezbyt godny zachwyty sposób na zarobek. W artykule padło słynne stwierdzenie, że francuski pisarz tworzy swoje dzieło z punktu widzenia mieszczanina, postrzegającego lud jako głodną, obdartą, ciemną i wynędzniałą czerń, a jedyna proponowana przez niego zmiana sprawiłaby, że czerń ta byłaby „syta, czysta i mająca dobre maniere”²⁶, a to nie wystarczyło socjalistycznym reformatorom dziewiętnastowiecznej Europy.

George Jarbinet nazwał *Tajemnice Paryża* syntezą romantyzmu socjalnego i wskazał główne postulaty, mające, według Sue, uzdrowić społeczeństwo. Poszczególne postaci krytyk ten zinterpretował jako zobrazowane idee: Rudolf to ucieleśnienie indywidualizmu, mającego zapanować nad złem i niesprawiedliwością, markiza d'Harville jest ofiarą małżeństwa, którego kres powinien położyć rozwód, Fleur-de-Marie i Szuryner prezentują ideę resocjalizacji: prostytutka może odpokutować swoje czyny, pomoc społeczeństwa pozwoli zaś mordercy wrócić na dobrą drogę. Wątek Bakałarza i Martialów to protest przeciw karze śmierci, tę zastąpić mogłobyślepienie i odosobnienie. Notariusz Ferrand obrazuje brutalność, chciwość i lubieżność, ale dla nich, podobnie jak dla Puchaczki, uosobienia okrucieństwa, nie ma drogi ratunku. Historia Morela jest głosem przeciw więzieniu za długi²⁷. Na kartach powieści, wprost i poprzez fabułę utworu, Sue dyskutuje także na temat ułomności prawa zbyt drogiego dla biedaków: Joanna Duport z powodu biedy nie mogła wyrwać dzieci spod okrutnej władzy ojca – alkoholika i stręczyciela. Prawo też nie ściga uwodziciela, za to bezwzględnie postępuje z jego ofiarą, co obrazuje opowieść o Ferrandzie i Ludwice Morel. Jest także drastycznie nieproporcjonalne: biedakowi, który, umierając z głodu, ukradnie 100 franków, zostanie wymierzona surowa kara, natomiast kradzież publicznych pieniędzy przez osobę na stanowisku przejdzie bez echa²⁸.

Sue przedstawił propozycje poprawy kondycji socjalnej proletariatu: robotników należy zachęcić do aktywnego życia, zorganizować pracę i połączyć ją z kapitałem, aby pracował dla dobra ludzi. Wzorcowym przykładem miała być farma w Bouqueval, której sposób organizacji poznaje czytelnik przy okazji wizyty Bakałarza i Kulasa w folwarku. Przynoszący dochód majątek gromadził uczciwych i prostych ludzi oraz stwarzał im warunki godnej egzystencji²⁹. Podobny cel miało ustanowienie banku

²⁶ W. Bieliński, *Tajemnice Paryża*, [w:] idem, *Pisma filozoficzne*, t. 2, przeł. W. Anisimow-Bieńkowska, oprac. A. Walicki, Warszawa 1956, s. 34.

²⁷ G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 153.

²⁸ *Ibidem*, s. 143-147.

²⁹ *Ibidem*, s. 141.

pomocy dla ubogich, udzielającego pożyczki tym, którzy stracili pracę. Pożyczka to nie jałmużna, miała być zwrócona, gdy robotnik znajdzie źródło zarobku. Bank taki, utworzony przez Rudolfa w kamienicy przy Rue du Temple, znalazł naśladowców w realnym świecie dziewiętnastowiecznego Paryża³⁰. Wszystkie te pomysły zostały zjadliwie skrytykowane przez Marksa i Engelsa jako nierealne pod względem ekonomicznym i oparte na fantastycznym przekonaniu o prawości ludzkich charakterów.

Także Jean-Louis Bory mówił o ideologii jako zasadzie konstrukcji postaci. *Tajemnice Paryża*, nazwane przez krytyka „biuletynem zdrowia Francji”, wskazują na biedę jako źródło zła. Śledząc losy bohaterów Sue, czytelnik jasno widzi, że Fleur-de-Marie jest nieszczęśliwa, a nie – winna, a Szuryner, o którym w pierwszym momencie dowiadujemy się, że jest bandytą, ma dobre serce i oburza się na opowieść o cierpieniach małej Gualazy, choć jeszcze przed chwilą chciał ją zgwałcić. Nawet Bakałarz i Puchaczka wydają się ofiarami nędzy³¹.

Stephen Knight, nie przecząc utopijności społecznych rozwiązań proponowanych przez autora, uważa, że nie mają one negatywnego wpływu na strukturę powieści, choć charakterystyczny tok narracji wymaga przypomnień i odautorskich uzupełnień. Postaci mają niewątpliwie dwuwymiarową naturę, lecz dzięki umiejętnościom pisarskim Sue uniknął zbyt wielu nieprawdopodobieństw w ukształtowaniu ich charakterów. Ciekawym spostrzeżeniem Knighta jest stwierdzenie, że, bardziej niż na różnicach klasowych, Sue skupił się na różnicach płciowych. Postaci Fleur-de-Marie, Rigoletty, Klemencji d'Harville czy hrabiny de Lucenay wpisują się w istotny w powieściopisarstwie XVIII i XIX wieku problem dobrowolnej i przymusowej seksualizacji kobiety³². Badacz zauważa także, że zainteresowanie Sue problemami społecznymi tym bardziej rośnie, im większy wpływ mieli czytelnicy na rozwój wydarzeń, a problemy społeczne są w powieści o wiele wyraźniej zarysowane niż pomysły na ich rozwiązanie, co w efekcie sprawia, że brak w niej prawdziwej społecznej strategii poprawy losu ludu Paryża, choć nie można odmówić Sue zaangażowania³³.

Umberto Eco nie do końca wierzy przemianie dandysa w socjalistę. Krytyk uważa, że w sposobie opisu nędzarzy Paryża niedawny bywalec pierwszych salonów stolicy odnalazł swój styl, dzięki któremu zaistniał w świadomości ogółu jako apostoł proletariatu, ale przede wszystkim zyskał sławę, uwielbienie wśród czytelników, a szczególnie czytelniczek, pochlebne recenzje w Fourierowskiej „Phalange” i umowy *in blanco* na nieistniejące jeszcze powieści. Autor *Tajemnic Paryża* jest, zdaniem Eco,

³⁰ Sue Eugène, [w:] *Dictionnaire des littératures de langue française*, J.-P. Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, Paris 1984, s. 2223.

³¹ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 225.

³² S. Knight, *op. cit.*, s. 53.

³³ Ten ostatni sąd S. Knight powtarza za B. Svane, *Le Monde d'Eugène Sue*, Copenhagen 1986 (S. Knight, *op. cit.*, s. 49).

jedynie „nawołującym do zgody, sentymentalnym zwolennikiem humanitarnego traktowania ludu”³⁴.

Na początku powieści Sue schodzi do labiryntu uliczek stolicy przebrany w strój robotnika – który zdobi także w pierwszych scenach Rudolfa. Członek *la haute société* wyrusza, aby zgłębić tajemnice zaułków miasta znanych mu dotychczas w najlepszym wypadku jedynie z okna powozu. Jean-Louis Bory interpretuje tę wyprawę jako katabazę romantycznego Dantego zstępującego w kolejne kręgi ciemności:

Jak Dante prowadzony przez Wergiliusza, Sue wyrusza ręką w rękę ze swoim anielskim przewodnikiem na wyprawę do „piekielnych Indii”, którymi jest, spotkany przez przypadek, przestępczy Paryż, nieznany dotąd dandysowi i sportsmenowi. Przechodząc przez lustro, Sue opuszcza Paryż świetlisty, aby zanurzyć się w błoto Paryża nizin³⁵.

W labiryncie czasu i przestrzeni

Konstrukcja czasu i przestrzeni w powieści Sue jest naznaczona cechami wynikającymi ze specyfiki gatunku. Tworzona z dnia na dzień fabuła nie pozwalała na konsekwentne i celowe kształtowanie tych dwóch wymiarów dzieła literackiego, choć sam tytuł osadza je w konkretnym miejscu, na tyle jednak wielowymiarowym, że nie krępuje wyobraźni autora, który zresztą nie zamyka swoich bohaterów jedynie w obrębie miasta.

Tajemnice Paryża zaczynają się jak sprawnie skonstruowany reportaż: data umieszcza opisywane wydarzenia w nie tak dawnej przeszłości (wywołane wrażenie autentyczności przeszłości chyba najśmielsze oczekiwania autora, kiedy do redakcji zaczęły spływać oferty pomocy bohaterom powieści³⁶), a mianowicie 13 grudnia 1834 roku. Podobnie szczegółowo podany został czas, w którym kończy się główny trzon akcji, czyli wydarzenia paryskie: powrót do zdrowia Morela następuje dzień przed planowaną egzekucją Martialów, przygotowania do niej rozpoczynają się, co autor skwapliwie notuje, o 4 rano w dzień śródpocia – ten sam, który Rudolf wybrał na opuszczenie Paryża z odnalezioną córką i ten sam zarazem, w którym Szuryner postanowi po raz ostatni zobaczyć swego pana, co przypłaci życiem³⁷.

³⁴ U. Eco, *op. cit.*, s. 46.

³⁵ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 256.

³⁶ *Dictionnaire...*, s. 2223.

³⁷ Rok, w którym kończy się akcja powieści, nie został podany, ale można spróbować go wskazać: Fleur-de-Marie spędziła w folwarku kilka tygodni, po porwaniu trzy miesiące przebywała w więzieniu, potem kilkanaście dni w szpitalu. Niedługo po jej odnalezieniu odbył się ślub Rudolfa z Sarą, dwa tygodnie później ojciec z córką wyjeżdżają z Paryża, więc prawdopodobnie byłby to rok 1835. Łatwiej

Dalsze losy bohaterów zaprezentowane zostały w reporterskim skrócie: w epilogu Sue wyraźnie zmienia formę narracji, ta zaś nie pozwala na smakowanie emocji przeżywanych przez bohaterów. Pierwszy z rozdziałów to list opisujący zdarzenia, które rozegrały się pięć lat później: w roku 1840 – wiemy to z relacji księcia Henryka – następuje poznanie Amelii z niedoszłym narzeczonym; o decyzji wstąpienia księżniczki do klasztoru dowiadujemy się przy okazji listu Rigoletty z roku 1841 (w tym samym czasie następują oświadczyzny księcia Henryka); fatalne wydarzenia finału przypadają zaś na rok 1842. Dokładna data zostaje podana, gdyż bohaterka umiera 13 stycznia, czyli w rocznicę dnia, w którym Rudolf podniósł przed laty rękę na swojego ojca. W ostatnich rozdziałach list kilkakrotnie pojawia się jako medium między bohaterami a czytelnikiem, a przeżycia bohaterów relacjonowane są często przez osoby trzecie.

Opisywane w powieści wydarzenia sięgają także w przeszłość – z opowieści Rudolfa wiadomo, jak wyglądało jego dzieciństwo, szczegółowo dowiadujemy się o tym, co się wydarzyło przed osiemnastu laty, gdy Sara po raz pierwszy usiłowała doprowadzić do spełnienia otrzymanej w dzieciństwie fatalnej wróżby. Znamy szczegóły z młodości Fleur-de-Marie, Szurynera, Rigoletty czy Germaina, zaprezentowane w formie retrospektywnych opowieści nastawionych na zaspokojenie, czasem nierozbudzonej jeszcze, ciekawości czytelników.

Zmiana sposobu narracji w momencie opuszczenia przez bohaterów Paryża może sprawiać wrażenie, jakby narrator stracił zainteresowanie swoimi bohaterami, gdy opuszczają oni Paryż. Na chwilowy powrót do miejsc, w których rozgrywały się wydarzenia opisane w powieści, pozwala jedynie list Rigoletty. Po stolicy Francji, Gerolstein wydaje się ostoją spokoju i ciszy, ale to tu właśnie rozegra się ostatni akt tragedii Fleur-de-Marie: otoczona miłością i bogactwem, nie będzie umiała poradzić sobie z pamięcią o przeszłości.

Klamrą czasową dla powieści jest trzynasty dzień miesiąca – wtedy Rudolf po raz pierwszy spotyka Gualezę, która, jako księżniczka Amelia, umiera również w dniu oznaczonym taką datą. Podobny zabieg można zaobserwować w ukształtowaniu przestrzeni, gdyż zarówno pierwsza, jak i ostatnia scena odsyła czytelnika do gospody Lapin Blanc: tam w pierwszych scenach powieści poznajemy stręczycielkę, która na końcu rozpozna Fleur-de-Marie opuszczającą Paryż jako córka Rudolfa. Motyw powrotu do początku wydaje się użyteczny w celu spojenia rozciągniętej narracji powieści odcinkowej.

Między dwoma obrazami szynku, gdzie przebywają niemal ci sami bohaterowie, Sue prowadzi czytelników po dziewiętnastowiecznym Paryżu, zapoczątkowując słynne epepeje miast, które powstaną pod piórami Hugo, Dostojewskiego czy Prusa.

ustalić datę: w 1835 r. Wielkanoc wypadła 19 kwietnia, post rozpoczął się więc 25 lutego. Śródpocie, czyli 4. niedziela po Popielcu, przypadłaby na dzień 22 marca.

Stephan Knight stwierdził, że *Tajemnice Paryża* są studium struktur nowoczesnej metropolii³⁸, a Sue zabiera czytelników wprost do serca miasta, głęboko wnikając w jego istotę. Paryż, przed przebudową, której dokonał na zlecenie Napoleona Georges Eugène Haussmann, miał charakter średniowieczny, z wąskimi uliczkami i niebezpiecznymi zaułkami. Pierwsze sceny powieści rozgrywają się właśnie w ciemnym sercu Paryża na Île de la Cité. Opisane w pierwszym rozdziale spotkanie Gualezy i Szurynera odbyło się przy Rue aux Fèves, nieistniejącej już uliczce bezpośrednio w centrum, na północ od Hôtel de Ville, blisko rynku mięsnego. Tu gdzieś miał znajdować się kabaret Lapin Blanc, miejsce schadzek bandytów z Cité. Groźniejszy wydaje się jednak umiejscowiony przy barrière de Bercy kabaret Panier Fleuri, gdzie Rudolf był umówiony z Bakalarzem i Puchaczką, choć najbardziej złowrogi i tajemniczy jest podziemny szynk Czerwonego Janka Cœur-Saignant znajdujący się najprawdopodobniej na placu Madeleine, niedaleko Pól Elizejskich.

Biedacy zamieszkiwali oba brzegi Sekwany: na Quai aux Fleurs Fleur-de-Marie sprzedawała kwiaty, w Port St Nicholas na Île pracował Szuryner, który mieszkał niedaleko słynnej katedry. W zaułkach blisko Notre Dame Sara i Tom próbowali zwerbować miejskich rzezimieszków, aby zrealizować swoje ciemne plany. Na Sekwanie, w Asnières, znajdowała się także wyspa grabieżników, gdzie mieszkali Martialowie, choć okolica musiała być dość spokojna, skoro w pobliżu mieszkał doktor Griffon goszczący u siebie starego przyjaciela, hrabiego St Remy.

Ojciec Micou miał dom między Rue Traversière i Saint-Guillaume, tam skupował skradzioną miedź, przy Rue St Honoré stał zaś budynek, w którym umarła oszukana przez Ferranda hrabina Fermont. Mieszkanie i kancelaria zbrodniczego notariusza znajdowały się przy Rue du Sentier, w pobliżu był także La Petit Pologne, gdzie rozgrywała się ponura więzienna opowieść Pique-Vinaigre.

Szczegółne miejsce w Paryżu Sue zajmuje, znana mu prawdopodobnie z powodu dość bliskiego sąsiedztwa, Rue de Temple biegnąca od Hôtel de Ville przez trzecią dzielnicę do Placu Republiki. Mimo że Knight twierdzi, że zapuszczanie się tam wymagało od Rudolfa sporo odwagi, obraz tego miejsca w powieści nie wydaje się złowrogi, stanowi raczej barwny, choć chwilami drastyczny obraz świata biedaków paryskich. Przy Rue du Temple 17 stała kamienica, która jest sceną spotkania przedstawicieli wszystkich warstw społecznych ówczesnego Paryża.

Arystokracja, jak zauważył Knight, żyła na wyspach w archipelagu miasta. Najelegantszą dzielnicą miała być Faubourg St Germain, Sara i Thomas mieszkali za Boulevard del'Observatoire, a niedaleko, przy rogu Rue du Plumet, znajdował się prawdziwy dom Rudolfa, choć on sam często przebywał incognito w mieszkaniu

³⁸ W tej części pracy przytaczamy ciekawe uwagi autora książki o tajemnicach metropolii, zamieszczone w rozdziale *Charting the City* (S. Knight, *op. cit.*).

przy Allée des Veuves, między Polami Elizejskimi i Sekwaną. Szczególnie interesująca jest siedziba wicehrabiego de St Remy: młody dandys mieszka w kamienicy z tajemnym wejściem, do którego klucz miała hrabina de Lucerny. Dom ten stał niedaleko Rue Chaillot, biegnącej między Avenue d'Iéna i Avenue Marceau i wydaje się przypominać siedzibę samego autora. W centrum Faubourg St Germain mieszkali książę i księżna de Lucenay, tam także stał dom markizy d'Harville, na rogu Rue St Dominique i Rue Belle Chasse. Knight sugeruje, że wspaniała zapewne budowla (w czasie pamiętnego śniadania markiz sugerował jej rozbudowę) znajdowała się jednak zbyt blisko śmierdzącej i niebezpiecznej rzeki. Takie położenie oznacza, być może, przymusową alienację rodziny chorego na epilepsję arystokraty, który celowo usunął się z centrum życia towarzyskiego stolicy.

Zawarte w powieści opisy miejsc, pozwalające na odtworzenie mapy Paryża bohaterów powieści, służą z jednej strony podtrzymaniu i rozwleczeniu narracji, z drugiej zaś – zachęcają do spaceru ulicami miasta. Te, choć czasem brudne, wąskie i niebezpieczne, kryją przecież swoje tajemnice. Tak jest zresztą nie tylko w zaułkach Cité czy nadrzecznych slumsach. Tragiczna historia markiza d'Herville rozgrywa się w pięknym pałacu, którego opisowi autor poświęcił sporo miejsca. Opis kamienicy przy Rue du Temple stanowi tło dla charakterystyki bohaterów, którzy czasem celowo schowani za drzwiami swoich mieszkań, nie pozwalają do końca się poznać.

W romantycznej powieści nie mogło zabraknąć także przestrzeni, będących przedmiotem szczególnej fascynacji ówczesnych czytelników – więzień i szpitali. O pierwszym z wymienionych słyszymy już na początku powieści, gdy Gualeza wspomina najlepsze chwile swojego dzieciństwa, kiedy miała jedzenie, dach nad głową i możliwość nauki zawodu. Prawdziwą wyprawę do tych miejsc czytelnik odbędzie z Klemencją d'Harville. Bohaterka udaje się do więzienia, poszukując osób potrzebujących pomocy, i trafia na Fleur-de-Marie, której – początkowo przez zazdrość, potem z powodu problemów rodzinnych – pozwala zostać w areszcie, skąd odebrana zostanie dopiero na polecenie Ferranda. Paryskie Saint-Lazare znajdowało się przy drodze z Paryża do Saint-Denis i przeznaczone było dla prostytutek. W XIX wieku przetrzymywano tam aresztowane dziewczyny, które – jak Gualeza – przebywały w zakazanych dla nich rejonach miasta.

Więzienie męskie La Force przeznaczone było dla szczególnie niebezpiecznych przestępców. Czytelnik odwiedza je z Rigolettą, która przyszła zobaczyć się z Germainem. Rozgrywającym się tam wydarzeniom Sue poświęca kilka rozdziałów. Gmach sprawiał przyjemne wrażenie (był przebudowany z pałacu książęcego), jednak jego mieszkańcy stanowili zbiór najniebezpieczniejszych zbirów Paryża, wśród których panowały surowe, choć niepisane reguły, a przetrwać mogli tylko najlepiej przystosowani – syn pani George nie miałby na to szans, gdyby nie interwencja Szurynera.

Ponura wycieczka po Paryżu jest kontynuowana w szpitalu doktora Griffona oraz miejscu odosobnienia i rekonwalescencji wariatów. Pierwszy z nich pozornie nie budzi przerażenia, czytelnik dopiero co był świadkiem sceny, w której lekarz pomaga Wilczycy odratować tonącą Gualezę, będącą zresztą jedną z pensjonariuszek placówki. Jednak, być może na skutek osobistych przeżyć z młodości Sue, opisywany w rozmowach leżących tam kobiet szpital jest przestrzenią nieprzyjazną, w której chorzy doświadczają poniżenia i boją się strasznej, bezimiennej śmierci. Niemal cudem zostaje wyrwana stamtąd córka Rudolfa i młoda Klara Fermont.

Paradoksalnie o wiele lepsze wrażenie sprawia na czytelniku placówka, gdzie do zdrowia przychodzi szlifierz Morel: dom podzielony na kilka dziedzińców położony był obok folwarku, miejscu pracy zdrowiejących pensjonariuszy szpitala. Lekarz, pani George z Germainem i rodziną Morelów w pewnym momencie spotykają tam też oślepionego i udającego szalonego Bakałarza, który w ten sposób po raz ostatni może usłyszeć nieświadomych jego obecności, okrutnie kiedyś skrzywdzonych członków rodziny: żonę i syna. Chorzy przestępcy nie stanowią jednak zagrożenia ani dla innych towarzyszy niedoli, ani dla ich gości.

Akcja powieści wielokrotnie wykracza poza rogatki Paryża, choć, jak zauważył Knight, opis miejsc zewnętrznych, szczególnie wsi, służy jedynie podkreśleniu problemów miasta. Już na samym początku powieści Rudolf z Gualezą wyprawiają się w okolice St Denis. Także Szuryner zostaje wysłany poza miasto – księżę ofiarowuje mu jatkę rzeźniczą w małym miasteczku l'Ile-Adam nad rzeką l'Oise. Jednak żadne z tych miejsc nie okazuje się bezpiecznym schronieniem – dziewczyna zostaje porwana z folwarku Bouqueval, a Szuryner nie jest w stanie wykonywać swego dawnego zawodu z powodu wyrzutów sumienia. Położone niedaleko folwarku miasteczko Arnouville, początkowo przyjazne, staje się miejscem poniżenia Fleur-de-Marie: bohaterka zostaje rozpoznana przez owdowiałą mleczarkę, której mąż został zamordowany przez Bakałarza na drodze do Poissy.

Są także w powieści przestrzenie bardziej egzotyczne, szczególnie cenne dla mieszczańskich czytelników: Ameryka, skąd Rudolf przywiózł Dawida i Cecylię, oraz Algieria, dokąd dwa razy próbował wybrać się Szuryner i gdzie znaleźli ocalenie Wilczyca oraz uratowani członkowie okrutnej rodziny Martialów. Miejsca te, ledwie wspomniane, nie pozwalają na długo przenieść się w dalekie przestrzenie barwnego Południa, podobnie jak nie zostało przybliżone czytelnikom niemieckie księstwko, gdzie spędziła swoje ostatnie lata księżniczka Amelia. Zarówno daleka Ameryka, jak i tereny niemieckich landów czy nieco bliższa Paryża Normandia związana z dzieciństwem Klemencji d'Harville służą jedynie jako tło dla rozgrywających się tam wydarzeń. Czytelnik dowiaduje się o nich przez pośredników – jak w przypadku

opowieści Murfa o ocaleniu ojca hrabiny d'Harville – lub narrację retrospektywną, dzięki której poznamy chociażby losy młodej Sary Seyton.

W interesujący sposób podsumowuje swoje rozważania o labiryncie miasta autor *Mysteries of the cities*, stwierdzając, że Sue na końcu każe opuścić Paryż lub zginać wszystkim głównym bohaterom swojej powieści. W mieście zostają drobni rzemieślnicy, jak szczęśliwie ocalona rodzina Morełów czy powracająca ze wsi Rigoletta z mężem. Nad kamienicą przy Rue du Temple czuwają szczęśliwi państwo Pipelet, pozbawieni uciążliwego towarzystwa malarza Carbona. Równocześnie jednak w tłumie paryskich gapiów znikają uciekinierzy z więzienia: Szkielet z Kulasem i kilkoma bandytami, którzy czają się na zapóznionych przechodniów w wąskich uliczkach Cité czy nad błotnistymi brzegami Sekwany.

Bohaterowie roman populaire

Umberto Eco, analizując fenomen *Tajemnic Paryża*, stwierdził, że książka jest nie tyle dziełem literackim, ile światem wypełnionym bohaterami „z krwi i kości, żywymi, a zarazem emblematycznymi, sztucznymi i wzorcowymi”³⁹. Świat ten uruchamiał w czytelniku pokłady emocji podatne na działanie mechanizmu melodramatu, a dla współczesnego czytelnika jest dokumentem wyjaśniającym niektóre elementy dziewiętnastowiecznej wrażliwości społecznej oraz daje klucz do poznania struktury literatury masowej⁴⁰. Wielką siłą powieści Sue jest, jak stwierdził Pierre-Jean de Béranger, wpisywanie się na stałe w dzieje kultury powszechnej, na podobieństwo bohaterów dramatów Szekspira⁴¹.

Nawet bardzo życzliwi krytycy powieści Sue muszą przyznać, że jego postaci są uproszczone i niezmiennie: ci, którzy są dobrzy, zawsze tacy byli, a źli umierają bez przebaczenia. *Tajemnice Paryża* kierują się poetyką powieści popularnej, tworząc ją równocześnie, zarówno bowiem współcześni, jak i mniej świadomi późniejsi naśladowcy Sue będą czerpać z tych samych źródeł stereotypów. Anna Martuszevska w pracy poświęconej tego typu utworom wymienia cztery rodzaje właściwych im bohaterów: Herosa, Anioła, Demona zła i Kobietę fatalną. W romansie – pisze autorka – para Anioł i Demon zła staje się podstawą schematu fabularnego Pięknej i Bestii, trójka – Heros, Anioł i Kobieta fatalna – pozwala zrealizować schemat Kopciuszka. Postaci te mają proveniencję mityczną, a do literatury popularnej trafiły przez pośrednictwo baśni, która musiała zostać jedynie uwiarygodniona, często przez rezygnację

³⁹ U. Eco, *op. cit.*, s. 49.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 50.

⁴¹ Za M. Żurowski, *op. cit.*, s. 394.

z optymistycznego finału na rzecz melodramatu⁴². W przypadku *Tajemnic Paryża* mit przekształcony w baśń, umieszczony w czasie i przestrzeni dziewiętnastowiecznego Paryża, jest ważnym elementem kształtującym bohaterów powieści.

W historii księcia Rudolfa mit przeplata się z baśnią: dzielny władca, a więc następca tronu niewielkiego niemieckiego landu Gerolstein, w przebraniu przemierza ciemne zaułki Paryża, aby odnaleźć zagubione dziecko. Nie jest to na razie jego zaginiona córka – bohater jest przekonany, że dziewczynka nie żyje – lecz syn zubożałej arystokratki, zacnej kobiety, której udzielił pomocy, gdy straciła majątek. Rudolf przypadkowo spotyka dziewczynę i bezwiednie ratuje swoje dziecko. Rozpoznanie nastąpi jednak dopiero pod koniec powieści, bohater dowie się o łączącym ich pokrewieństwie o wiele później niż czytelnik, którego autor nie chciał tak długo trzymać w niepewności co do tożsamości Fleur-de-Marie.

Rudolf, będący wzorem rycerza bez skazy, jest także wszechwładnym arystokratą, który nigdy się nie myli (scena, gdy dał się uwięzić w piwnicy szynku Cœur-Saignan jest odosobniona i znajduje się na samym początku powieści) i nie robi błędów – przynajmniej od chwili, gdy go poznajemy, gdyż obecne życie bohatera ma być formą ekspiacji za grzechy młodości. Kreacja tej postaci wywołuje skrajne oceny krytyków powieści, gdyż książkę jest realizatorem utopijnych pomysłów Sue, a zaprezentowany został równocześnie jako wzór do naśladowania.

Jean-Louis Bory zauważa, że Rudolf to połączenie dandyzmu z człowieczeństwem: bohater, mimo nadnaturalnej niemal mocy, nie jest wolny od nienawiści i zna miłość. Jest też ucieleśnieniem sprawiedliwości i jako jasny Bóg Światła zstępuje do ciemnego Paryża. Jest Chrystusem niosącym zbawienie, ale i pięknym i prawdziwym ojcem, przeciwstawionym szpetnemu i okrutnemu ojcu – Bakałarzowi. Badacz stwierdza, że książkę to idealny przykład bohatera romantycznego, który przechodzi od *spleenu* do barykad⁴³. Jego rewolucyjne działanie jest jednak twórczością oświeconego despoty, a sprawiedliwość, jaką przynosi – sprawiedliwością feudalną. Nie mogła więc ona wzbudzić entuzjazmu u Marksa i Engelsa, którzy skrytykowali bohatera jako „Sowizdrzała” dobroczynności, anioła we własnym mniemaniu i baśniowego kalifa rozdającego bogactwa z gestem, który zmusza uważnego czytelnika do szybkich rachunków i stwierdzenia, że paryska wielkoduszność musiała wywołać kryzys ekonomiczny w niemieckim państewku finansującym wszystkie uczynki miłosierdzia swojego władcy.

Źródłem tej postaci jest baśń, do której postać Księcia dostała się ze sfery *sacrum*, ta zaś w połączeniu z fabułą tworzy mit. Wanda Krzemińska, analizując postaci mityczne w dziewiętnastowiecznej powieści polskiej i francuskiej, zauważa, że realizują

⁴² A. Martuszevska, *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 17-23.

⁴³ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 252.

oni pewien schemat. Odwołując się do badań Lorda Raglana, autorka zaproponowała dwanaście wyznaczników opisujących bohatera, wskazując na archetypiczny charakter postaci: nie znamy bliżej jego pochodzenia, nie wiemy nic o dzieciństwie, w jego młodości zdarza się przypadek determinujący dalsze losy, bohater przechodzi dramatyczną lub pospolitą drogę, spotyka miłość swojego życia, która go zmienia, jest rozdzielony z obiektem miłości, pokonuje przeszkody, musi ciągle zmieniać miejsca, zdobywa sławę lub majątek, ma groźnych nieprzyjaciół, nie może spocząć w walce, odnosi zwycięstwo, choć jest ono czasem tylko moralne, ginie zaś wśród niezwykłych okoliczności⁴⁴. Nietrudno wpisać w ten schemat historię głównego bohatera *Tajemnic Paryża*, co więcej, realizuje on także niektóre elementy schematu bohatera mitycznego, które nie zostały przyporządkowane bohaterowi romantycznemu: jest z królewskiego rodu, o czym dowiadujemy się pod koniec pierwszego rozdziału (co za pomysł, żeby ubezpieczający Rudolfa Murf zwracał się do niego oficjalnie *monseigneur* w szynku pełnym bandytów!). Awantura związana z niefortunnym i nieważnym ślubem zawartym z Sarą i urodzeniem się ich córki, czego następstwem była kłótnia z ojcem zakończona próbą zabicia starego księcia Gerolstein, zdeterminowała dalsze losy młodzieńca. Późniejsze życie Rudolf będzie traktował jako próbę odkupienia strasznej winy. Dalsza część schematu jest realizowana w sposób nietypowy: Sara, która początkowo jest w przekonaniu bohatera miłością jego życia, znikając z dworu prawdopodobnie za porozumieniem stron, traci w opowieści rolę utraconej i poszukiwanej miłości, a zyskuje ją stopniowo zagubiona córka. Droga do odnalezienia Fleur-de-Marie, dłuższa dla Rudolfa niż dla czytelnika, każe mu przemierzać Paryż i poznawać ciemne tajemnice miasta. Bohater zyskuje miłość, podziw i szacunek ludu. W chwili triumfu, gdy zaręczony z ukochaną kobietą wraca z odnalezionym dzieckiem do ojczyzny, cudem unika śmierci z rąk nieprzyjaciół, którzy wydawali się już pokonani. Wyjazd z Paryża, okupiony śmiercią przyjaciela, nie przynosi jednak ukojenia – Fleur-de-Marie, nie pamiętając przestrogi, jaką otrzymała Eurydyka, wychodząc z piekła, obejrzała się za siebie i z oczu dawnej stręczycielki wyczytała to, o czym już nie będzie mogła zapomnieć: haniebną przeszłość. Rudolf nie umiera, wraca do ojczyzny, jednak wywozi córkę z Paryża tylko fizycznie. Nie następuje powtórne narodzenie księżniczki, choć odbywa się chrzest – od chwili powrotu do kraju dziewczyna otrzymuje imię Amelia. Ani troskliwa opieka, ani zmiana otoczenia nie umożliwiają jednak rozpoczęcia przez bohaterkę nowego, szczęśliwego życia tak, jakby pragnął tego jej ojciec.

Jean-Louis Bory nie bez powodu interpretuje postać Rudolfa jako Chrystusa. Arystokrata, wdzwiewając czapkę i bluzę, stał się prostym rzemieślnikiem, zszedł do

⁴⁴ L. Raglan, *A Study in Tradition, Myth and Drama*, London 1949, [za:] W. Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa 1985, s. 9-11.

piekła nizin paryskiego świata, obrazującego nędzę wszystkich grzechów ziemskich. Po wypełnieniu misji wrócił do raju Gerolstein⁴⁵. Także Umberto Eco mówi o wcielonym Bogu, który schodzi na ziemię, między zaułki wielkiego miasta, nagradza dobrych, karze złych (scena okrutnego oślepienia Bakalarza została szczególnie skrytykowana, a Sue został nawet nazwany „faszystą”) i wyprowadza z otchłani. Motyw ten należy *mutatis mutandis* do mitu orfickiego, ale paryska katabaza Rudolfa zakończyła się klęską: Eurydyka nie wróciła do życia „w świecie”, choć została wniebowzięta, Orfeusz – Rudolf pozostaje zaś z rozdartym sercem, aby pogrzebać umarłą córkę.

Autor pracy poświęconej bohaterom kultury masowej, analizując budowę głównego wątku powieści, stwierdza, że w chwili, gdy narrator zdradza czytelnikom to, o czym bohater dowie się pod sam koniec – Guleza jest zaginioną księżniczką – opowieść zaczyna się rozsypywać, wymagając ciągłych dopowiedzeń i przypomnień, które autor umieszcza w formie przypisków lub irytujących fraz „czytelnik zapewne pamięta, że...”. Jako przyczynę tego stanu Eco podaje to, że Sue tworzył bardzo długą powieść z dnia na dzień, nie wiedząc, jak sam przyznaje, co wydarzy się dalej, a taki sposób pisania nie sprzyja budowaniu spójnych struktur narracyjnych. Fleur-de-Marie reprezentuje drugi typ bohatera powieści popularnej – Anioła. Dziewczyna to „czystość poniżona”, typ bohaterki szczególnie ceniony przez romantycznych pisarzy⁴⁶. Opowieść o losach zagubionej księżniczki ma charakter sensacyjny, obietnicę romansu czytelnicy otrzymają później – w postaci krótkiej, ale dramatycznej historii księcia Henryka. Zarysowany pod koniec powieści wątek miłosny jest drażniącym czytelnika – a zwłaszcza czytelniczkę – obrazem życia, jakie mogłaby wieść odnaleziona następczyni tronu, gdyby nie pamięć paryskiej przeszłości. Eco sugeruje, że ucieczka od świata, a następnie śmierć Amelii była skutkiem braku odwagi, Marks zaś w *Świętej rodzinie* o tragiczny finał losów bohaterki obwinia jej rzekomego, zdaniem ideologa socjalizmu, dobroczyńcę – ojca. W słynnym podsumowaniu rozważań na temat przemiany bohaterki Marks wskazuje na różnicę między uśmiechniętą i energiczną Gulezą z pierwszych scen powieści a pogrążoną w smutku i wyrzutach sumienia, zamkniętą na własne życzenie w murach klasztornych księżniczką von Gerolstein⁴⁷. Katabaza córki Rudolfa zaprowadziła ją na paryskie ulice, na dno poniżenia, a powrót na tron nie był możliwy, przede wszystkim z uwagi na moralność mieszczańską, niepozwalającą na takie wyniesienie byłej ulicznicy. Bohaterka przy samych rogatkach opuszczanego Paryża spojrzała w przeszłość, od której się już nie uwolni. Dramatyzmu

⁴⁵ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 252-253.

⁴⁶ G. Jarbinet (*op. cit.*, s. 109-111) podaje przypuszczalne źródła postaci Fleur-de-Marie. Sue prawdopodobnie zainspirował się postacią Adèle d'Escards z *Mémoires Vidocq* i Marie z *Julienou le forçatlibéré* d'Auguste Ricard. Motyw uratowanej prostytutki pojawia się w *Nuits de Paris* Restif de la Bretonne.

⁴⁷ K. Marks, *op. cit.*, s. 208-218.

dodaje fakt, iż w upadku Gualezy nie było jej winy, co tłumaczyli podopiecznej ksiądz Laporte, jej ojciec i druga matka – Klemencja d’Harville. Sama bohaterka jest innego zdania – przy pierwszym spotkaniu z Rudolfem przyznaje, że pieniądze zarobione w więzieniu roztrwonila na zabawy, a resztę oszczędności oddała leżącej w połogu pracze. Kiedy nie miała już środków do życia, wpadła w szpony stręczycielki, ta zaś ją spoiła i wysłała na ulicę. Równoległa historia Rigoletty ukazuje, że rozsądne gospodarowanie pieniędzmi i zdobytymi w więzieniu umiejętnościami pozwoliłoby dziewczynie uniknąć mimowolnego upadku, który zamknął jej drogę do szczęścia.

Dzieje Rigoletty są nie tylko paralelną historią biednej dziewczyny z paryskich nizin, wychowującej się, podobnie jak Gualaza, bez rodziców. Jako dziecko zaznała więcej szczęścia: kochający ją opiekunowie umarli jednak na cholere, a dziewczynka trafiła do więzienia dla małych włóczęgów. Rigoletta to *heroína comica* powieści Sue. Tragiczne poniżenie Gualezy – utrata dziewictwa, zmuszenie do prostytucji, nawet groźby gwałtu ze strony Szurynera – mają odpowiednik w zadeklarowanej czystości gryzетки. Młoda szwaczka, jak twierdzi, nie ma czasu na kochanka, odrzuca wszelkie zaloty przygodnych sąsiadów, nawet surowo reaguje na zbyt niskie pochylenie się Rudolfa zamierzającego, na jej polecenie, przypiąć szal do kołnierza sukni. Tragiczna radość życia Gualezy zestawiona została z wesołością Rigoletty: córka Rudolfa pięknie śpiewała (stąd jej przezwisko) i czyniła to na złość Puchaczce, która ją biła, aby dziewczynka płaczem wzruszyła przechodniów i wyżebrała więcej pieniędzy. Gryzетка nie śpiewa wprawdzie, ale trzyma w pokoju klatkę z wesołymi ptaszkami. Dobroczynność, która doprowadziła Fleur-de-Marie do utraty ostatnich pieniędzy, jest także cechą Rigoletty: dziewczyna raz w tygodniu zapraszała jedno z dzieci Morelów na obiad – nie mogła ofiarować więcej, ale dzięki temu jej pomoc była stała, choć niewystarczająca. W życiu dziewczyny ważną rolę odegrał także Rudolf – ksiądz sąsiad pomógł uwolnić ukochanego Germaina, a na końcu zapewnił dostatnią przyszłość młodej parze. Dwie bohaterki zostały także zestawione w finale powieści: radosny list młodej mężatki przebywającej w Bouqueval kontrastuje z tragicznym smutkiem księżniczki Amelii, która nie czuje się godna szczęścia, będącego udziałem jej dawnej przyjaciółki.

W trakcie rozwoju akcji powieści pojawiają się jeszcze dwie postaci kobiece, odgrywające rolę heroin swoich historii: Ludwika Morel i Klemencja d’Harville. O ile Fleur-de-Marie i Rigoletta były bohaterkami odzwierciedlającymi schemat Kopciuszka, o tyle w dwóch kolejnych przypadkach wątek jest bardziej lub mniej dokładną realizacją fabuły Pięknej i Bestii.

Tragiczne losy córki szlifierza ukształtowane zostały na wzór powieści gotyckiej: piękna dziewczyna zostaje podstępem zwabiona do siedziby prześladowcy, jest napaściwana, pod wpływem narkotyku ulega dręczycielowi, w końcu rodzi dziecko,

które umiera i zostaje pochowane w ogrodzie. Bohaterka zostaje oskarżona o zamordowanie noworodka, a jej ojciec, gdy dowiaduje się o upadku córki, chce się jej wyrzec. Ta tragiczna historia zostaje zaprezentowana oszalałemu niemal z rozpacz Morelowi i Rudolfowi, który doprowadzi do jej szczęśliwego zakończenia. Ubogi rzemieślnik zostanie podźwignięty z finansowego upadku i odzyska zdrowie, Ludwika zaś zostanie oczyszczona z niesłusznych zarzutów, a następnie wyjdzie za mąż za człowieka, o którym wiadomo tylko tyle, że zrozumiał jej sytuację i otoczył miłością swoją młodą żonę.

Markiza d'Harville także jest bohaterką tragicznej historii: wychowywana w *Aveux* w domu bogatego arystokraty, wcześniej traci matkę zamordowaną przez przyszłą macochę młodej dziedziczki. Zgodnie ze stereotypem piękna dziewczyna jest prześladowana przez okrutną kobietę i wydana za mąż za młodego, bogatego i zakochanego w niej arystokratę, który, jak się okazuje w noc poślubną, jest epileptykiem, na skutek czego w młodej żonie wzbudza jedynie odrazę. Z małżeństwa rodzi się córka, także dotknięta tą straszną chorobą, w końcu Klemencja odsuwa od siebie męża i niemal wdaje się romans z młodym dandysem Karolem Robertem. Od zdrady i skandalu ratuje ją interwencja Rudolfa. Markiza jest zakochana ze wzajemnością w sprawcy swego ocalenia. Rudolf jest przy tym bliskim przyjacielem jej męża. Księżę zachęca kobietę do podjęcia działalności dobroczynnej, mającej być lekarstwem na nieszczęśliwe małżeństwo, ratuje także sprzed śmiercią jej ojca, gdyż podstępna hrabina d'Orbigny pragnie zawładnąć majątkiem męża, całkowicie wydziedziczając pasierbicę. Do szczęśliwego finału dziejów miłości Rudolfa i Klemencji doprowadzi markiz d'Harville, popełniając samobójstwo i precyzyjnie charakteryzując je na wypadek. Jak zauważa Jarbinet, wątek hrabiny jest apologią rozvodu⁴⁸: straszna śmierć młodego męża, który nie widział innej drogi, aby nie niszczyć życia swojej młodej żony, nie byłaby konieczna, gdyby istniał prawny sposób uwolnienia jej od narzuconych więzów.

Ten wydawałoby się, nadmiar heroin jest spowodowany felietonowym charakterem utworu. Aby zachować spójność powieści, wątki poboczne związane zostały z głównym nurtem opowieści za pośrednictwem głównych bądź drugoplanowych bohaterów. Dzieje heroiny są dla czytelników – a były to w dużej części kobiety – głównym medium przeżywanych emocji. Dzieje dwóch z nich – Ludwiki Morel i hrabiny d'Harville poznajemy z długich opowiadań, w których bohaterki snują swoje tragiczne historie. W obu przypadkach opowieści kończą się źle – dopiero księżę doprowadzi do ich szczęśliwego finału. Losy Rigoletty, choć po części także zreferowane przez bohaterkę, czytelnik mógł poznać, śledząc rozwój wydarzeń. One także znajdują szczęśliwe zakończenie, o czym dowiadujemy się z listu młodej

⁴⁸ G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 130.

mężatki. Jedynie Gualeza, której towarzyszymy na każdym niemal etapie rozwoju jej losów, nie znajduje szczęścia, choć opuszcza Paryż jako księżniczka, a autor w epilogu obiecuje nam romans z najwyższych sfer arystokracji: czytelnik dowiaduje się o miłości przed oficjalnym poznaniem się młodych, ponieważ księżniczka Amelia zwraca uwagę na portret przyszłego ukochanego, Henryk słyszy zaś o dalekiej kuzynce jeszcze zanim ją poznał. Do pierwszego spotkania dochodzi w czasie balu, oboje zakochani doświadczają niepewności wzajemnych uczuć, a Henryk boi się wyznać miłość ukochanej, gdyż czuje się nierówny stanem córce władcy Gerolsteinu. Do szczęśliwego finału mogłaby doprowadzić interwencja ojca Henryka, który prosi Rudolfa o rękę jego córki dla swojego syna. Wszystko rozgrywa się w szybkim tempie, o przyczynach i tragicznych skutkach odmowy ze strony dziewczyny dowiadujemy się na ostatnich stronach powieści: Amelia nie czuje się godna Henryka i boi się swojej przeszłości, która rzuciłaby cień na jej szczęście rodzinne i byłaby obrazą dla przyszłego męża. Tragiczne dzieje Fleur-de-Marie nie realizują w prosty sposób typowej fabuły melodramatycznej. Już sam schemat historii o Kopciuszku zawiera pewne nieścisłości: zauważamy brak pierwotnego motywu utraconego szczęścia (taki pojawia się w historii Rigoletty), a Księciem nie okazuje się ukochany, lecz ojciec. Aby wydobyć dziecko z otchłani poniżenia, dziewiętnastowieczny Orfeusz schodzi do piekła Paryża. Choć nie zostawia tam córki, w rzeczywistości nie jest w stanie wyrwać jej z przeszłości. Aby mógł być zrealizowany schemat melodramatu, pojawia się wątek Henryka, a nieszczęśliwym fatum, niepozwalającym na ślub i *happy end* jest przeszłość. W finale następuje wniebowzięcie heroiny⁴⁹: księżniczka decyduje się na wstąpienie do klasztoru i niemal od razu zostaje wybrana ksienią, a jej agonía zaczyna się w kościele, gdzie ma spędzić noc przed obłóczynami. Z listu Rudolfa dowiadujemy się, jak wyglądało pożegnanie z bliskimi. Bohater przekazuje także testament młodej mniszki oraz opisuje śmierć dziewczyny trzymającej w ręku płatki róż. Są to zapewne te same kwiaty, które, jadąc do Bouqueval, wywiozła z Paryża jako swój jedyń skarb. W powieści zwiędłe płatki są symbolem utraconej niewinności Fleur-de-Marie, ale różę spotyka się także często w obrazach śmierci dziewic i męczennic, gdzie pojawiają się jako znak uświęcenia.

Tajemnice Paryża zostały zamówione jako historia o nędzarzach stolicy i jako takie stały się przedmiotem krytyki współczesnych. I choć bohaterowie Sue są dość schematyczni, pisarz nie posłużył się najprostszym i banalnym schematem socjalnym: dobry szlachcic i zły rzezimieszek. Role negatywnych bohaterów autor rozdzielił równo między przedstawicieli różnych grup społecznych oraz płci, zakwestionowany został nawet romantyczny mit dziecka.

⁴⁹ Por. A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 165.

Trzeci z typów bohatera literatury popularnej, Demon zła, ma na celu przede wszystkim prześladowanie heroiny, a jako że mamy wiele bohaterek, wielu będzie także gnębieli. W obrazie bohaterów negatywnych widać także, jak rozwijał się pomysł Sue: Bakalarza, pierwotnie najgroźniejszego z paryskich przestępców, i jego partnerkę Puchaczkę, do których dołącza na prawach demokracji okrutna Sara (jej brat ma więcej cech pozytywnych i nie zgadza się na zbyt podłe czyny), detronizuje z czasem notariusz Ferrand; tego zaś nie jest w stanie prześcignąć w okrucieństwie nawet wdowa Martial z córką i młodszym synem.

Bakalarz zostaje wprowadzony do powieści stopniowo, najpierw przez rekomendację Szurynera, a potem za pośrednictwem rozmów bywalców szynku. Wiadomo, że bandyta jest nad wyraz silny – jemu jednemu udało się pokonać Szurynera, zanim zrobił to Rudolf – oraz strasznie wygląda, gdyż sam się okaleczył, aby go nie rozpoznali policjanci. Mówi się też o bezwzględności byłego skazańca – zabił człowieka i uciekł z galer. Gdy pojawia się w szynku, Rudolf wprawdzie staje z nim do walki, jednak po otrzymaniu informacji od Murfa szybko stamtąd wychodzi, tak że nie dochodzi do bezpośredniego starcia. Bakalarz jest też jedynym, któremu udaje się – podstępem wprawdzie – uwięzić ostrożnego księcia. Mimo iż bezwzględnie zły, w powieści nie jest bohaterem jednoznacznym: oślepiiony na skutek strasznego pomysłu Rudolfa, musi znosić poniżenie ze strony Puchaczki i Kulasa, prześladowają go też widma żony i syna, których rozdzielił wiele lat temu. Gdy przebywa w folwarku Bouqueval, snuje wizje sugerujące, że chciałby tam zostać. W okrutny sposób rozwiewa je towarzyszący mu syn Czerwonego Janka: złośliwy wyrostek mówi, że w przypadku odstąpienia od planu obrabowania dworku i porwania Gualazy zdemaskuje towarzysza. Chłopak bezlitośnie naśmiewający się ze słabości i kalectwa bandyty jest, według krytyków, tragiczną parodią Edypa i Antygony, snujących się po bezdrożach antycznej Hellady⁵⁰. Podobnie jak folwark, szpital wariatów wydaje się kalekiemu rzezimieszkowi idealnym schronieniem na resztę życia, tam też po raz ostatni słyszy głos żony i syna oraz przypomina sobie wyrok – przekleństwo Rudolfa. Stosunkowo łagodny los, jaki go spotyka, jest zapewne spowodowany tym, że cały udział w fabule jest formą pokuty – oślepiiony bandyta jest skazany na poniżanie ze strony dawnych współników, nie brak mu też odruchów serca, jak w chwili, gdy nie pozwolił oszpecić Gualazy vitrolem. Bakalarz jest też narzędziem potwornej kary, jaka stała się udziałem Puchaczki – zagryzł ją w walce w piwnicy, gdzie był uwięziony.

Straszny los, jaki spotkał kobietę, wydaje się czytelnikowi odpowiedni, gdyż najstraszniejsza *mégère* literatury francuskiej⁵¹ jest baśniową wiedźmą, znęcającą się nad małą Fleur-de-Marie. Sama przyznała się do potrzeby ciągłego dręczenia słabszych

⁵⁰ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 269.

⁵¹ G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 126.

istot – prawdopodobnie zamęczyła na śmierć także własne dziecko. W toku fabuły kilkakrotnie jest mowa o wymyślnych torturach, które stosuje wobec przyciętej dziewczynki: wyrwa jej ząb i włosy, głodzi, bije i chce oszpecić. Nic dziwnego, że autor kazał jej skonać w ostatnim, najniższym kręgu paryskiego piekła.

Jeśli Puchaczka została ukształtowana na wzór baśniowej czarownicy, Ferrand jest odpowiednikiem mitycznego smoka: bogaty i bezwzględny notariusz sprytem i oszustwem doprowadza do zguby zarówno paryskich nędzarzy, drobnych urzędników pokroju Germaina, jak i rozrutnych arystokratów, którzy zbyt się zadłużyli, czy też do tego stopnia łatwowiernych, aby złożyć w kancelarii przewrotnego urzędnika depozyt bez potwierdzenia tego faktu odpowiednim dokumentem. Ogarnięty manią erotyczną, doprowadza do zguby pracujące u niego dziewczyny, które wybiera mu wierna służąca, pani Serafin – ona zresztą także ginie na rozkaz swego pracodawcy. Los Ludwika Morel najprawdopodobniej był typowy dla pracujących tam pokojówek, a Cecylia, podstępnie wprowadzona do domu Ferranda przez Rudolfa za pośrednictwem pani Pipet, miała być następną ofiarą. Zakusy notariusza nie ograniczały się do bezbronnych córek rzemieślników paryskich: gdy przychodzi do niego hrabina de Lucenay, chcąc pożyczyć pieniądze dla swego kochanka, prawnik składa jej propozycję tak absurdalną, że młoda kobieta stwierdza, że wolałaby pożyczyć pieniądze od własnego męża – co zresztą czyni. Do chciwości i lubieżności Sue dodał jeszcze hipokryzję, czyniąc Ferranda, jak stwierdził jeden z badaczy, skrzyżowaniem Harpagona z Tartuffem⁵². Knight stwierdza, że autor *Tajemnic Paryża* jako jeden z pierwszych autorów swego czasu zauważa nową siłę ekonomiczną, łączącą kapitał kupiecki z przemysłowym, wskazując przy tym, jak bardzo podatny na korupcję jest taki układ sił. Badacz uważa także, że postać notariusza jest oskarżeniem całej klasy burżuazyjno-mieszcząskich urzędników, wśród których tylko nieliczni – jak lekarz czy nadzorca więzienny – zostali przedstawieni w dobrym świetle⁵³. Drapieżnemu usposobieniu Ferranda – smoka odpowiada jego fizjonomia i samo mieszkanie, które sprawia przygnębiające wrażenie, podobnie jak ogród, będący także cmentarzem. W tę konwencję wpisuje się ostatnia zbrodnia notariusza: zabójstwo Polidoriego, którego zranił zatrutym jadem sztyletem Cecylii.

Czarnymi charakterami są także przedstawiciele pojawiającej się pod koniec powieści rodziny Martialów. Historia tych ludzi to prezentacja genezy zbrodni rodzącej się z nędzy. W tej opowieści istotne są postaci dwójki najmłodszych dzieci, które, wraz z dziejami syna Czerwonego Janka, tworzą studium początku paryskich przestępców. Trudno powiedzieć, dlaczego wśród pięciorga rodzeństwa właśnie najstarszy Mikołaj i dwoje najmłodszych dzieci pozostało stosunkowo uczciwymi i litościwymi

⁵² J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 268.

⁵³ S. Knight, *op. cit.*, s. 35.

ludźmi, gdy matka, siostra i młodszy z braci skończyli jako przestępcy, okrutni i bezwzględni nawet dla swojej własnej rodziny. W ramach wdzięczności za pomoc w uratowaniu swojej córki Rudolf wysłała ocalałą z upadku moralnego trójkę wraz z narzeczoną Mikołaja, Wilczycą, do Algierii, gdzie mieli zabrać także Szurynera. Historia Franciszka, Amandyny i losy Kulasa to tragiczna opowieść o dzieciach stolicy: pozbawione wzorców i narażone na biedę są skazane na los swoich rodziców, od którego ocalić może tylko wyrwanie ze środowisk, w jakich dorastają. Udało się to tylko rodzeństwu Martialów.

O ile Puchaczka i Bakałarz byli prostymi znakami ucieleśnionego zła – wzbudzali odrazę zarówno czynami, jak i wyglądem – Sara Seyton, po mężu McGregor, potwór ambicji⁵⁴, matka, a zarazem pierwsza i najważniejsza przyczyna tragedii Fleur-de-Marie, była kobietą piękną i dystygowaną. Trudno powiedzieć, dlaczego w męskim przebraniu zapuszczała się w zaułki Paryża w poszukiwaniu Rudolfa, skoro mogła spotkać go na salonach stolicy, gdzie snuła nić intrygi, mającej pogрузić domniemaną kochankę byłego męża. Kiedy krystalizuje się jej plan zmuszenia Rudolfa do ponownego, tym razem legalnego małżeństwa, opętana pragnieniem osiągnięcia wywózonego szczytu nie cofa się przed oszustwem. Paktuje z przestępczynią, nie zdając sobie sprawy z zagrożenia, i zostaje śmiertelnie zraniona przez kobietę, która kradnie jej biżuterię. Przed śmiercią pragnie zobaczyć swoją córkę, lecz Sue nie pozwala na taką pociechę i każe umrzeć bohaterce przed przybyciem dziewczyny. Podobnie nie wierzy w rozbudzone uczucia macierzyńskie Rudolf, choć spędza z Sarą ostatnie chwile jej życia, a po śmierci, raczej z potrzeby zachowania pozorów, które uprawomocniłyby urodzenie Fleur-de-Marie, każe przybrać swoim sługom oficjalną żałobę. Straszna śmierć hrabiny była karą za konszachty z Puchaczką, którą chciała skłonić do spisania prawdziwej historii życia porzuconej dziewczynki. Żona Rudolfa to typowa *femme fatale* sentymentalnego romansu, wokół tej postaci koncentruje się wątek winy Rudolfa: przez jej knowania doszło do tragicznej kłótni rodzinnej w księstwie Gerolstein, następnie oddała dziecko, które urodziło się z tego związku, nie interesując się nim, dopóki nie ujrzała w nim środka do spełnienia swoich planów. Te wszystkie grzechy wypomina Sarze Rudolf w rozmowie podczas jej rekonwalescencji po ataku Puchaczki. W konstrukcji tej postaci dziwi pewna jednostronność: Hrabina wydaje się opętana wróżbą, która przyczyniła się do jej tragicznego końca albo, jak sugeruje autor *Świętej rodziny*, jest po prostu głupia.

Inną *femme fatale*, tym razem na usługach Rudolfa, jest Cecylia z dygresyjnej noweli kolonialnej, wplecionej w wątek opowieści. Jako niewierna żona doktora Dawida, zostaje uwięziona przez Rudolfa do momentu, aż jej południowa uroda,

⁵⁴ G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 132.

która przyczyniła się do cierpień wiernego sługi, posłużyła do ukarania rozwiązłego notariusza. Bohaterka nie zniknęła ostatecznie z oczu czytelnikom, gdy wykradła dowody zbrodni Ferranda. Pojawia się także w epilogu, we wzmiance o śmierci okrytego hańbą we Francji młodego hrabiego St Remy. Przebywała tam jako wzbudzająca sensację kreolska kochanka młodego utracjusza i nie było jej widać w towarzystwie po śmierci tegoż. Nie wiemy, czy znów była narzędziem w rękach Rudolfa, czy odzyskała wolność, aby kontynuować swoją zgubną działalność.

Nędznicy Paryża

Tropem swoich bohaterów Sue wędruje przez Paryż, prezentując swoim czytelnikom mapę najniebezpieczniejszych rejonów miasta. Ludzie, których tam spotyka, są naznaczeni biedą, często uwikłani w zbrodnię, którą postrzegają jako jedyny sposób na życie. Zainteresowanie nizinami Paryża wynika z wzorców zaczerpniętych z dzieł Jamesa Coopera. Bory zauważa, że Sue bada ten egzotyczny dla dandysa świat z tą samą pasją, z jaką zapuszczano się w nieznane tereny Nowego Świata⁵⁵. Baśniowe ukształtowanie postaci głównych bohaterów nie tylko egemplifikuje zobrazowane w powieści tezy socjalizmu utopijnego⁵⁶. Szczęśliwe zakończenie części wątków *Tajemnic Paryża* stanowi przeciwagę dla tła paryskiej nędzy, w którym została osadzona akcja. Rudolf schodzi do świata nieznanego modnemu dandysowi, po jego śladach pójdą tam naśladowcy, a wśród nich autor *Nędzników*.

Obraz dziewiętnastowiecznego społeczeństwa francuskiego szczególnie drastycznie prezentuje się w losach dzieci Paryża. Ich historie, obliczone zapewne na wywołanie silnych emocji u czytelniczek, ukazują nędzę materialną i moralną, która od najwcześniejszych lat determinuje los najbiedniejszych. Ludwika Morel rodzi dziecko w samotności i zostaje oskarżona o jego zabójstwo, ponieważ grzebie martwego noworodka w ogrodzie swego prześladowcy. Jej najmłodsza siostra umiera, śpiąc między pozostałymi dziećmi szlifierza, te zaś nawet nie zdają sobie sprawy z tego, że dziewczynka jest martwa. Rigoletta straciła swoich opiekunów na skutek cholery i podobnie jak mała Fleur-de-Marie trafiła do więzienia, będącego, jak się okazuje, jedynym bezpiecznym miejscem dla sierot stolicy. Los tych ostatnich stał się tematem opowiadania przedstawionego zebraniem w więzieniu przez Pinge-Vinaigre: jeśli dostały się pod opiekę bandyty, choć miały dach nad głową i jedzenie, narażone były na niebezpieczeństwo i demoralizację. Podobny los spotkał Martialów, tym razem ze strony matki i siostry – dzieci ocalone zostały dzięki wsparciu Rudolfa, gdyż, w przypadku pozostania w Paryżu, groziła im straszna nauka w szkole nędzy, która

⁵⁵ J.-L. Bory, *op. cit.*, s. 259-260.

⁵⁶ M. Żurowski, *op. cit.*, s. 394-395.

zapewne zmusiłaby ich do wejścia na drogę przestępstwa. Córkę Joanny Dupont, choć niepozbawione opieki rodziców, narażone były na niebezpieczeństwo ze strony ojca, któremu bezradna matka nie była w stanie odebrać jego ojcowskich przywilejów: najstarsza Katarzyna została siłą zabrana i gdyby nie interwencja Rudolfa, zostałaby zapewne, podobnie jak Fleur-de-Marie, zmuszona do prostytucji.

Historie dzieci, pojawiające się wielokrotnie w powieści, są przywołane na marginesie wydarzeń, jednak, najczęściej drastyczne w szczegółach, mają ogromną siłę oddziaływania. Równie jednak jak cicha śmierć małej Adeli, przerażający jest los Kulasa czy młodego Germaina – dwie równoległe historie, które ukazują ten sam problem. Obaj chłopcy wychowywani byli przez bandytów, aby kiedyś stali się ich pomocnikami. Germain, prawdopodobnie dzięki wrodzonym, odziedziczonym po matce cechom szlacheckim, uniknął demoralizacji, przez długi czas uciekał jednak przed poszukującymi go prześladowcami. Kulas nie miał szans uniknąć swojego losu: syn Czerwonego Janka już jako dziecko naznaczony był złem – także fizycznie, przez kalectwo, któremu zawdzięcza swój przydomek. Chłopiec był okrutny i bezlitosny nawet dla swoich sprzymierzeńców, szczególnie dla zdanego na niego Bakałarza. Młody przestępca jest jednym z tych, którzy uniknęli kar hojnie rozdawanych złym ludziom przez Rudolfa – i wraz ze Szkieletem oraz pozostałymi uciekinierami z więzienia znika wśród tłumów zebranych na egzekucję rodziny Martialów.

Los najmłodszych został zdeterminowany przez sytuację rodzin, które w większości opisywanych przypadków są w stanie głębokiego kryzysu i to nie tylko z powodu nędzy materialnej. Ubóstwo niszczyło dom Martialów, stało się także przyczyną tragicznych wydarzeń z życia Rigoletty czy strasznych doświadczeń dzieci Joanny Dupont. Gdyby nie pomoc materialna Rudolfa, nie mogliby zostać uwolnieni od haniebnej przeszłości i niszczącego wpływu matki oraz siostry młodzi Martialowie: byli naznaczeni przez haniebną śmierć ojca, zgilotynowanego za zabójstwo. Parodią rodziny jest Bakałarz i jego nowa „żona” – Puchaczka, którym towarzyszy Kulas. Wyrostek, nawet gdy odgrywa troskliwego syna na farmie w *Bouqueval*, nie przestaje znęcać się nad oślepionym rzekomym ojcem. Problemy materialne determinują też życie rodzinne Rigoletty i Germaina – pracująca dziewczyna, jak sama przyznaje, nie ma czasu na życie towarzyskie, a zakochany młodzieniec nie może jej zapewnić przyszłości, gdyż jego zatrudnienie zależy od podstępnego notariusza. Niefrasobliwość w wyborze małżonka jest przyczyną smutnej historii małżeństwa pani Germain, która poślubiła przyszłego króla przestępców paryskich, Bakałarza, a ten odebrał jej dziecko, odnalezione przez Rudolfa dopiero po kilkunastu latach. W chwili śmierci męża środki do życia straciła rodzina mleczarki, która zdemaskowała Gualezę w domu pani Dubreuil. Kobieta tułała się z wózkiem, na którym siedziały jej dzieci oraz znajdowała się reszta dobytku i tylko dzięki dobroci serca matki Klary znalazła przytułek

w posiadłości hrabiny de Lucerny. Straszny los spotkał także arystokratkę, hrabinę Fermont, oszukaną przez Ferranda i pozostawioną po śmierci męża, a potem brata bez środków do życia czy umiejętności pozwalających na zdobycie jakiegokolwiek zatrudnienia.

Mimo zamożności materialnej nie lepszą kondycję prezentują rodziny arystokratów. W domu Rudolfa doszło do tragicznego skłócenia ojca z synem, osierocone rodzeństwo – Sara i Tom – podróżuje przez Europę, aby spełnić fatalną wróżbę o księżącym mężu. Małżeństwo młodej Irlandki zawarte z Rudolfem okazuje się nieważne, a poczęte w jego wyniku dziecko spotyka straszny los – także po części z winy młodego księcia, który najwyraźniej nie zainteresował się, co się dzieje z jego córką, gdy został rozdzielony z rzekomą żoną. Sara pozbyła się dziewczynki, gdy otrzymała szansę na zawarcie nowego związku. Tragiczna jest także historia rodziny markizy d’Harville: jej matka zostaje zamordowana, ona sama w ramach strasznej zemsty macochy zostaje wydana za mąż za epileptyka. Zgodne, wydawałoby się, małżeństwo książąt de Lucenay jest naznaczone zdradą, a kochanek hrabiny, młody St Remy, zostaje zmuszony do samobójstwa przez ojca, któremu – z przyzwoleniem autora i czytelników – bardziej niż na życiu syna zależy na oczyszczeniu nazwiska z hańby z powodu długów honorowych młodego utracjusza. Wydaje się, że jedynymi szczęśliwymi małżonkami w Paryżu są państwo Pipet, dozorczy domu przy Rue du Temple, a po nich uratowani od zagłady Morelowie oraz Rigoletta z mężem i dzieckiem, którzy jednak znaleźli się w baśniowym kręgu ocalonych przez Rudolfa.

George Jarbinet nazywa Sue prekursorem antropologii kryminalistów i rzeczywistość paryscy nędznicy są niewątpliwie głównym bohaterem zbiorowym powieści będącej studium półświatka stolicy, przeprowadzonym przez autora z natury. Panują wśród nich jasno określone relacje, układy sił, którym podporządkować muszą się ci, którzy mieszkają w uliczkach Cité czy na nadbrzeżach. W pierwszej scenie, gdy Rudolf pokonuje Szurynera, staje się, zdaniem przestępcy, królem dzielnicy, ma nieograniczony kredyt i prawo do korzystania z usług wszystkich dziewczyn pracujących w dzielnicy. Zwycięzca powinien tylko pokonać jeszcze Bakałarza, najsilniejszego z silnych. Wśród przestępców panuje ich własny system wartości: Martialowie wstydzą się haniebnego śmierci swego ojca, choć w więzieniu zapewnia ona poszanowanie wśród współsadzonych tam bandytów. Przebywający na wolności są do wynajęcia, Sara z Tomem spokojnie reagują na rabunek, tłumacząc Bakałarzowi i Puchaczce, że skradzione im właśnie dokumenty są gotowi odkupić, a więcej zarobić można, przyjmując od nich zlecenie śledzenia Rudolfa. Przestępcy żyją w zgodnej symbiozie wzajemnych powiązań: nikt nie wyda poszukiwanego przez policję Bakałarza, bezpieczny jest też skupujący skradzione metale ojciec Micou, choć poza tym musi on świadczyć usługi przebywającemu w areszcie młodszemu Martialowi, który domagał

się podarunków w postaci ubrań i jedzenia. W świecie tym nie można pozwolić sobie na słabość: oślepiiony Bakałarz jest skazany na straszny los. Ryzykowna jest też gra Czerwonego Janka, który z jednej strony prowadzi szynk będący bazą przestępców, a z drugiej współpracuje z policją, ta zaś wie o jego podejrzanych powiązaniach. Bandyci nie ufają obcym, ale też sobie nawzajem, a wchodzenie z nimi w układy jest niebezpieczne. Przekonać o tym mógł się Rudolf, gdy niemal nie zginął w piwnicy przy Polach Elizejskich, ale też i sam Bakałarz, który tam właśnie spędził ostatnie chwile przed aresztowaniem. Lojalności nie można oczekiwać nawet od własnej rodziny, zwłaszcza jeśli chce się porzucić przestępczy proceder: Mikołaja Martiala pobili i uwięzili siostra i brat z pomocą matki. Jedyna jasna postać wśród przestępców to Szuryner, który miał mieć, zdaniem Rudolfa, „honor i serce”. Jarbinet zauważa, że Sue rozdziela pojęcia kryminalisty – *criminel* i mordercy – *meurtrier*. Tym drugim określa bohatera, gdyż wprawdzie zabił człowieka, jednak nie zszedł na drogę przestępstwa: nie chciał kraść. Przyznał się do popełnionego w afekcie zabójstwa i nie znajdowało ono usprawiedliwienia w jego oczach.

W epizodycznej historii Pingé-Vinaigre został przedstawiony problem powrotu byłych więźniów do normalnego życia. Sue postuluje umożliwienie więźniom resocjalizacji, ukazując na przykładzie swoich bohaterów, że przestępca po wyjściu z więzienia – podobnie jak Szuryner po odbyciu galer – nie mógł być przyjęty do pracy przez żadnego z rzemieślników, gdyż ci bali się jego przeszłości, i w końcu wrócił za kraty, skazany, jako recydywista, na cięższą karę. Fragmenty powieści przedstawiające życie więźniów ukazują nierówność wewnątrz tego świata: bogaty pan Boulard miał do dyspozycji dobrze ogrzany pokój z własnymi meblami i trzema posiłkami dziennie, pozostali złoczyńcy przebywali razem, co prowadziło do deprawacji i tworzenia gangsterskich struktur. Przekonał się o tym Germain, który uniknął śmierci tylko na skutek interwencji Szurynera. Więzienne obrazy miały być dowodem na niewłaściwy system penitencjarny: grupowe zamykanie przestępców demoralizuje i nie daje szans poprawy, osadzeni nawiązują tam znajomości determinujące ich los po odzyskaniu wolności. Powiązani wzajemnymi zależnościami, czasem są zmuszani przez kompanów do dawnego procederu, a nikt im nie pomaga na nowo zaistnieć w społeczeństwie⁵⁷.

Z przestępcami wiąże się świat paryskich prostytutek. Sue opisuje dokładnie, w jaki sposób dziewczyny trafiały na ulice stolicy: były to często dzieci-włóczęgi, które po opuszczeniu więzienia, jak Rigoletta czy Fleur-de-Marie, nie umiając gospodarować pieniędzmi zarobionymi w zakładzie, trafiały do rąk stręczycielek. Po kilku czy kilkunastu latach upokarzającej pracy umierały z chorób i biedy. Inną drogę przebyła

⁵⁷ G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 144-146.

córka Joanny Dupont, dziewczyna omal nie została zmuszona do prostytucji przez ojca – alkoholika. Poza głównym nurtem opowieści pojawiają się ulotne obrazki z życia upadłych dziewcząt. Jest nią na przykład szalona Joaska – kobieta spodziewała się dziecka i była poniżana przez inne przestępczynie – czy dziewczyna z opowiadania Gualczy: chora na gruźlicę zmarła samotnie w szpitalu, a jej ciało po śmierci zostało oddane chirurgom.

Problem prostytucji na ulicach Paryża stał się także tematem ironicznych auto-komentarzy Sue, gdy mówi o prawnych aspektach pojęcia tego zawodu: ważne było „wyrobienie książeczki”, aby w ten sposób usankcjonować proceder, będący czasem jedynym dostępnym dla niewykształconej i biednej dziewczyny zawodem „popieranym przez władzę”.

Jako adept medycyny, Sue dużo pisze o chorych Paryża. Spostrzegamy ich właściwie w każdej warstwie społecznej, choć los tych ludzi jest różny w zależności od stanu ich majątku. Na samym dnie nędzy paryskiej jest chora córka, żona i szalona teściowa Morela, które dogorywają na strychu bez nadziei na jakąkolwiek pomoc, stając się obciążeniem lub zagrożeniem dla reszty rodziny. Wśród chorych żniwo zbierają suchoty – Gualczy ma początki tej choroby, gdy zostaje zabrana na wieś – z tego powodu ginie także zapewne baronowa Fermont i nieznana żona Morela. Opiekunowie Rigoletty umierają na cholerę, podobnie jak rodzice autora powieści. Leżąc w szpitalu, Fleur-de-Marie wspomina piękną aktorkę, która umarła w nędzy i zapomnieniu, gdy zachorowała na ospę.

Czuwający nad stanem zdrowia paryżan doktor Griffon, jako przedstawiciel zawodu, jest poza granicami sfer społecznych Paryża. Nie należy do arystokracji, choć przyjaźni się ze starym hrabią St Remy, trudno też nazwać go mieszczaninem. W ponurym szpitalu, gdzie pracuje, pacjenci są odczłowieczeni, przechodzą poniżające badania, przeprowadzane przez lekarza w obecności studentów, dla nich zaś chorzy nie mają imion ani płci. Jarbinet zauważa, że Sue stygmatyzuje bezdusność medyków, którzy, zajmując się chorobą, pomijają samego chorego. W ich oczach jest on przedmiotem, a miłość do nauki zabija miłość do człowieczeństwa. Autor *Tajemnic Paryża* proponuje nawet wprowadzenie systemu kontroli prowadzonych przez osoby niezwiązane ze służbą zdrowia. Ludzie ci mieliby odwiedzać szpitale i zbierać ewentualne reklamacje od pacjentów⁵⁸.

Poza szpitalem leczyć się można u szarlatanów, czego przykładem jest tajemniczy mieszkaniec kamienicy przy Rue du Tempe, Bradamanti *alias* Polidori, medyk o wielu specjalizacjach. Wiadomo, że świetnie potrafi wrywać zęby, lecz własnymi miksturami i jest polecany kolejnym pacjentom przez zadowolonych klientów. Prawdziwe

⁵⁸ *Ibidem*, s. 140.

okazują się także przekazywane szeptem plotki o strasznych praktykach, jakich się dopuszcza na prośbę dziewczyn, które znalazły się w kłopotach. Nie ma wprost mowy o przerywaniu ciąży, jednak domysły Rudolfa na widok skropionej łzami koperty od Ludwika wskazują na ten złowrogi aspekt działalności szarlatana. Włoch ponadto usługiwał bandytom, pomagając Puchaczce i Bakałarzowi.

Jedynie doktor Dawid, uwolniony z rąk okrutnego właściciela w kolonii amerykańskiej, ukazuje pozytywny obraz lekarza w stolicy Francji. Były niewolnik jest jednak równocześnie bezlitosnym narzędziem w rękach Rudolfa, na którego rozkaz oslepia Bakałarza. Zupełnie marginalną rolę odgrywa lekarz w szpitalu wariatów, choć Sue poświęcił mu małą dygresję, wychwalając podejście do pacjentów „leczonych dobrocią”, jak widać na przykładzie Morela – z bardzo dobrym skutkiem.

Chorzy pojawiają się nie tylko wśród najbiedniejszych. Przyczyną nieszczęścia markizy d'Harville jest mąż – epileptyk. W historii nieszczęśliwego małżeństwa ułożonego przez macochę młodej arystokratki hrabia występuje jako narzędzie zemsty. Sue nie znajduje możliwości szczęśliwego zakończenia tej historii i każe bohaterowi popełnić samobójstwo. Aby uczynić wątek jeszcze bardziej wzruszającym, chorobą dotknięta została także córeczka hrabiny, o której jednak nie ma wzmianki w dalszym rozwoju akcji, nie wiemy nawet, czy dożyła drugiego małżeństwa swojej matki.

Jako niedoszły medyk, Sue chętnie opisuje stany chorobowe: w opowieści Klemencji zaprezentowany został opis ataku epileptycznego, czytelnik może także obserwować dokładnie agonię Ferranda, który umiera ogarnięty *furens amoris*, złowrogi zaś Polidori, także na oczach czytelników, ginie od jadu trucizny ze sztyletu Cecylii.

Pomiędzy nędzarzami, biednymi rzemieślnikami i arystokracją egzystują w dziewiętnastowiecznym Paryżu mieszczaństwo, którzy po rewolucji z 1830 roku umocnili swoją pozycję kosztem najbiedniejszych. Bieliński, analizując powieść, ironicznie zauważa, że rewolucjoniści rekrutujący się spośród najniższych warstw społeczeństwa wywalczyli prawa właśnie dla mieszczan, nic nie dostając w zamian za przelaną krew⁵⁹.

W powieści drapieżne mieszczaństwo symbolizuje Ferrand, a jego złowroga działalność jest skierowana zarówno przeciw biedocie, rzemieślnikom, jak i arystokracji. Jednak poza tym czarnym charakterem, pozostali, bliscy czytelników mieszczańscy bohaterowie sprawiają sympatyczne wrażenie, szczególnie w finale, kiedy kamienica przy Rue du Temple staje się siedzibą szczęśliwej pary małżonków: Rigoletty i Germaina, a pieczę nad budynkiem trzymają sympatyczni państwo Pipet, którzy dzięki powieści Sue stali się pierwowzorem paryskich dozorców. Ich zabawne przy-

⁵⁹ W. Bieliński, *op. cit.*, s. 34.

gody z Cabrionem są komicznym intermedium dla smutnych historii pozostałych domowników.

Prześladowca pana Pipet, „diaboliczny rapin”⁶⁰, jest kontaminacją cech osobowości samego Sue i satyryka Monniera. Jego szalone pomysły, a także zdolności plastyczne – tę cechę przejął od drugiego z protoplastów⁶¹ – dzięki którym upiększył ponurą kamienicę przy Rue du Temple, sprawiają, że czytelnik z żalem rozstaje się z bohaterem, gdy ten, na skutek interwencji Rudolfa, wyjeżdża z Paryża, ku ogromnej radości dozorczy.

Niezwykle ciekawą postacią jest Rigoletta obrazująca świat paryskich gryzetek. Pojęcie to, subtelnie balansując na granicy przyzwoitości, oznaczało dziewczynę samotną, pracującą, najczęściej w charakterze szwaczki lub modystki. Pozbawiona mężowskiej lub rodzicielskiej opieki była, jak twierdzi Knight, „dostępną seksualnie”, choć sama Rigoletta do momentu poznania Germaina odrzucała wszelkie próby nawiązania bliższych kontaktów z mężczyznami, dla których nie miała czasu. Jej imię – ‘turkawka’ – z jednej strony oznacza dziewczynę niegotową na inicjację seksualną, ale także śmieszkę, gdyż francuskie słowo *rigolo* utworzone zostało od czasownika *rire* – śmiać się i dawnego *riole* – świętować. Postaci gryzetek spopularyzowane zostały w kulturze francuskiej pod koniec XVIII wieku w prozie Louisa Merciera, piosenkach Marc-Antoine’a Désaugiersa, Pierre-Jeana Bérangera i rysunkach Henriego Monniera⁶². Szczęśliwie zakochana mieszczańska dziewczyna, połączona ślubem z oswobodzonym z więzienia urzędnikiem Germainem, znacząco kontrastuje z pochodzącą z arystokratycznego rodu Fleur-de-Marie, która po strasznych paryskich doświadczeniach umiera w klasztorze, nie umiejąc znaleźć szczęścia w światowym życiu. Ten obraz, jak zauważa Knight, przeciwstawia nieproduktywnej sile arystokracji żywotność mieszczaństwa jako nowej siły wielkiego miasta⁶³. Pozostawiając w Paryżu nowe pokolenie mieszczan i rzemieślników – rodzinę Morelów, Ludwikę z mężem oraz Rigolettę z Germainem – Sue daje pozytywne prognozy rozwoju społeczeństwa, choć fundament tego obrazu – romantyczny socjalizm utopijny Fouriera – nie pozwala realistycznie traktować tej pięknej wizji.

W powieści popularnej nie mogło zabraknąć obrazu życia wyższych sfer, choć sceny rozgrywane się w pięknych salonach i buduarach nie są zbyt liczne. Arystokracja francuska przedstawiona jest dość schematycznie i niekorzystnie. Poza pozytywnymi bohaterami jak markiz d’Harville, zabawnymi jak hrabiostwo de Lucenay czy sympatycznymi jak starszy hrabia St Remy, Sue zaprezentował utracjuszy: młodego

⁶⁰ G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 135.

⁶¹ S. Knight, *op. cit.*, s. 34.

⁶² G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 137.

⁶³ S. Knight, *op. cit.*, s. 32.

wicehrabiego czy niedoszłego kochanka Klemencji d'Harville. Życie arystokratów schodzi na wizytach towarzyskich, balach i operze, poza tym wszystkim widzimy świat intryg, życie ponad stan, zadłużanie się u własnej służby i tchórzostwo – wszystkie te złe cechy prezentuje Karol Robert i młody hrabia de St Remy jako przedstawiciele francuskiej złotej młodzieży. W świecie wyższych sfer rozgrywa się oczywiście główny wątek utworu i choć wśród jego bohaterów są osoby zdemoralizowane i okrutne, sama powieść, jak stwierdza Jarbinet, nie jest skierowana przeciw szlachetnie urodzonym⁶⁴.

Ważną grupą bohaterów powieści są cudzoziemcy. Konstruuąc te postaci, Sue posługiwał się schematem graniczącym z kiczem, którą to granicę czasem przekraczał. Przez historie przybyszów spoza granic Francji czy Europy poznajemy tajemnice miasta, dla swoich mieszkańców zapewne nie tak dziwnego i egzotycznego. Cudzoziemcem jest sam Rudolf, który mimo wspaniałych rezydencji w Paryżu przyjeżdża tu rzadko i stara się przebywać incognito. Księżę Gerolstein przybywa z odległego królestwa dość dalekiego i mało znanego, by uprawdopodobnić jego królewski status, wyśmiewany przez komentatorów, szczególnie tych znających rzeczywistość niemieckich landów. Jego żona to fertyczna piękność irlandzka, ślepo wierząca wróżbiarce, która przepowiedziała jej ślub z udzielnym księciem. Uroda Sary, ale także determinacja i bezdusność są głównymi cechami mającymi charakteryzować tajemniczą hrabinę. Zdecydowanie ciekawszy jest Murf – niedający się wyprowadzić z równowagi, wierny i lojalny Anglik na służbie u Rudolfa. Jest on także nauczycielem i wychowawcą młodego księcia, któremu Rudolf zawdzięcza siłę fizyczną, prawosć i prostotę obyczajów. Jego przeciwieństwo, Polidori, to Włoch, który pod nieobecność Anglika wpłatał młodego księcia w miłosną intrygę i starał się zatruć jego umysł zwodniczymi naukami. Ten sam bohater pojawi się jako tajemniczy doktor, truciciel i morderca matki markizy d'Harville. Złowrogi *abbé* okaże się też współnikiem Ferranda, któremu zapewne ten ostatni zawdzięcza przyrządzanie narkotyków służących do obezwładniania ofiar swojej namiętności. W końcu zostaje ujarzmiony przez Rudolfa i, jak przystało na Włocha, ginie od zatrutego sztyletu w domu umierającego notariusza.

Szczególnie stereotypowo przedstawiona została Cecylia. Jak zauważył Eco, Sue nawet nie pokusił się o charakterystykę pięknej Kreolki, lecz odwołał się do świadomości zbiorowej, każąc czytelnikowi przypomnieć sobie to, co słyszał o tajemniczych kobietach zza oceanu, pięknych, niebezpiecznych i pełnych temperamentu, wykorzystywanego na zgubę Europejczyków. Taką też rolę odegra bohaterka w utworze, stając się przyczyną szaleństwa Ferranda i najprawdopodobniej zguby młodego hrabiego St Remy.

⁶⁴ G. Jarbinet, *op. cit.*, s. 153.

Przybyszem z dalekiego Południa jest też doktor Dawid, wzbudzający zainteresowanie mieszkańców folwarku i grozę Szurynera, będącego świadkiem oślepienia Bakałarza. Lekarz Rudolfa jest bohaterem kolonialnego epizodu powieści, który zadość uczynił panującej modzie na historie z Nowego Świata, gdzie panowało niewolnictwo. Egzotyczny wygląd oraz niezwykle umiejętności wraz z tajemniczym zachowaniem człowieka o złamanym sercu i ciężkich doświadczeniach, a przy tym niezwykle prawego i wiernego, czynią Dawida intrygującym bohaterem romantycznym. W jego historii mamy miłość, cierpienie, osobistą tragedię i dumę: wysłany z kolonii na naukę, posiadał tajemnice medycyny, aby po skończonych studiach wrócić na plantację, gdzie uratował swego amerykańskiego właściciela. Gdy ten odpłacił mu więzieniem i odebraniem ukochanej kobiety – niewolnik nie pragnął zemsty i byłby zginął, gdyby nie brawurowa interwencja Rudolfa. Uwolniony przybył do Europy, tu jednak został zdradzony przez Cecylię. Lekarz nie przestał kochać swojej żony, choć nie chciał się z nią spotkać. Nie wiemy, jak się kończą jego losy i czy powrócił ze swoim panem do Gerolstein.

Zgodnie z poetyką powieści popularnej autor jest ostrożny w ocenie duchowieństwa i stróżów prawa. Jarbinet stwierdza, iż, mimo że dzieło nie zawsze proponuje reformy zgodne z nauką Kościoła (tu trzeba wymienić przede wszystkim pochwałę rozvodu), nie jest antyklerykalne, jak późniejszy *Żyd wieczny tułacz*. Pojawiający się na początku powieści proboszcz, do którego tak pilnie uczęszczała po naukę i pociechę Fleur-de-Marie, jest sympatycznym i dobrym staruszkiem, darzonym najwyższym szacunkiem przez Rudolfa, wyznającego przecież, jako Niemiec, protestantyzm. Paryskiemu księdzu odwiedzającemu Ferranda można zarzucać zbytnią bierność i powierzchowną znajomość swego parafianina, którego uważał za wzorowego chrześcijanina, jednak kapłan jest postacią na tyle epizodyczną, że trudno mówić o jakimkolwiek oskarżeniu. Dowodem zaufania do bohatera jest też to, że Sue czyni go odpowiedzialnym za utworzony przez Rudolfa bank pomocy ubogim. Sam notariusz, okrutny, bezwzględny i rozwiązły hipokryta, zdaniem badacza, w ogóle nie jest osobą wierzącą, tym bardziej katolikiem, gdyż łamie wszystkie zasady tej religii⁶⁵.

Paryscy stróże prawa, których poznajemy już na początku powieści w *tapis-franc*, mimo surowości, z jaką pełnią swą powinność, nie są bezdusznymi wykonawcami sprawiedliwości. Agent Borel budzi sympatię, kiedy aresztuje bandytów w szynku, później obserwujemy jego niespieszny wprawdzie, ale systematyczny pościg za Bakałarzem. Mała Rigoletta nie boi się podejść do policjantów z prośbą o pomoc.

⁶⁵ Jarbinet wysnuwa także pewną sugestię co do stanu duchownego Włocha Polidori: przy jego imieniu pojawia się czasem określenie *abbé*, jednak jest on raczej kolejną mistyfikacją przestępcy i motyw ten nie został do końca wykorzystany przez Sue w celu krytyki duchowieństwa (*op. cit.*, s. 151).

Urzędnicy wprawdzie wysyłają ją, podobnie jak Fleur-de-Marie, do więzienia jako włóczęgę, jednak tak przewidywało ówczesne prawo. Czas ten zostaje przez dziewczynę dobrze wykorzystany na zdobycie fachu, córka Rudolfa będzie zaś go wspominać jako najpiękniejsze chwile dzieciństwa. Komornicy Malicorne i Bourdin pozwalają Morelowi uspokoić zrozpaczoną rodzinę, a urzędnicy przychodzący aresztować Ludwikę, dają porozmawiać jej z ojcem. Strażnik więzienny jest gwarantem bezpieczeństwa Germaina, dopóki nie opuścił miejsca, w którym zebrani byli więźniowie. W *Tajemnicach Paryża* to raczej prawo zostaje ukazane jako bezwzględne i niszczące.

W stronę mitu

Schodząc z wyżyn salonu, dandys Sue przeszedł przez ciemne uliczki paryskich dzielnic biedy, aby wraz z bohaterami spojrzeć w nieznane eleganckim mieszkańcom stolicy zaułki nędzy moralnej i materialnej. Podróż ta zmieniła życie głównego bohatera: odnalazł córkę i pomógł poprawić warunki egzystencji wielu ludzi, z którymi się zetknął, a także stał się narzędziem kary szczególnie okrutnych przestępców. Dla autora *Tajemnic Paryża* po oszałamiającym sukcesie powieści nie było powrotu do dawnej twórczości. Kolejne utwory – *Żyd wieczny tułacz* (1844), *Siedem grzechów głównych* (1847) i *Tajemnice ludu* (1849) – będą coraz bardziej radykalne, a ich autor w czasie rewolucji w roku 1848 zostanie wybrany do izby deputowanych.

Sława pisarza jeszcze w trakcie ukazywania się *Tajemnic Paryża* sięgnęła najdalejzych krańców Europy, nie ominęła także Polski. Do kraju powieść dotarła najpierw w oryginale, jeszcze w czasie, gdy ukazywała się w odcinkach. W Warszawie, podobnie jak w Paryżu, do kawiarni mających prenumeratę gazety ustawiały się kolejki, w domach czekano zaś na najnowszy numer „Journal des Débats” jak niegdyś na biuletyn armii Napoleona⁶⁶. Jedną z namiętnych czytelniczek powieści miała być przyjaciółka Balzaka, pani Ewelina Hańska.

W formie książkowej *Tajemnice Paryża* dotarły do nas najpierw w oryginale, szybko jednak, bo w roku 1843, miało powstać tłumaczenie: wydawca Wojciech Szymanowski ogłosił przedpłatę na pierwszy zeszyt powieści, informując, że w miesiącu będzie się ukazywać jeden tom. Kilkanaście dni później lepszą ofertę złożył niecierpliwym czytelnikom Leon Glücksberg, obiecując wydać powieść w ośmiu lub dziewięciu zeszytach co dziesięć dni⁶⁷. Autorem tłumaczenia był brat księgarza, Emanuel Glücksberg, wspomniany w pierwszym wydaniu, które ukazało się w Warszawie

⁶⁶ *Ibidem*, s. 215-216.

⁶⁷ S. Milewski, *Z dziejów reportażu sądowego*, „Palestra” 2012, nr 11-12, s. 217-218.

w roku 1844. Tłumacz ukrył się pod pseudonimem Franciszek Chlewaski. Książeczka miała format kieszonkowy i opatrzona została na pierwszej stronie ilustracjami⁶⁸.

W roku 1887 powieść Sue wydał w Warszawie Leon Niemczyński, reklamując książkę jako nową, ozdobioną „licznymi drzeworytami, wykonanymi specjalnie do niniejszego wydania”⁶⁹. Zdobiące karty powieści piękne i liczne ilustracje, których autorem był Jean Adolphe Beaucé Stall, przedrukowano z francuskiego oryginału z roku 1851. Kolejne tomy ukazywały się raz w tygodniu, całość obejmować miała czterdzieści zeszytów, ostatni wyszedł w pierwszym kwartale 1889 roku.

W roku 1888 nowe wydanie zaoferował wydawca z Gródka, Jan Czaiński. Edycja zakończyła się w początku roku następnego, kiedy ukazały się trzy ostatnie tomy powieści⁷⁰. W latach 1926 i 1928 w Warszawie pojawiły się dwa wydania powieści w formie kieszonkowej, oba wprowadziło na rynek Wydawnictwo Taniej Książki. Egzemplarze nie miały ilustracji, pomijając okładki z wizerunkami głównych bohaterów⁷¹. Kolejne warszawskie wydawnictwo pochodzi z roku 1929 i ukazało się nakładem Biblioteki Rodzinnej⁷².

Po wojnie *Tajemnice Paryża* w dwóch wydaniach udostępniło czytelnikom wydawnictwo Iskry (1959 i 1987)⁷³, a najnowsze pochodzi z roku 1990 nakładem bydgoskiej oficyny Somix⁷⁴. Wszystkie wymienione wyżej tłumaczenia opierały się na przekładzie Franciszka Chlewaskiego, choć z wyjątkiem pierwszego wydania nikt nie podał nazwiska tłumacza. Wydawnictwo Iskry odnotowało, że anonimowy przekład przejrzała i poprawiła Zofia Wasitowa, a w książce z lat dziewięćdziesiątych pracę tę wykonały Aniela Sobiechowska i Krystyna Dyrka. W obu przypadkach tekst dziewiętnastowieczny został lekko uwspółcześniony, nie pozostawia jednak wątpliwości zgodność z pierwszym i najwyraźniej jedynym polskim tłumaczeniem z roku 1844.

Należy wspomnieć jeszcze o dwóch sposobach zaistnienia tekstu na rynku: w roku 2000 wydawnictwo Literatura Net Pl udostępniło wydanie Iskier (wraz z posłowiem) jako ebook⁷⁵, w roku 2012 ukazały się zaś nakładem oficyny Lissner Studio, również oparte na wydaniu z 1987 roku, dwa tomy w formie audiobooka⁷⁶.

Czytelnik sięgający po polską wersję powieści musi stwierdzić, że w porównaniu z francuskim oryginałem została znacznie okrojona. Tłumacz pominął fragmenty

⁶⁸ E. Sue, *Tajemnice Paryża*, przeł. F. Chlewaski, Warszawa 1844.

⁶⁹ Idem, *Tajemnice Paryża. Wydanie nowe ilustrowane*, Warszawa 1887-1889.

⁷⁰ Idem, *Tajemnice Paryża. Wydanie nowe*, Gródek 1888 (t. 1-6) i 1889 (t. 7-9).

⁷¹ Idem, *Tajemnice Paryża*, Warszawa 1926 i 1928.

⁷² Idem, *Tajemnice Paryża. Powieść*, Warszawa 1929.

⁷³ Idem, *Tajemnice Paryża*, Warszawa 1987.

⁷⁴ Idem, *Tajemnice Paryża*, Bydgoszcz 1990.

⁷⁵ Idem, *Tajemnice Paryża*, Literatura Net Pl, 2000, nr indeksu: 60146540. Do lektury może zachęcić to, że książka jest darmowa po zalogowaniu się na konto wydawnictwa.

⁷⁶ Idem, *Tajemnice Paryża*, t. 1-2, czyt. J. Lissner, Lissner Studio, 2012, nr indeksu: 11729082.

dialogów, które wydały mu się, słusznie zapewne, zbyt rozwlekłe, skrócił też narrację bogatą w odauteurskie przemyślenia, bardzo długie, jak zauważył Eco, zwłaszcza pod koniec książki. Wydawcy respektowali tę pierwszą i jedyną wersję przekładu, decydując się jedynie na skrócenie lub wydłużenie zakończenia utworu: niektóre wydania przedwojenne zawierają, zgodnie z oryginałem, koniec listu Murfa oraz informację o przyjeździe markizy d'Harville na pogrzeb głównej bohaterki.

Powieść była kilkakrotnie ekranizowana, szczególnie w czasach kina niemego. Pierwszy film pochodzi z roku 1909, a zrealizował go Victorin Jasset. Kolejnej francuskiej adaptacji dokonał Albert Capellani z Pierre'em Capellanim w roli Rudolfa. Premiera odbyła się w Paryżu w roku 1912. Dwie włoskie wersje przygód księcia Rudolfa powstały w roku 1917: *Il ventre di Parigi* w reżyserii Ubalda Marii Del Colle oraz *Parigi misteriosa*, które wyreżyserował Gustavo Serena. W 1920 roku Ed Cornell nakręcił dramat historyczny produkcji amerykańskiej *The Mysteries of Paris* ze scenariuszem Stanleya J. Worrisa. Rok 1922 przyniósł dwie ekranizacje: francuską *Les Mystères de Paris* według scenariusza i w reżyserii Charlesa Burgueta oraz amerykańską *Secrets of Paris* Kennetha S. Webba. W roku 1935 Félix Gandéra zrealizował według własnego scenariusza pierwszą francusko-amerykańską produkcję dźwiękową z Henrim Rollanem w roli głównej i muzyką Georgesa Aurica. W wersji komediowej *Tajemnice Paryża* znalazły się na ekranie dzięki francuskiemu obrazowi z roku 1943 w reżyserii Jacques'a de Baroncelliego z muzyką Henriego Casadesusa. Powieścią zainteresowały się także stacje telewizyjne, w drugiej połowie XX wieku powstały dwie produkcje: w 1961 roku *Les Mystères de Paris* ze scenariuszem Claude'a Santelliego, które wyreżyserował Marcel Cravenne, oraz identycznie zatytułowany miniaturowy serial w reżyserii André Michela z roku 1980.

Najbardziej znana powojenna adaptacja filmowa pochodzi z roku 1962 i jest dziełem francusko-włoskim, wyreżyserowanym przez André Hunebelle'a. Autorzy scenariusza w dość luźny sposób nawiązują do powieści Sue, ograniczając się niemal wyłącznie do zarysu głównego wątku (wędrowka głównego bohatera przez niziny Paryża w poszukiwaniu Fleur-de-Marie) i postaci głównych bohaterów, przede wszystkim Rudolfa świetnie wykreowanego przez Jeana Maraisa.

Współczesne słabe zainteresowanie tak popularną w XIX wieku powieścią wynikać może z pejoratywnych ocen utworu, który, należąc do kręgu literatury popularnej, był podatny na jednostronne i krzywdzące sądy. Z takim postrzeganiem *Tajemnic Paryża* dyskutuje w *Posłowie* zamieszczonym w wydaniu z 1987 roku wybitny romanista Maciej Żurowski. Nie ukrywając, że współcześnie książka może wydać się naiwna w prostocie rysunku bohaterów i natrętnym czasem dydaktyzmie, badacz daje czytelnikowi klucz odczytania dziewiętnastowiecznej poetyki Sue. Krytyk nazwał powieść jednym z największych i najtrwalszych odkryć w literaturze dziewiętnastego

wieku i ukazał jej fenomen jako dzieła pisanego w dużej mierze przez czytelników, dla których autor jest jedynie biernym narzędziem. Cytując demografa Louisa Chevaliera, Żurowski stwierdził:

Znaczenie *Tajemnic Paryża* [...] polega na tym, że dzięki tej przemożnej interwencji ludowej i temu kolektywnemu przymusowi, któremu autor poddaje się biernie, jego powieść pozwala nam stwierdzić, jakie rysy fizyczne i psychiczne doły społeczeństwa same dostrzegały w sobie⁷⁷.

Z powyższymi tezami znacząco współgrają słowa Rogera Cailloisa, który, komentując zjawisko literatury masowej, wskazał na jej związek z mitem:

Istnieje [...] możliwość znalezienia punktów stycznych między mitem a literaturą, ponieważ możemy podchodzić do niej w różny sposób. Kryterium doskonałości jest ostatecznie tylko jednym z tych, jakie możemy obrać, i zamiast ograniczać się do szczytowych osiągnięć, można rozpatrywać produkcję literacką nie pod kątem widzenia stylu, siły wyrazu czy piękna, lecz na przykład pod kątem widzenia wysokości nakładu, ją traktując jako wykładnik znaczenia.

Taką przewrotną koncepcję autor nazywa „lucyferyczną”, umieszczając ją w kręgu socjologii literatury i dodając, że nie prowadzi ona do rozdziału literatury wysokiej i masowej, ale w obu chce odnaleźć te same motywy, a jednym z nich ma być –

[...] pewne fantasmagoryczne wyobrażenie Paryża [...], tak silnie ujarzmiające wyobraźnię, że nikt nie zastanawia się, czy jest wierne, wyobrażenie zrodzone z książek, a tak jednak rozpowszechnione, że przeniknęło do ogólnej atmosfery myślowej i zaczęło wywierać pewnie przymus⁷⁸.

A to już cecha, twierdzi Caillois, myślenia mitycznego. Eugeniusz Sue odegrał ważną rolę w tworzeniu mitu Paryża, wraz z największymi twórcami swego czasu ujawniając głodnym sensacji czytelnikom kolejne tajemnice „współczesnego Babilonu”. Powołał do życia bohatera, który ma podbić niezmierzone Miasto i wraz z nim wyruszył w groźny i nieznany labirynt ciemnych uliczek. Bohater ten, choć stworzony na gruncie romantycznego indywidualizmu, nie może być romantycznym marzycielem, gdyż, aby przeżyć, musi wykazać się sprytem, energią i wolą działania⁷⁹. Jak każdy z wędrowców, idąc śladem Odyseusza, zstępuje do piekła, skąd wraca, jeśli nie zwycięski, to przynajmniej przemieniony z biernego myśliciela w człowieka czynu, zdolnego stawić czoła życiu w nowoczesnej metropolii. Taki będzie bohater – heros nowożytnego mitu miasta.

⁷⁷ M. Żurowski, *op. cit.*, s. 397.

⁷⁸ R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, przeł. K. Dolatowska, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, Warszawa 1967, s. 102-105.

⁷⁹ *Ibidem*.

**CATABASIS OF A DANDY:
*THE MYSTERIES OF PARIS***

In the article, the authors explore the main issues raised in the Western studies of E. Sue's *The Mysteries of Paris*. They outline the origins of the book, which has contributed to the popularization of the serial novels and they present the characteristics of this type of literature. Thanks to the detailed descriptions of Paris, the novel has become one of the most famous nineteenth-century portraits of this most fascinating city in Europe. The article presents also different interpretations of this book. The main character, Rudolf, is interpreted as the mythical Orpheus, who goes into the streets of Paris to find a lost daughter. Eugene Sue resembles his hero, physically and spiritually, because for this author writing *The Mysteries of Paris* was the time of the ideological breakthrough: he started to write it as an impoverished dandy, but he finished his novel hailed as the protector and friend of the people of Paris.

Hanna Ratuszna

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika
w Toruniu

DZIEWIĘTNASTOWIECZNY PARYŻ I JEGO TAJEMNICE

Wieczorem 13 grudnia 1834 roku atletyczny mężczyzna, odziany w podartą bluzę, przeszedł most Pont-au-change w Paryżu i zagłębił się w labiryncie wąskich, krętych i ciemnych uliczek dzielnicy Cité. Porywisty wiatr hulał w ponurych zaułkach, chwiejne światło ulicznych latarni odbijało się w strumyku czarnej wody płynącej środkiem chodnika. Domy miały kolor błota, potłuczone szyby w nielicznych oknach, ciemne sienie i strome schody. Parter tych ruder zajmowały sklepiki węglarzy i garkuchnie.

E. Sue, *Tajemnice Paryża*¹

Panorama Paryża

Obraz Paryża staje się portretem wielokrotnym jej mieszkańców, jest przeszłością, która ożywa pod wpływem wspomnienia. Od czasów Marcela Prousta historia ludzkich losów i miast zyskuje nowe znaczenie. Przeszłość ma swój ważny udział we współczesności – powraca niczym fatum, zapewnia ciągłość istnienia. Przeszłość bywa „historycznością”. Charles Baudelaire zdaje się wcześniej postrzegać te prawidłowości, Paryż w jego wierszach² jest już tylko kalejdoskopowym obrazem ludzi i miejsc – staje się przemijaniem.

¹ E. Sue, *Tajemnice Paryża*, przekład anonimowy, przejrzała i poprawiła Z. Wasitowa, posłowie M. Żurowski, Warszawa 1987, s. 7.

² Por. np. Ch. Baudelaire, *Łabędź*, [w:] *Symboliści francuscy*, oprac., wstęp M. Jastrun, Wrocław–Warszawa–Kraków 1956, s. 39:

„Andromacho, o tobie myślę. Strumień mały,
To biedne, samotne lustro, gdzie załśnił przed laty
Twych wielkich cierpień wdowich majestat wspaniały,
Ten Simois, kłamca, łzami twoimi bogaty,
Użył nagle pamięć mą, płodną w widzenia,

W powieści Eugeniusza Sue *Tajemnice Paryża* każda sekwencja (publikowany odcinek) zawiera w sobie projekt całości, choć odzwierciedla inny aspekt historii. Wielość odbić tworzy jeden, wspólny obraz „dawnego” Paryża, którego „już nie ma” – jego kształt „zmienia się prędzej niż serce człowieka”³. Jak można przypuszczać, nie ocalająca rola wspomnienia jest w tym przypadku najważniejsza, lecz „zmiana kształtu” – motyw przemijania. Melancholijny obraz miejskich przestrzeni w powieści Sue staje się kliszą przeszłości. Miasto żyje pełnią życia, jego witalizm ma swoje źródło w naturalnych instynktach, w mrokach nocy, w piwnicznych lochach i brudnych karczmach. Taki obraz konstruuje powieściowy narrator, konstrukcja zaś – jak pisał Walter Benjamin – „przejmuje rolę podświadomości”⁴. Świat ten za chwilę przestanie istnieć, będzie tylko wspomnieniem.

Jak zmienia się Paryż w powieści Sue? Jakie obrazy „dawnego” miasta udało się „ocalić” (jak romantycy-epigoni, bo tak chyba należy traktować Sue i jego twórczość, postrzegali miasto)? Pytania te nie znajdują prostych odpowiedzi.

Jeśli potraktujemy powieść Sue jako wyrosłą z tradycji felietonistycznej – powieść popularną, będzie ona zgodnie ze słowami Benjamina⁵ panoramą społeczną: „Panoramy, zapowiadające przewrót w nastawieniu sztuki do techniki, są jednocześnie wyrazem nowego odczucia życia [...]. Miasto rośnie w krajobrazach panoram”⁶.

Powieść – panorama⁷ nosi cechy „powieści przestrzennej”⁸, w przypadku utworu Sue można mówić o różnych wymiarach przestrzeni. Plan zdarzeń nie zawsze wskazuje na „przestrzeń doświadczalną”⁹ (miejsca realne, punkty przestrzeni realnej), jest to niekiedy „przestrzeń intymna” lub obca (lochy, piwnice), często wyobrażona (przywołane we wspomnieniach miejsca).

Gdym przez nowy Carrousel przechodząc nie zwlekał.
Starego nie ma już Paryża (tak się zmienia kształt miasta,
prędzej jeszcze nim serce człowieka... [...])”

³ *Ibidem*.

⁴ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa u Baudelaire’a*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 56.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Utwór Sue nie jest typową powieścią panoramiczną, choć ma jej pewne cechy (m.in. swobodna kompozycja, inwersja czasowa fabuły, formuła otwarta). Panoramiczne w *Tajemnicach Paryża* jest miasto.

⁸ Pojęcie to przywołuje Józef Bachórz, *Realizm bez chmurnej jazdy. Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979, s. 216. Badacz cytuje je za W. Kayserem („Raumroman”), *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, przeł. A. Lam, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 78.

⁹ Por. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 29.

Metamorfozy miasta

Powieść Sue powstała tuż przed przebudową Paryża w (1842/1843), której dokonał w okresie II Cesarstwa Georges Haussmann (w latach 1852-1870). Nowy architekt zniszczył historyczną (średniowieczną) zabudowę miasta, konstruując nowoczesne pasáže, dworce przypominające wnętrza mieszkalne i domy „ze szkła i stali”. Jak pisał Benjamin: „wnętrze stało się wszechświatem”¹⁰. Jak w teatrze dokonał się podział na aktorów i widzów, świat sceny i kulisy; powstało także niejasne przeświadczenie o unifikacji, umasowieniu, o utracie centrum. Miasto uwolniło się z więzów murów, przestało być „fortecą”¹¹.

Świat mieszkańców przebudowywanego Paryża uległ zniszczeniu, centra miejskie opustoszały, rozwinęły się przedmieścia, w których biedota znalazła „przytulisko”. Sytuacja przebudowy dała początek nowemu, opartemu na przemyśle i prawach handlu, łaadowi społecznemu¹². Jak pisze Benjamin, „nowoczesna zabudowa miasta nie pozwalała na wznoszenie barykad”¹³. Miasta stały się siedzibami bogacącej się warstwy społecznej – *bourgeois* (zjawisko to na przełomie XIX i XX w. stanowić będzie synonim upadku, zmierzchu kultury¹⁴), w ten sposób tworzył się nowy model kultury¹⁵, rodziła się inna mentalność i moralność¹⁶. O pułapkach i niedostatkach tego modelu pisali artyści, którzy „propagowali” tendencje antyurbanistyczne (np. Thomas Mann, Rainer Maria Rilke oraz polscy pisarze, m.in. Wacław Berent, Władysław Reymont, Stanisław Przybyszewski). W ich twórczości miasto było przestrzenią zaniku sił życiowych, entropii, było „miejszem stłumienia instynktów”, niekiedy jednak wyzwalało najdziksze żądze, „odzwierciedlało chaos duszy bohatera”¹⁷.

¹⁰ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa u Baudelaire'a*, s. 58.

¹¹ Pisze o tym A. Wallis, *Koncepcja miasta i kryzys miasta*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986.

¹² *Ibidem*.

¹³ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa u Baudelaire'a*, s. 67.

¹⁴ O „miastach zmierzchu” i o kryzysie kultury pisali polscy moderniści (np. S. Przybyszewski, W. Berent oraz artyści europejscy, m.in. T. Mann, R.M. Rilke).

¹⁵ Pisali o nim m.in. K. Marks i F. Engels, *O literaturze i sztuce. Wybór tekstów*, przeł. E. Wróbel, Warszawa 1958, s. 50.

¹⁶ Por. T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 19.

¹⁷ O dwóch typach wyobraźni antyurbanistycznej w literaturze modernistycznej pisał W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993, s. 201.

Gwałtowne przemiany wizerunku duchowego miasta budziły sprzeciw Wiktora Hugo¹⁸ czy Johna Ruskina¹⁹; miasto straciło swój dawny, utrwalony w sztuce poprzednich wieków, charakter.

Paryż schyłku

Ówczesny Paryż był miastem zhierarchizowanym, któremu właściwy ton nadawała arystokracja – warstwa uprzywilejowana i, zgodnie z tradycją, odpowiedzialna za kraj. Sue nie porusza w swojej powieści wątków politycznych, wskazuje jednak na kosmopolityzm, który „wykorzenia” mieszkańców miasta, rodzi anonimowość²⁰.

Bohaterowie *Tajemnic Paryża* zmieniają swe role, nakładają maski, przeżywają duchowe odrodzenie, ich miejski byt jest niepewny. Niepewność oznacza brak przynależności, o której nieustannie myślą Bakałarz czy Gualęza (postaci przekraczające granice stanów: Bakałarz z zamożnego szlachcica staje się ślepym zbrodniarzem, a Gualęza, córka księcia, jest ulicznicą). Przynależność może jednak także stanowić prawdziwe przekleństwo (przekleństwo dziedziczności: matka Martiała wspomina śmierć zgilotynowanego męża i wie, że los ten podzielią także jego dzieci). Kosmopolityzm jest więc „pojęciem”, które wywołuje refleksje o ludzkiej bezsilności i błędzeniu. Dziewiętnastowieczny Paryż przypomina bowiem pajęczą sieć, w której prawdziwą zdobyczą staje się drugi człowiek. Miasto nie jest więc wyłącznie „teatrem zdarzeń”²¹, lecz przede wszystkim daje możliwość duchowego rozpoznania siebie. Jak w antycznych tragediach widzowie odnajdują w postaciach podobieństwa, które pozwalają im przeżyć oczyszczenie (fenomen „nawróconego” Szurynera, dziewictwo duchowe ulicznicy Gualęzy). Miejski mrok zostaje w ten sposób oświetlony (strumień światła może być w pełni widoczny dzięki mrokom przestrzeni, czytelnik musi się zmierzyć z problematyką etyczną, która pojawia się w powieści).

Jakie jest znaczenie miasta? Pytanie to pojawia się w interesującej pracy Waltera Benjamina, który tropi ślady dziewiętnastowiecznego Paryża jako miasta „nowoczesnego”²². Sue nie pyta o znaczenie – miasto, jego obraz realny (topografia miejsc) dopełnia

¹⁸ V. Hugo, *Wojna przeciw niszczycielom*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, [w:] *Teoretycy, artyści, krytycy o sztuce 1700-1870*, wybór, przedmowa E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 462-463.

¹⁹ J. Ruskin, *Otwarcie Cristal Palace a losy sztuki*, [w:] *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie. Wybór pism*, przeł. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa, wstęp i komentarz I. Wojnar, Wrocław 1977, s. 202.

²⁰ W *Pasażach* Walter Benjamin zwraca uwagę na to, że: „Paryżanin w swoim mieście, które stało się kosmopolitycznym skrzyżowaniem dróg, jest człowiekiem wykorzenionym”. Por. W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 159.

²¹ To określenie akcentuje w swojej pracy o *Pasażach* R. Różanowski; por. idem, *Pasaże Waltera Benjamina*, Wrocław 1997, s. 92.

²² W. Benjamin, *Pasaże*, s. 159.

wizerunek miasta wyobrazonego, „literackiego”, jak pisał Benjamin – mitycznego²³. Paryż bywa niekiedy naznaczony zmierzchem. Książę Robert jest postacią współczesną, która zna wartość pracy, co może budzić wątpliwość (przedstawiciel arystokracji nie musi być obdarzony równie przenikliwą wiedzą społeczną²⁴), jednakże jest także postacią „zmierzchu”, symbolem upadku kultury przesytu i wyrafinowania. Książę przemierza ulice jako obserwator, nie jest jednak typem *flâneura*, kolejne epizody odkrywają jego związki ze światem, zaangażowanie w zdarzenia. Okazuje się wówczas, że współtworzy on – wraz z innymi – portret grupowy, występuje w najróżniejszych konfiguracjach, które jednak sam aranżuje. Ta podwójność ról: obserwatora i współuczestnika nie jest znamieną dla postawy *flâneura*, który zawsze szuka w ulicznych wędrownkach siebie (nawet w gwarze i zgiefku jest zawsze wyłącznie sobą, zajęty własną myślą. Ma ona swój początek w mowie ulicy²⁵).

Bohater powieści Sue bywa indywidualistą, jednak dzięki wrażliwości na „krzywdę społeczną” staje się orędownikiem społecznej gromady (koncepcja „kolektywnego” gospodarstwa rolnego, „Bank dla Rzemieślników Pozbawionych Pracy” etc.). Wędrownki po ulicach Paryża, jego głębinach i otchłaniach, pozwalają wydobyć ukryte potrzeby biedoty i tych, którym zły los i stosunki społeczne uniemożliwiły spokojną egzystencję.

Przedstawiony w powieści portret Paryża ukazuje miasto w chwili ważnych przeobrażeń, istotną rolę zaczyna odgrywać proletariatus, warstwa społeczna, która wkrótce sięgnie po władzę. Paryż jako miasto nie jest chyba w pełni gotowe do przemian, choć istnieją w nim miejsca takie jak Cité, odległe od centrum siedliska biedoty, która organizuje życie według nowych reguł (opis ulicy Temple). Jednostkę zastępuje tłum – groźny, nieoczekiwany, tworzą go przestępcy, pozbawiona pracy ludzka gromada.

Sue wyraźnie docenia trud osób, które zarabiają na życie uczciwą pracą – są to zwykle ludzie szlachetni (np. Rigoletta, Germaine), piętnujący zbrodnię i odznaczający się altruizmem. W powieści bohaterowie ci żyją w świecie stworzonym przez siebie, sztucznym, wykreowanym: świat ten stanowi enklawę wobec innego, pełnego żądź posiadania, zbrodni i grozy. W starych, zrujnowanych kamienicach Paryża, obok mieszkań pełnych nędzy i chorób (rodzina szlifierza Morela), istnieją także miejsca skromne, czyste, jasne i wesołe – jak mieszkanie Rigoletty. Ten wykreowany świat ocala ich, stanowi „przeciwagę” dla okrucieństw i zbrodni. Jasne punkty w przestrzeni miasta są jednak trudno rozpoznawalne, Paryż bywa przecież „miastem zmierzchu”, w którym ludzie, zdarzenia, budowle tracą wyrazistość, gubią kontury,

²³ *Ibidem*.

²⁴ Por. U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 45.

²⁵ *Ibidem*, s. 170.

spowija je mgła melancholii, tak wyrażna w twórczości wielkiego „kronikarza” tego miasta – Baudelaire’a.

Powieść Sue wydaje się historią nieustającej podróży. Książę, jako obywatel Europy, jest bohaterem, który swobodnie przemierza granice, przekracza również stany – wcielając się w różne role (np. jako mieszkaniec podejrzonej kamienicy m.in. temperuje ołówki Rigoletty). Ważna okazuje się perspektywa, w której ustalony społecznie porządek zostaje przekroczony – Paryż w powieści Sue nie jest więc miastem arystokracji, lecz biedoty z Cité. To odwrócenie, przekroczenie, sprzyja maskowaniu autorskich intencji. Jak w dawnej powieści łotrzykowskiej Sue prowadzi niezwykłą grę z czytelnikiem, nie wyjaśnia zdarzeń, wygasza niektóre wątki, prezentuje przed oczyma czytelników galerię postaci: barwnych i papierowych, występnych i cnotliwych, groźnych i łaskawych. Sam Paryż jest rzeczywisty i literacko wyobrażony, mroczny i dostoyny, Autor powieści sięga bowiem po figurę paradoksu i ironię.

Już samo zestawienie obrazów mrocznych zaułków Paryża z sielskimi (motywy pasterskie, bukoliczne) pejzażami wsi (Bouqueval) pozwala widzieć miasto jako „różnorodność”, „wielki spektakl”²⁶. Miasto ujawnia w powieści swoje znaczenie stopniowo: karczmy stają się „pasażami”, stare kamienice – labiryntami pełnymi pułapek. Świat przedstawiony zadziwia wielością perspektyw, bogactwem przemian. Sue różnicuje obraz miasta ze względu na porę dnia – noc jedynie pozornie przykrywa brud szarych murów, wzmacnia jednak działanie cieni – ludzkich wyrzutków, strzępów istnień (takich jak np. rodzina Martiała), uaktywnia „głębie” miasta – tajemne wnętrza, „trzewia Paryża”. Jest to moment, w którym dosłownie wszystko „staje się towarem”: skradzione sztaby miedzi, jedwab i... człowiek²⁷.

Miasto – labirynt

„[...] naśladowali mnie i podziwiali w Paryżu, to jest w całej Europie, w całym świecie”²⁸ – ówczesny Paryż jest postrzegany jako centrum świata, które żyje wyłącznie dzięki mieszkańcom. Miasto jest nie tylko tłem wydarzeń, obrazem, lecz także... „tekstem”²⁹. Bohaterowie, tropiąc tajemnice, przemierzają miejski labirynt, w którym nazwy ulic i budynków orientują plan zdarzeń (urealniamy je, osadzają w przestrzeni ówczesnego Paryża), w ten sposób ujawniony zostaje horyzontalny wymiar miejskiej

²⁶ G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska, L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 23.

²⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 159.

²⁸ E. Sue, *Tajemnice Paryża*, s. 253.

²⁹ O mieście jako „elemencie” nowoczesnej literatury pisze E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 9.

przestrzeni, obok niej istnieje jednak inny, ukryty – wymiar wertykalny, który często, w symboliczny sposób, odsłania wnętrze paryskiego świata:

Rudolf nie dostrzegł podziemnego szynku, jakich przed kilku laty wiele było na Polach Elizejskich. Schody, wykopane w mokrej i wilgotnej ziemi, prowadziły do obszernego dołu; dach z cegieł, mchem zarosły, ledwie wznosił się nad chodnikiem. Na zardzewiałych zawiasach wisała blacha; znać było na niej jeszcze czerwone serce przebite strzałą...³⁰

„Podziemny świat” naznaczyła zbrodnia. Sue nie analizuje strategii zachowań, nie ocenia swoich bohaterów w sposób bezpośredni, jednak wprowadzając na scenę postaci szlachetne – dokonuje jasnych wyborów. Zło można naprawić, bohaterowie są w stanie podjąć decyzję o zmianie własnego życia, choć – być może, jak próbował udowodnić Umberto Eco, ich przemiana duchowa jest tylko pozorna³¹ (bohaterowie porzucający ulicę, np. Szuryner, Gualęza, byli bowiem zawsze szlachetni, zbrodnia, wykroczenia skalały ich ciała, nigdy dusze³². Teza ta wydaje się ciekawa – zwłaszcza w odniesieniu do postaci Gualęzy. Zakończenie opowieści, w której i Gualęza, i Szuryner giną, świadczy jednak o tym, że „moralne odrodzenie” nie zawsze jest w pełni możliwe³³), Gualęza czuje się niegodna otoczenia, w którym żyje. Bohaterowie pozbawieni kontekstu ulicy, miejsca, w którym żyli, z którym się identyfikowali, tracą sens istnienia.

Sue bywa najczęściej postrzegany przez krytyków jako orędownik utopijnego programu społecznego. Do takiej recepcji przyczyniły się analizy Marksa i Engelsa, którzy dostrzegli negatywny wpływ tego typu literatury³⁴ na życie. W rozprawie *Święta rodzina czyli krytyka krytycznej krytyki. Przeciwno Brunonowi Bauerowi i spółce*, opublikowanej w 1845 roku, poddali krytyce głoszone przez Hegla i neoheglistów tezy, przeciwstawili się idealizmowi – spekulatywnej metodzie i jej teoretycznym realizacjom.

W wypowiedziach krytycznych zwracano także uwagę na rozwój powieści popularnej, „powieści tajemnic miejskich” i „powieści kryminalnej”; Eco pisał:

Z jednej strony jest to więc ważny dokument wyjaśniający nam dogłębnie niektóre elementy dziewiętnastowiecznej wrażliwości społecznej, z drugiej klucz pozwalający zrozumieć struktury literatury masowej, relacje pomiędzy sytuacją rynkową, ideologią a formą narracji³⁵.

³⁰ E. Sue, *Tajemnice Paryża*, s. 41.

³¹ U. Eco, *op. cit.*, s. 67.

³² *Ibidem*.

³³ Wspomina o tym także Eco, por. *op. cit.*, s. 80.

³⁴ K. Marks, F. Engels, *Święta rodzina czyli krytyka krytycznej krytyki. Przeciwno Brunonowi Bauerowi i spółce*, Warszawa 1957, s. 288.

³⁵ U. Eco, *op. cit.*, s. 49.

Powieść Sue zapoczątkowała serię licznych wystąpień polskich artystów. Należy wspomnieć o *Tajemnicach Krakowa* Michała Bałuckiego (1870), *Na dnie sumienia* Elizy Orzeszkowej (1872) czy *Nowych tajemnicach Warszawy* (1887) Adolfa Dygasińskiego. W okresie modernizmu i dwudziestolecia międzywojennego powstały powieści Stanisława Ludwika Licińskiego (*Halucynacje i Z pamiętnika włóczgi*, 1912) oraz *Dziecko salonu* (1906) Janusza Korczaka³⁶, które można by postrzegać jako interesujące nawiązania do wzorca powieściowego, jakim stały się *Tajemnice Paryża* Sue.

Trzeba pamiętać, że sam Sue miał także poprzedników. Właściwie powieściowych wzorców można by szukać w dziele Cervantesa *Don Kichot* (część pierwsza została opublikowana w roku 1605), które także – w sposób niezwykle – wpłynęło na odbiorców. W drugiej części *Don Kichota* (1615) Cervantes rozprawia się nawet z „fałszywymi”, jak je określa, kontynuacjami przygód bohatera z La Manchy (utwór Avellanedy). Rzeczywistość „wdziera się” do jego dzieła, w ten sposób powstaje obraz ówczesnych stosunków społecznych, historia tańców hiszpańskich, zagadnienia klimatyczne, florystyczne, historia i polityka. Cervantes tworzy obraz „panoramiczny” epoki, choć określenie to nie ma jeszcze właściwego sobie znaczenia (pojawia się ono dopiero wraz z odkryciem sztuki fotografii, o czym wspomina Walter Benjamin³⁷). Podobnie Sue odtwarza nie tylko plan dawnego Paryża („tego, którego już nie ma”, jak w wierszu Baudelaire’a), ale również zaludnia go postaciami. Niektóre z nich są niemalże baśniowe³⁸.

Przyjęta perspektywa antropologiczna³⁹ pozwala dostrzec w splocie ulic, geometrii budynków ludzkie tropy. Miasto, takie jak „dawny Paryż” z dzielnicą Cité, staje się prawdziwym labiryntem wymagającym osobnej interpretacji⁴⁰. Wąskie, ciemne ulice kryją w sobie bogactwo znaczeń, splątane ludzkie historie, losy, między innymi: zbrukaną niewinność (Gualeza), przemoc, zło (Puchaczka) i uśpioną szlachetność (Szuryner). W rytmie (splocie) ulic takich jak Temple, Chaillot czy przedmieścia Saint-Germain kształtują się losy licznych bohaterów.

Pisarz realizuje między innymi romantyczny wzorec balladowy, który uzasadnia maksyma: „Nie ma zbrodni bez kary”. Każde wydarzenie wywołuje reakcje, zbrodnia

³⁶ Wobec prozy Korczaka, Licińskiego, Worcella i in. przyjęło się określenie „proza marginesów”. W powieści Sue to świat paryskich nędzarzy, robotników, gryzetek, świat ulicy.

³⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 78.

³⁸ Wspomina o tym także Benjamin.

³⁹ O antropologii miasta, *urban studies* i *culturel studies* pisze m.in. E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006, s. 471.

⁴⁰ Interesująco na temat interpretacji miejskich ulic, ich labiryntów i palimpsestowości pisała H. Wirth-Nesher, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge 1966, w Polsce na uwagę zasługuje praca A. Bałajewskiego, *Miasto-palimpsest*, [w:] *Miejsca rzeczywiste – miejsca wyobrażone*, red. W. Kitowska-Łysiak, Lublin 1994.

zostaje ujawniona nawet po kilkunastu latach. Prawo „działa” więc po stronie skrzywdzonych, choć Sue – w roli egzekutorów owego prawa sytuuje najczęściej przedstawicieli arystokracji. Oni to (m.in. markiza d’Harville) stają się posłańcami dobrych nowin, niosą często wolność. Jednakże – jak można sądzić – Sue nie uzasadnia takiego postępowania wyższością moralną swoich „wysoko urodzonych” bohaterów, lecz stanem posiadania. Pieniądze księcia Rudolfa stają się dla wielu życiowych rozbitków przepustką do lepszego życia, choć i w tym przypadku działa baśniowa reguła nagrodzonej skromności i życzliwości (znana choćby z baśni *Dwie Dorotki*): uczciwa i bardzo skromna Rigoletta otrzymuje od Rudolfa czek, robotnik Morel, oszukany przez nieuczciwego notariusza także zyskuje pomoc. Szlachetny (w gruncie rzeczy) Szuryner (który staje w obronie Rudolfa) otrzymuje sowite wynagrodzenie. Świat powieści, jak w balladzie fantastycznej, bywa czarno-biały.

Elementy przemocy i szlachetności, piękna i brzydoty, okrucieństwa i miłosierdzia tworzą przedziwną mozaikę, która nadaje obrazowi miasta nowe znaczenie. Granice Paryża nie są już tak „wyraziste” jak niegdyś, przestają być szczelne dla tych, którzy porzucają sielski (tak jest w analizowanej powieści) krajobraz wsi (Sue niewiele wspomina o stanie dróg, bohaterowie podróżują konno, por. Rudolf, czasem w karecie, por. Gualęza, zwykle jednak pieszo, por. Bakałarz, Puchaczka). Miasto stanowi negatywną alternatywę dla życia prowincji, kryje w sobie ważne miejsca, jest siedliskiem nowoczesności. Jak pisał Władimir N. „gdy człowieka wygnano z raj u i nastały złe czasy [...], zaczął on poszukiwać nowego, zastąpionego w nierajskich warunkach przez miasto”⁴¹. Refleksja ta koresponduje także z obecnymi w literaturze schyłku XIX wieku tendencjami antyurbanistycznymi.

Literacki wizerunek nowoczesnego Paryża budzi wiele kontrowersji, miasto staje się siedliskiem występku i zbrodni, „nowoczesnym Babilonem”⁴². Sue przywołuje ten obraz, szuka jednak dla niego odmiennego, zakorzenionego w tradycji romantycznej, uzasadnienia: miasto bywa tłem wydarzeń, miejscem, z którego się ucieka, na przykład za granicę (Gualęza wyjeżdża najpierw na prowincję, potem – jako Maria – do Niemiec). Miasto w powieści oferuje także nowe formy „rozrywki” – bale, teatr, spacer, uciechy w karczmie i to właśnie ich różnorodność (obok nadziei na pracę i lepsze życie) przyciąga przybyszów z zewnątrz. Sytuacja ta ulegnie zmianie po „przebudowie” Paryża, kiedy miasto otworzy swoje wnętrze na otaczający je zewsząd świat.

⁴¹ W. Toporow, *Tekst miasta-dziewicy i miasta-nierządnicy w aspekcie mitologicznym*, [w:] idem, *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 33.

⁴² R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, przeł. K. Dolatowska, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 118.

Uliczna gra

Świat powieściowych postaci bywa melodramatyczny. W wizerunkach bohaterów *Tajemnic Paryża*, w rysach ich twarzy można odnaleźć wiele literackich klisz i nawiązań. Książę Rudolf jest postacią makiaweliczną, która doznaje „nawrócenia” (podobnie jak sam Autor, o czym wspomina w autobiografii⁴³), zaczyna poznawać życie biedoty. Paryż mroczny, tajemniczy staje się dla niego „nowym, odkrywanym właśnie lądem”. Sytuacja ta ujawnia przepaść istniejącą między światem nizin a światem elit społecznych. Paryż jako miasto jest miejscem spektakularnym, odsłania nie tylko labirynt ulic z najważniejszym w powieści obszarem – wyspą Cité, lecz także pieczary, piwnice, wnętrza starych kamienic, zakamarki i kąty, w których kryje się zbrodnia. Pisarz nie unika drastycznych opisów aktów agresji, ukazuje okaleczone ciała (jak Théodore Géricault, por. *Głowy skazańców*, 1818), opisuje objawy szaleństwa, męczarnie miłosne, mroki umysłu. Sceneria tych zdarzeń – zaułki, podrzędne karczmy, spelunki – pozwala dokonać pewnej analogii: Paryż, podobnie jak jego mieszkańcy, jest chory.

Choroba ta ma bardzo skomplikowane podłoże. W powieści gotyckiej – rozwijającej się w epoce romantyzmu, sceneria zdarzeń pełni nie tylko funkcję nastrojową: groza jaskiń, zamków i zakamarków, miejsc tajemnych, odsłania ideowe przesłanie utworu. W powieści Sue – mroczne zakątki miasta, jego trzewia, są miejscem „zarazy”. Oczywiście trzeba pamiętać, że powieść *Tajemnice Paryża* ma charakter sekwencyjny. Każdy odcinek (publikowany osobno, w czasopiśmie) ma swoją wewnętrzną strukturę (wewnętrzną grę napięć). Narastanie obrazów, piętrzenie scen grozy, wprowadza przesyt – dramat staje się niekiedy farsą lub... melodramatem.

Obraz dawnego Paryża bywa poddawany diagnozie – głoszącej konieczność naprawy stosunków społecznych, oznaczającej próbę zatarcia granic, podziałów między stanami. Miejski labirynt, w którym kryje się zło (o zabarwieniu społecznym, jak wiemy z lektury powieści Sue), nie zostaje więc do końca przebyty.

Publikacja powieści w odcinkach uruchamiała mechanizm nowego stylu lektury. Podobnie jak w przypadku cyklu ważny okazał się ogólny sens dzieła. Poszczególne odcinki, elementy prezentowały osobne „rozwiązania”, realizowały „własne cele”. Ważne dla czytelnika okazały się zatem „elementy spajające cykl”, właściwe wyróżniki ciągłości opowieści (podobnie jak w *Dekameronie* Boccaccia). Historia „rozwiłdła się”, „rozrastała” – tworząc niekiedy labirynt wątków, które jednak najczęściej spletały się w chwili, w której bohater tracił życie. Powieściowe labirynty czasu i przestrzeni stają się symbolicznym odzwierciedleniem skomplikowanego procesu życia, nieuchronności losu, przeznaczenia. W utworze Sue wątki także zmierzają

⁴³ Por. M. Żurowski, *Przedmowa*, [w:] E. Sue, *Tajemnice Paryża*, s. 393.

w najróżniejszych kierunkach, niektóre z nich niespodziewanie dobiegają końca (Autor uśmierca bohatera, gdy ten przestaje „być potrzebny”, choć w wielu wcześniejszych odcinkach odgrywał pierwszoplanową rolę, por. np. Puchaczka). Poszczególne odcinki są więc kolejnymi „odsłonami” historii, zawierają w sobie załączki opowieści, których finał czytelnicy poznają później (lub nie poznają nigdy, niektóre ścieżki są bowiem „ślepyimi zaułkami ulic”).

Miasto powtórzone

Powieść „tajemnic miejskich” jest w istocie historią miejsc, opowieścią o losach ludzi, którzy te miejsca tworzą. Opowieść ma charakter sinusoidalny⁴⁴, niektóre wątki powracają w równych niemalże odstępach. Rytm powrotów wyznacza nurt opowieści (choć trudno jednoznacznie wyróżnić „centrum powieściowe”), tworzy go między innymi wątek młodzieńczej miłości Rudolfa i Sary. Eco w pracy poświęconej powieści Sue przywołuje metaforę rozgałęzionego drzewa – wątki, niczym gałązki, rozchodzą się w najróżniejsze strony⁴⁵. W obrazie tym brakuje jednak refleksji o „wpisanej w powieść” tajemnicy. Jest ona za to obecna w metaforze niekończącego się labiryntu, rozgałęzień ulicznych ze ślepyimi zaułkami, które współtworzyły sieć ulic dawnego Paryża.

W powieści Sue pojawia się interesująco wykorzystana zasada powtórzenia. Elementy opowieści, niektóre wątki powracają w kolejnych odcinkach po to tylko, by zyskać uzupełnienie. Opowieść rozrasta się („rozkrzewia”), powracają także bohaterowie (np. Puchaczka i Bakałarz), powtarzają się sytuacje, zdarzenia (w wyniku porwania Gualaza „powraca” do Puchaczki), miejsca (tajemnicza kamienica przy ulicy Temple). Powtórzenie jest nie tylko środkiem potęgującym napięcie, staje się również wyróżnikiem kompozycji powieściowego świata. Powroty, rekapitulacje, uzupełnienia i kontynuacje wyznaczają rytm narracji, tworzą ramy opowieści.

Zasada powtórzenia zyskuje w utworze jeszcze inne znaczenie. Paryż – powtórzony, odbity w świecie powieściowym, nie jest w pełni realistyczny. Sue tworzy w istocie opowieść o dawnym Paryżu, którego obraz przemija, sięga po formuły baśniowe, fantastyczne (obecność fantastyki, baśniowości dostrzega także Eco⁴⁶). Średniowieczne uliczki, ciemne kamienice, świat labiryntów i powtórzeń wkrótce przestanie istnieć, będzie tylko wspomnieniem – jak w wierszu Baudelaire’a (*Łabędź*), spowitym w melancholijny mrok.

⁴⁴ U. Eco, *op. cit.*, s. 70.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

Powtórzony obraz labiryntu ulic, utrwalony w powieści, wykazuje cechy obrazu mentalnego. Sue osadza swoją historię w zorientowanej przestrzeni, miasto staje się pierwszoplanowym bohaterem. W rezultacie jednak powstaje obraz życzeniowy – taki, jaki chciałby zatrzymać w pamięci każdy ceniący pamiątki człowiek. Obraz Paryża z *Tajemnic* staje się więc pamiątką przeszłości.

Powieść Sue wiele mówi o mechanizmach poznania i procesach pamięci. Bohaterowie mierzą się ze wspomnieniami, wydobywają z zakamarków pamięci obrazy tragicznych zdarzeń (m.in. Rudolf nosi w sobie mroczne tajemnice młodości, nieszczęśliwej miłości i niechęci wobec ojca, Gualaza – Maria chciałaby odkupić winy przeszłości), spoglądają w mroki duszy.

Powieściowy obraz Paryża powstał tuż przed przebudową, przemianą, która nadała mu zupełnie inny charakter, pozbawiła go grozy wiążącej się ze średniowiecznym, gotyckim dziedzictwem wąskich ulic, ślepych zaułków, piwnic i kanałów (nieustannie zalewanych przez wodę). We fragmencie opisującym zbrodnię Bakalarza uwięzionego właśnie w takim miejscu (w starej, gotyckiej piwnicy pod szynkiem) kamienie są niemymi świadkami okrucieństw. Oślepiiony bohater zabija w piwnicznym mroku swoją ofiarę. Jego ślepotą ma podwójny sens: oznacza zarówno brak rozeznania w przestrzeni, jak i martwość duchową, moralną. Piwnica staje się więc nie tylko symbolicznym wyobrażeniem „brzucha Paryża”, jest również miejscem, w którym dzieją się najokrutniejsze przestępstwa, ożywają instynkty, dzikie żądze.

Bakalarz zrozumie w pewnej chwili swój błąd, ślepotą wyostrezy inne zmysły, doświadczony dobro obudzi w nim człowieka. Przebudzenie nie dokona się jednak w piwnicznych mrokach, poznanie/rozpoznanie potrzebuje światła słonecznego, blasku (jak u Platona – droga z jaskini wiedzie ku słońcu). Bakalarz zostanie więc podwójnie ukarany, oszpecony, pozbawiony wzroku – odzyska moralny osąd sytuacji, odezwie się w nim człowiek:

Bakalarz został sam. Z głęboką rozpaczą myślał, że nigdy nie usłyszy głosu żony ani syna. Nie mogąc wątpić o słusznym obrzydzeniu, jakie dla niego czuli, o nieszczęściu i wstydzie, strachu, w jakie pogrążyłoby ich wyjawienie jego nazwiska, wołał raczej zostać skazanym na śmierć niż przyznać się do nich⁴⁷.

Podobnie jak w średniowiecznym *exemplum* bohater zostaje naznaczony wiedzą, obdarzony sumieniem, świadomością grzechu – w opowieści Sue zabraknie jednak ekspiacji. Obraz Paryża także nie ulegnie zmianie, odbity w zwierciadle narracji wizerunek miasta, będzie trwał nadal. Przywołane postaci, które autor niekiedy bardzo wyraźnie typizuje (nadając im zwierzęce, organiczne cechy, np. Wilczyca, Tykwa),

⁴⁷ E. Sue, *Tajemnice Paryża*, s. 362.

tworzą koloryt, duchowość wielu miejsc. Ich śmierć nie zaburzy jednak ogólnego obrazu świata.

Wizerunek „dawnego” Paryża – jego średniowiecznej zabudowy, labiryntów i wąskich ulic, kamienic łączących sąsiednie podwórka, szarych murów i bram – dopełniają tłumy biedoty: robotników, żebraków, złodziei i ulicznic. Miasto prezentuje się zatem jako żywy organizm.

Zakończenie

Powieść *Tajemnice Paryża* budzi kontrowersje⁴⁸. Sue tworzy w niej wiele nieprawdopodobnych zdarzeń (m.in. „cudowne ocalenie” utopionej właśnie Gualazy czy niespodziewany ratunek Germaina), niektóre z nich przypominają „opowiadki” z dzieła Rabelais’go *Gargantua i Pantagruel* – stanowią jawną kpinę z czytelnika (np. „przestępstwo” Szurynera, który okrada samego siebie, groza sytuacji zostaje przewycięzona).

Utwór Sue okazał się ważnym wydarzeniem w historii literatury. Powieść popularna rodzi się w XVIII wieku. Jej istotnym wyróżnikiem nie jest realizm – który zaledwie pobrzmiewa w utworze Sue (wielkie dzieła realistów powstaną kilkadziesiąt lat później), lecz specyficzna konstrukcja świata przedstawionego, styl narracji (niekiedy gawędowy), typowość bohaterów, sam temat.

Tajemnice Paryża podejmują motyw przygody, podróży, sensacji. Bohaterowie przemierzają ulice Paryża, opuszczają miasto. Podróż nie jest pojmowana w perspektywie doświadczenia, poznania egzotyki miejsc. W powieści Sue można mówić o wędrowce „ku sobie”, o poznaniu/rozpoznaniu własnej sytuacji; z tej perspektywy bohaterowie prezentują dwa stanowiska: tych, którzy poznali własną nędzę i chcą odkupić winy (m.in. Szuryner, Wilczyca, Księżę i Gualaza – Maria – Amelia) oraz tych, którzy zostali obdarzeni sumieniem, nie wierzą jednak w możliwość moralnej odnowy (np. Bakałarz).

Jedną z cech powieści popularnej jest jej „otwartość” tematyczna, formalna. Publikowane we fragmentach *Tajemnice Paryża* powstawały zgodnie ze zbiorowymi sądami i sugestiami czytelników. Bohaterowie Sue z wielką swobodą korzystają z wszelkich przywilejów, jakie daje im tak pojmowana „otwartość”: nakładają maski, zmieniają miejsca pobytu, grają zmienne role. Karnawałowy rytm pobrzmiewa w opowieści nieustannie, choć nieznacznie zagłusza go nuta tragizmu, szybko neutralizowana ironicznym gestem bądź jawną kpiną. Nawet niezwykle scena śmierci dwóch zbrodniarek (Tykwy i matki Martiala) odbywa się w atmosferze karnawałowego balu.

⁴⁸ Pisze o tym także Eco.

Scena ostatecznie nie zostaje „doprowadzona do końca”, pisarz unika drastycznych rozwiązań, choć jego bohaterowie giną niemalże „na oczach czytelników” (śmierć w wyniku bójki, śmierć od noża, śmierć powodowana trucizną i śmierć z miłości). Drastyczny obraz śmierci – przez zgilotynowanie, nie zostaje przedstawiony. Trudno odnaleźć prawidłowości, reguły powieści. Sue miesza bowiem style, „mówi różnymi głosami”, tonuje lub wyolbrzymia zdarzenia. Jego powieść kipi, wrze, trudno odnaleźć w niej główny wątek.

W ten sposób ujawniona zostaje kolejna cecha powieści popularnej – jej wielowątkowość i epizodyczność. *Tajemnice Paryża* rozpoczyna scena, która każe domniemywać, że główną postacią utworu jest Rudolf, książę Gerolstein. Jednakże kolejne epizody pozwalają poznać nowych bohaterów, których losy nagle stają się wiodące. W rezultacie powieść przyjmuje postać tkaniny – barwnego kobierca. Zasadniczym tematem okazuje się historia – indywidualna i zbiorowa, historia/historie ludzi i jednoczącego ich miasta. Dziewiętnastowieczny Paryż (pojawiający się w tytule powieści) nie jest wyłącznie przestrzenią, w której rozgrywają się zdarzenia, splatają ludzkie losy, jest rzeczywistym bohaterem powieści, jej ideą, *spiritus movens*.

PARIS IM 19. JAHRHUNDERT UND SEINE GEHEIMNISSE

Im Beitrag „Paris im 19. Jahrhundert und seine Geheimnisse” wird folgende These aufgestellt: der Hauptheld des Romans von Eugeniusz Sue sei die Stadt selbst. Sue beschreibt den Raum des alten Paris mit seinen engen Straßen, Kellern und Gassen. Das mittelalterliche Bild der Stadt mit ihren historischen Toren und Mietshäusern wurde in den Jahren 1850-1870 nach den Entwürfen von Hausmann umgebaut. Paris wurde zu einer Stadt der Passagen und Boulevards; sie verlor damit die Innenstadt, gewann jedoch die Vorstädte. Sue beschreibt somit eine Stadt, die wie schon in dem Gedicht „Der Schwan” von Baudelaire zu existieren aufhört. Der Roman stellt den städtischen Raum auf eine wirkliche, tatsächliche (Grundriss von Straßen und Häusern) und eine mentale Art und Weise (Erinnerungen an bestimmte Stellen, symbolische Stellen) dar. Hervorgerufen wird außerdem das Motiv der Reise, die in einem horizontalen (in einem wirklichen Maße) und vertikalen (ausgedachten, versteckten) Raum stattfindet. Paris ist das moderne Babylon (Eco). Es ist auch eine durch die Pest heimgesuchte Stadt und ein lebendiger Organismus. Sue schafft einen „Panorama-Roman”, der in einer Zeitschrift in Folgen veröffentlicht wird. Der Roman entsteht erst dank den Lesern und ihren Vorschlägen. Der Verfasser beschreibt damit ein Bild der Stadt und ihrer Einwohner, seinem Roman liegt eine ‘moderne Natur’ zugrunde, worüber bereits u.a. Walter Benjamin und Umberto Eco schrieben.

Małgorzata Sokołowicz

Uniwersytet Warszawski

„OD SPLINU NA BARYKADY”. ROMANTYCZNA BIOGRAFIA RUDOLFA VON GEROLSTEIN

Tajemnice Paryża są niewątpliwie dziełem niezwykłym. Choć dziś rzadziej już czytane ze względu na dość odległą i niezbyt aktualną rzeczywistość historyczną, wciąż krytykowane za niedociągnięcia stylu, sposób prowadzenie akcji, sentymentalne zakończenie, to jednak w XIX wieku były rekordy popularności we Francji i za granicą. Jeszcze za życia Sue ukazało się czternaście wydań *Tajemnic*, między rokiem 1857, rokiem śmierci autora, a wybuchem pierwszej wojny światowej – jedenaście kolejnych. Do tego pojawiały się liczne publikacje naśladowujące, przerabiające lub wręcz plagiatujące *Tajemnice*¹. Marie-Eve Thérenty obliczyła, że w samej Francji powstały 74 powieści o tajemnicach różnych miast, we Włoszech – 27, a w Stanach Zjednoczonych – 24². *Tajemnice Paryża* zostały przeczytane przez dwa miliony czytelników, rzecz w tamtych czasach niespotykana³. A wszystko zaczęło się od tego, że Sue wcale nie chciał tej powieści napisać. Zaproponowano mu stworzenie francuskiej wersji tekstu angielskiego, który mówił o mrocznym, przestępczym Londynie. Według Dumasa, Sue bardzo się opierał, ale w końcu się zgodził⁴. Z powieści, która miała być czymś na kształt mrocznego kryminału, uczynił „ewangelię XIX wieku”⁵.

¹ Por. D. Kalifa, *Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle*, „Sociétés & Représentations” 2004, nr 17, s. 148.

² M.-E. Thérenty, *Mysterymania. Essor et limites de la globalisation culturelle au XIXe siècle*, „Romantisme” 2013, nr 160, s. 55. O odbiorze Sue i *Tajemnic* w Stanach Zjednoczonych pisze Georges Joyaux, por. G. Joyaux, *George Sand, Eugène Sue and the Harbinger*, „The French Review” 1953, nr 2, s. 122-131.

³ L. Thoorens, *Les Mystères d'Eugène Sue*, [w:] E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Verviers 1962, t. 1, s. 7.

⁴ A. Dumas, *Eugène Sue*, [w:] E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris 1995, s. 1337.

⁵ Tak nazwał ten utwór Szeliga (Franz von Žychliński) w opublikowanym w 1844 r. artykule, który z kolei spowodował ciekawą odpowiedź Marksa w *Świętej rodzinie*. Por. M. Żurowski, *Posłowie*, [w:] E. Sue, *Tajemnice Paryża*, Warszawa 1987, s. 395.

Niewątpliwie *Tajemnice Paryża* nie tylko wpłynęły na twórczość wielu znakomitych pisarzy, zapewniły rozwój powieści w odcinkach, ale również były pierwszym dziełem, w którym aż tak rozkochała się publiczność⁶. Jak pisał Teofil Gautier, ciężko chorzy nie umierali, aby tylko móc przeczytać kolejny odcinek⁷. Filantropi i reformatorzy traktowali opowieść Sue jako wzór rozwiązań społecznych, a biedacy widzieli tam swoje historie, swoje „rany”⁸. Ta powieść również „stworzyła” Sue⁹. Autor przedstawia się nagle w „barda proletariatu”¹⁰ i to do tego stopnia, że w 1850 roku zostaje wybrany z ramienia socjalistów do Zgromadzenia Narodowego¹¹.

W pełnym uwielbienia liście, dodanym jako wstęp do całościowego wydania *Tajemnic* z 1843 roku, Teodor Burette zwraca się do Sue, nazywając go „dobrym księciem, takim jak [jego] Rudolf”¹². Rudolf von Gerolstein staje się ikoną *Tajemnic Paryża*. Ten bogaty książę nieistniejącego niemieckiego państewka spędza czas w Paryżu w sposób odmienny od tego przystającego księżętom. Niechętny balom Rudolf przebiera się w strój robotnika i przemierza, ku przerażeniu wiernego sługi Murfa, najbardziej niebezpieczne zakątki francuskiej stolicy. Co więcej, Książę do-

⁶ O wpływie *Tajemnic* na różnych autorów: Hugo, Dumasa, Balzaca, Sand czy Dostojewskiego piszą: F. Lacassin, *Préface*, [w:] E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris 1995, s. 21, L. Thoorens, *op. cit.*, s. 8 oraz J.-L. Bory, *Eugène Süe. Le roi du roman populaire*, Paris 1962, s. 270-271. Natomiast o fascynującej kwestii listów, które Sue otrzymywał od swoich czytelników, można przeczytać w: P. Chaunu, *Eugène Sue, témoin de son temps*, „Annales. Economies. Sociétés. Civilisations” 1948, nr 3, s. 303; C. Grossir, *Du feuilleton à l'Assemblée Nationale: Eugène Sue et Les Mystères de Paris*, „Romantisme” 2008, nr 141, s. 113. W 1998 r. Galvan wydał dwa tomy listów czytelników do Sue: J.-P. Galvan, *Les Mystères de Paris. Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris 1998. Co ciekawe, jeden z listów przyszedł nawet z Wrocławia, a Bory pisze o wielkiej popularności *Tajemnic* w Warszawie. Por. J.-L. Bory, *Eugène Süe. Le roi...*, s. 287.

⁷ Th. Gautier, *Feuilleton de La Presse*, „La Presse”, 19 février 1844, s. 1.

⁸ J. Lyon-Caen, *Enquêtes, littérature et savoir sur le monde social en France dans les années 1840*, „Revue d'Histoire des Sciences Humaines” 2007, nr 17, s. 102. Sue opisywany był natomiast jako chirurg, który pracuje dla biednych, odkrywając ich bóle i rany. Por. *ibidem*, s. 107.

⁹ J.-L. Bory, *Eugène Süe*, Mayenne 1963, s. 19.

¹⁰ U. Eco, *Rhétorique et idéologie dans „Les Mystères de Paris”*, „Revue internationale des sciences sociales” 1967, nr 4, s. 595. Atkinson nazywa go również „proletariackim powieściopisarzem”, por. N. Atkinson, *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, Paris 1929, s. 101.

¹¹ C. Grossir, *op. cit.*, s. 2. Pierwsza próba wejścia do parlamentu w 1848 r. była nieudana. Koniec końców, Sue okazał się jednak znacznie mniej aktywnym politykiem niż mogła to sugerować jego powieść. Por. *ibidem*, s. 118.

¹² Th. Burette, *Lettre à Eugène Sue*, [w:] E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris 1943, s. III. Sue dość często był utożsamiany ze swoim bohaterem. Por. J.-L. Bory, *Eugène Süe. Le roi...*, s. 251. Prawdą jest jednak, że Sue też trochę się do tego przyczynił. Kiedy zlecono mu napisanie książki, tak samo jak jego bohater, zaczął przemierzać zakamarki Paryża ze swoim nauczycielem boksu jako ochroniarzem. Szybko jednak zaczął być rozpoznawany i wędrowniki te przestały mieć sens. Por. A. Lanoux, *Introduction*, [w:] E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris 1995, s. 4. Był hojny i chętnie wspomagał tych, którzy zwracają się do niego o pomoc, jak do Rudolfa. F. Lacassin, *op. cit.*, s. 22.

skonałe posługuje się paryską gwara oraz potrafi obezwładnić niejednego paryskiego zabijakę¹³.

W jednej chwili Rudolf zostaje ulubieńcem czytelników, którzy widzą w nim dobroczyńcę biednych i ciemniejących¹⁴. Postać zainteresowała też wielu krytyków literackich, mniej lub bardziej Księciu przychylnych. Czasem w Rudolfie widzi się następcę kalifa Haruna ar-Raszida z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, który przemierza ulice miasta w poszukiwaniu rozrywki¹⁵. Często to znudzony dandys, który, według określenia Marksa, jak wampir wysysa do cna dochody swego niemieckiego księstwka¹⁶. Rudolf bywa też nazywany pierwszym socjalistą, który dzieli się swoim majątkiem z potrzebującymi, a jednocześnie wdraża w życie prospołeczne rozwiązania takie jak fourierowska farma w Bouqueval czy też bank dla ubogich¹⁷. W końcu jest *redresseur des torts*, typem błędnego rycerza, który przemierza świat, wymierzając sprawiedliwość¹⁸. Umberto Eco natomiast nazywa go nadczłowiekiem, tym, któremu dane jest decydować o tym, co dobre i złe, sprawiedliwe i nie¹⁹. Staje się więc Rudolf jakby Bogiem na ziemi²⁰.

Bohater byroniczny, bohater romantyczny

Czasami chyba zapomina się, że Sue należał do pokolenia „romantyków, dzieciąt wieku, [pokolenia, które] obnosiło swoje znudzenie życiem po bulwarach”²¹. To rówieśnik Balzaca, Hugo, Dumasa, Sand. W momencie powstawania tekstu (1842-1843) idee romantyczne we Francji były wciąż żywe i *Tajemnice* były niewątpliwie tworzone pod wpływem romantycznych wizji świata²². W konsekwencji nie sposób nie dostrzec w Rudolfie pewnych cech bohatera romantycznego²³.

¹³ Co ciekawe, według specjalistów ta gwara była przestarzała i mocno literacka, ale pod wpływem sukcesu powieści zaczęto się nią naprawdę posługiwać. Por. A. Lanoux, *op. cit.*, s. 4.

¹⁴ C. Grossir, *op. cit.*, s. 107.

¹⁵ K. Marx, F. Engels, *La Sainte Famille ou Critique de la Critique critique contre Bruno Bauer et consorts*, Paris 1969, s. 113 i D. Jullien, *Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton*, „Littérature” 2009, nr 153, s. 50.

¹⁶ K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, s. 114.

¹⁷ Kwestie socjalizmu Sue omawiają m.in. P. Chaunu, *Eugène Sue, témoin...*, s. 303 i *Eugène Sue et la Seconde République*, Paris 1948 oraz B. Garay, *La Révolution dans „Les Mystères Du Peuple” d'Eugène Sue*, „Revue d'Histoire littéraire de la France” 1990, nr 4/5, s. 751.

¹⁸ Pierwszy tego pojęcia używa Burette. Por. Th. Burette, *op. cit.*, s. IV.

¹⁹ U. Eco, *op. cit.*, s. 602.

²⁰ J.-L. Bory, *Eugène Süe. Le roi...*, s. 253.

²¹ L. Thoorens, *op. cit.*, s. 5.

²² Por. B. Garay, *op. cit.*, s. 754 i D. Kalifa, *op. cit.*, s. 148.

²³ Według Bory'ego, Rudolf jest idealnym przykładem bohatera romantycznego przełamującego własną niemoc. Por. J.-L. Bory, *Eugène Süe. Le roi...*, s. 253. O bohaterze romantycznym w kontekście Rudolfa pisał też Eco, ale cechy bohatera romantycznego oznaczały dla niego głównie skłonność do zemsty i przemocy oraz upodobanie do okrucieństwa. Por. U. Eco, *op. cit.*, s. 596. Znacznie częściej

Biografia Księcia przedstawiona jest w sposób fragmentaryczny, jak najbardziej odpowiadając założeniom prezentacji bohatera romantycznego²⁴. W partii wstępnej narrator buduje atmosferę tajemnicy wokół Nieznajomego (tak konsekwentnie nazywa Księcia w pierwszym rozdziale). Nieznajomy ma więc zagadkowo białe dłonie, dysponuje zadziwiającą, niepojętą siłą, towarzyszy mu dziwnie zachowujący się Węglarz. W kolejnym rozdziale nastrój tajemniczości potęguje informacja o tajemniczej córce Księcia i jej niejasnej śmierci. Cała ekspozycja bohatera bardzo przypomina bohaterów Byrona: Korsarza czy Giaura.

Dopiero rozdział trzydziesty przedstawia część biografii Księcia. „Był dzieckiem słabym i wątłym”²⁵, mówi narrator. Dzieci w romantyzmie miały status wyjątkowy, dzieci słabe, chore żyły w romantycznym zawieszeniu między życiem a śmiercią, były zdolne widzieć więcej, ale też ich niemoc predestynowała je do choroby wieku²⁶. Sue jednak nie rozwija tego wątku, mówi tylko, że Książę został wysłany na wieś i oddany pod opiekę Murfa, by nabrał sił. To prowincjonalne wychowanie pośród natury także wpisuje się w biografię romantyka²⁷. Nauki fizyczne i moralne pobierane u angielskiego nauczyciela przypominają zaś wychowanie russowskiego Emila²⁸.

Jak każdy młody bohater romantyczny, Rudolf przeżywa też nieszczęśliwą miłość. W imię uczucia jest gotowy na wszystko: potajemny ślub z kobietą niższego stanu oraz zaatakowanie szpada ojca, który obraża ukochaną. „Kochałem cię wtedy do szaleństwa”²⁹, wyznaje Rudolf umierającej Sarze. Bohaterowie romantyczni musieli kochać nieszczęśliwie, by móc później cierpieć i rozpamiętywać swój ból. „[R]omantyczną tajemnicą miłości jest rozstanie na zawsze, rozstanie doskonałe”, które przypomina śmierć i którego nie można anulować, pisze Piwińska³⁰. Ból rozstania miał zapełnić egzystencję bohatera, nadać jego życiu sens.

Ból Rudolfa jest jeszcze silniejszy, bo powiązany z próbą ojcobójstwa. Atak na ojca też jest romantyczny, to bunt przeciw swojej krwi, przeciw wszelkim społecznym normom. Jednakże ten bunt zostaje całkowicie pozbawiony sensu, co czyni już z Rudolfa

pisano o związkach bohaterów Sue (w tym Rudolfa) z bohaterem byronicznym. Por. N. Atkinson, *op. cit.*, s. 159; J.-L. Bory, *Eugène Sue*, s. 22; A. Lascar, *Balzac et Sue: échanges à feuilletons mouchetés*, „L'Année balzacienne” 2010, nr 11, s. 210.

²⁴ M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 9.

²⁵ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 74.

²⁶ A. Kubale, hasło: *Dziecko*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 199.

²⁷ M. Piwińska, *op. cit.*, s. 45.

²⁸ Co ciekawe, jest to wychowanie pozbawione dostępu do książek. Dopiero drugi nauczyciel, Polidori, „znakomity filolog, uczony historyk, erudyta” zajmuje się kształtowaniem wiedzy Księcia. Jest też od razu przedstawiony w złym świetle, skrywa „oburzający sceptycyzm”. Wiedza jest więc przedstawiona jako coś złego. To przez Polidoriego Rudolf zaczyna marzyć „o rozpuszcie wersalskich nocy, o orgiach regencji”. E. Sue, *Tajemnice...*, s. 74.

²⁹ *Ibidem*, s. 308.

³⁰ M. Piwińska, *op. cit.*, s. 297.

bardziej bohatera dramatycznego niż romantycznego. Księżę poznaje prawdę: Sara go nie kochała, pragnęła jedynie korony. Niedoszłe ojcostwo i nieszczęśliwa miłość stają się jego kainowym piętnem. Na dalsze swoje życie patrzy w kategoriach kary. Jest dręczony przez „nieuleczalne wyrzuty sumienia i śmiertelny smutek”³¹. Rudolf nie jest jedynie ofiarą złego losu, jest też sam winny³².

Po tych zajściach Księżę wyjeżdża z domu (podróże też są typowym elementem romantycznej biografii). Znajduje też sobie specyficzną pokutę, która jest już mniej romantyczna, bardziej pozytywistyczna: pomaganie innym. „Wiele cierpiałem, cierpię jeszcze. Dlatego znam tajemnice nieszczęścia”³³, wyznaje Księżę Markizie, wyliczając jednocześnie wszystkie krzywdy, których doznał od losu. Uważając się za doświadczonego w sprawach nieszczęść, Rudolf bierze na siebie obowiązek pomagania nieszczęśliwym.

To cierpienie i misja, którą sobie wyznaczył, nadają sens jego życiu. Tym różni się od bohaterów romantycznych przegrywających z niemocą. To „idealny przykład bohatera romantycznego, który – uwolniony od paraliżującego wstrętu do życia – przechodzi od splinu na barykady”³⁴, pisze Bory. Popychające do działania cierpienie zdaje się konstytuować Rudolfa. Księżę dowiaduje się, że jego córka nie umarła w wieku sześciu lat, ale i tak myśli, że nie żyje (Rudolf jest przekonany, że Maria została utopiona). Murf podkreśla, że Księżę musi cierpieć. „Ten ból musi pozostać nie wyleczony...”³⁵. Cierpienie staje się wyznacznikiem nie tylko męstwa Rudolfa, jak sugeruje to Murf, ale także jego miejsca w świecie.

Pomimo cierpienia Rudolfowi dane jest zaznać jeszcze jednej miłości romantycznej. Tym razem to już romantyczna komunia dusz, a nie związek z romantyczną *femme fatale*. „Odkąd panią ujrzałem, kocham cię. Dopóki powinność kazała mi ukrywać miłość, ukrywałem ją”, wyznaje Rudolf Markizie d’Harville³⁶. Po śmierci męża Markiza staje się romantyczną kobietą-aniołem pocieszycielem³⁷. Rudolf nie może się powstrzymać przed myśleniem o niej, chociaż wie, że te uczucia niegodne są cierpiącego po stracie córki ojca. Ciekawe, że to Markiza właśnie informuje go, że Maria nie umarła. Dla Księcia to ostateczne odkupienie: „A więc zostały mi darowane moje winy... A pani jest aniołem odkupienia”³⁸, wykrzykuje. Proponując jej małżeństwo,

³¹ U. Eco, *op. cit.*, s. 598.

³² C. Bernard, *Les formes de la justice dans „Les Mystères de Paris”*, „Poétique” 2007, nr 152, s. 418.

³³ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 176.

³⁴ J.-L. Bory, *Eugène Sue. Le roi...*, s. 253.

³⁵ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 323.

³⁶ *Ibidem*, s. 326.

³⁷ Atkinson przypomina jednak, że ta kobieta „idealna” była gotowa wdać się w romans z Robertem. Por. N. Atkinson, *op. cit.*, s. 174.

³⁸ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 325.

błaga: „nie odrzucaj mej prośby, niechaj ten dzień rozstrzygnie o szczęściu całego mojego życia”³⁹. Rzeczywiście, w tej chwili życie Księcia ma szansę się zmienić. Etap cierpienia może się wreszcie zakończyć. Oczywiście, jak zazwyczaj bywa w przypadku bohaterów romantycznych skazanych na cierpienie, szczęście nie trwa długo i powiększa tylko późniejszy ból. Wnet pojawia się wiadomość, że Sara żyje. Książę winien się z nią ożenić, by otoczenie w pełni uznało jego córkę. Sama Markiza przekonuje go do tego rozwiązania, rezygnując, jak prawdziwa romantyczna kochanka, ze swojego szczęścia. Jednak tym razem cierpienie Księcia u boku niekochanej kobiety się nie spełnia. Po śmierci Sary Rudolf może poślubić Markizę. Wraca więc do swego księstwa z nową żoną i córką. Choć wszystko wskazuje na to, że cierpienie jego życia się zakończyło, wcale tak nie jest.

W swoim księstwie Rudolf nie może znieść smutku córki. Dla jej spokoju gotowy jest odesłać żonę i wiernego Murfa:

Wyrzucam sobie wszystkie twoje cierpienia, jakbym był ich przyczyną; za to kiedy widzę, że jesteś wesoła, myślę, że już uzyskałem przebaczenie... Mój jedyny cel, jedyne życzenie – to dać ci tyle szczęścia, ile cierpień zniosłaś⁴⁰.

Misja Rudolfa to być ojcem⁴¹. Nie udaje mu się to. Marię zabija przeszłość. Przerażona wizją szczęścia z Henrykiem idzie do klasztoru. Ceremonia obłóczyn zostaje oznaczona na dzień 13 stycznia, w którym przesądny Rudolf widzi już zły znak (13 stycznia rzucił się z bronią na swojego ojca). Rzeczywiście, tego dnia, po złożeniu ślubów, Maria umiera. Cierpienie Rudolfa jest tak wielkie, że nie jest w stanie dokończyć listu do żony. Historia zatacza więc koło, po krótkiej chwili potencjalnego szczęścia, Rudolf znów skazany jest, jak bohater romantyczny, na wielkie cierpienie⁴².

(Nie)idealny superbohater wieku XIX

Bohater romantyczny był niewątpliwie kimś wyjątkowym. Postać Rudolfa jest jednak w tej wyjątkowości aż przerysowana. To prawdziwy superbohater wieku XIX⁴³.

³⁹ *Ibidem*, s. 326.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 352.

⁴¹ Rudolf jest biologicznym ojcem Marii, ale zachowuje się jak ojciec wszystkich ludzi, którym pomaga. Zachowuje się trochę jak Bóg Ojciec na ziemi. Por. J.-L. Bory, *Eugène Süe. Le roi...*, s. 253.

⁴² Według Bernard, śmierć córki to ostateczne odkupienie grzechu niedoszłego ojcobójstwa. Badaczka sugeruje jeszcze jedną możliwą i ciekawą interpretację: być może śmierć córki to kara zesłana przez Boga (Maria wybiera klasztor) za to, że Rudolf sam pozwalał się za Boga uważać. Por. C. Bernard, *op. cit.*, s. 421.

⁴³ Umberto Eco zauważył zresztą, że *Tajemnice...* pod pewnymi względami bardzo są podobne do współczesnych komiksów, np. tych o Supermanie. Por. U. Eco, *op. cit.*, s. 601.

W 1851 roku Sue poprzedził swoją powieść krótkim wstępem. Wyjaśnia tam czytelnikowi pewne terminy z powieści oraz przeprasza, że zmusza go do odwiedzania tak mrocznych i odrażających miejsc. Tłumaczy swoje postępowanie „siłą kontrastów”⁴⁴. Wydaje się, że wyrażenie to ma dwojakie znaczenie. Na pewno na zasadzie kontrastu przedstawiono w powieści dobro i zło. „Paryż to Ciemność, Rudolf to Bóg światła”⁴⁵. W Paryżu Sue dominują siły zła, a przeciwko nim musi wystąpić ktoś, kto ma „nieograniczone środki, dobre koneksje, oddane sługi, niespotykany wigor, moc demiurga, wielką inteligencję”⁴⁶, czyli Rudolf.

W pierwszej części powieści narrator rzuca jedynie kilka informacji o Rudolffie. Jednak od razu kreuje go na kogoś wyjątkowego. Nie chodzi tu jedynie o siłę fizyczną Księcia. Rudolf wyróżnia się w karczmie. Szuryner, chociaż nie zna statusu społecznego swojego rozmówcy, „rozumie, jaka przepaść ich dzieli”⁴⁷. Narrator podkreśla na każdym kroku wyjątkowość Księcia. „Rudolf umiał czytać z ludzkich twarzy”⁴⁸, miał „magnetyczną siłę” w spojrzeniu⁴⁹. W rozmowie z Tomem i Sarą Szuryner oznajmia, że chociaż Rudolf go „wybił”, to mógłby za nim pójść w ogień, bo „ma coś takiego w oczach”. Sarze zaś nie podoba się, że Rudolf „zawsze i wszędzie [wywiera] ten niepojęty wpływ”⁵⁰. Lyon-Caen pisze o „nieprawdopodobnym, wszystkowiedzącym i wszechmogącym księciu Gerolstein”⁵¹. Tak właśnie chyba jawi się Rudolf swoim znajomym.

Księciu nieobce są też emocje. Niektóre cechy zbliżają go wręcz do bohatera sentymentalnego. Von Gerolstein stosunkowo łatwo się wzrusza. Łza staje mu w oku, kiedy szczęśliwa Gualeza biega po łąkach w drodze na folwark⁵². Kiedy dowiaduje się, że jego córka żyje, nie jest w stanie zrobić kroku, a w rozmowie z nią nie może stłumić łkania⁵³. Na wieść o śmierci Markiza d’Harville krzyczy „rozdzierającym głosem”⁵⁴.

Pierwsza dłuższa charakterystyka Rudolfa wskazuje jednak na jeszcze inną interpretację „siły kontrastów” stosowanej przez Sue:

⁴⁴ E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris 1851, s. 1.

⁴⁵ J.-L. Bory, *Eugène Süe. Le roi...*, s. 256.

⁴⁶ C. Bernard, *op. cit.*, s. 404-408.

⁴⁷ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 13.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 82.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 17.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 19.

⁵¹ J. Lyon-Caen, *Saisir, décrire, déchiffrer: les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet*, „Revue historique” 2004, nr 630, s. 312.

⁵² E. Sue, *Tajemnice...*, s. 23.

⁵³ *Ibidem*, s. 226-227.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 206.

Zmarszczki na czole Rudolfa znamionowały człowieka głęboko myślącego. W zadumanym oku niekiedy przeblýskiwała słodycz, litość, innym razem surowość, złośliwość, wzgarda i okrucieństwo⁵⁵.

Sam bohater jest pełen kontrastów⁵⁶. Łączy w sobie słodycz i wzgardę, litość i okrucieństwo. Sprowokowany przez Bakalarza wpada w furję. Gualeza i Szuryner nie mogą go poznać, „tak piekielny gniew wykrzywił w jednej chwili jego szlachetną twarz”⁵⁷.

Rzeczywiście książę jest bardzo porywczy. W słynnej scenie kłótni z Murfem wpada we wściekłość. Jego twarz jest „pełna pogardy”. Uspokaja się dopiero, gdy Murf przypomina mu tajemniczą datę 13 stycznia⁵⁸. To „próbka zła”, które mieszka w Księciu, komentuje Marks⁵⁹. Na kryształowym charakterze Rudolfa, który za wszelką cenę pragnie odkupić swoje winy, znajdują się więc też pewne rysy.

Boży wysłannik – nadczłowiek – Bóg Ojciec

Rudolf opowiada, że jego życie zmieniło się po wyjeździe z kraju. Bohater sam znajduje sposób odkupienia swoich win:

Wtedy ślubowałem odkupić swoją winę pracą całego życia; nagradzać dobro, ścigać zło, nieść ulgę cierpiącym, zgłębiać wszystkie rany ludzkości, żeby choć kilka dusz zachować od zguby⁶⁰.

Powtarza to jeszcze w rozmowie z panią George: „potrafię wyrwać kilka dusz ze szponów szatana... Lubię wydierać mu smaczne kąski”⁶¹. Rudolf „sam ustanowił się św. Ireneuszem karzącym zbrodnie i nagradzającym cnoty”, pisze Gautier⁶². „Święty Ireneusz” to tylko jedno z określeń Rudolfa. Dla Eco to „sędzia i egzekutor, dobroczyńca i reformator ponad prawem, to nadczłowiek”⁶³. Jest też „obrońcą sprawiedliwości”⁶⁴, „herosem, mitycznym nadczłowiekiem, [który] wymierza sprawiedliwość boską na ziemi”⁶⁵.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 7.

⁵⁶ Według Nory Atkinson w *Tajemnicach...* bardzo często w jednej postaci pojawiają się sprzeczne cechy charakteru. Por. N. Atkinson, *op. cit.*, s. 161.

⁵⁷ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 17.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 31.

⁵⁹ K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, s. 115.

⁶⁰ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 308-309. Staje się więc też Rudolf sędzią i egzekutorem dla siebie samego.

⁶¹ *Ibidem*, s. 33.

⁶² Th. Gautier, *op. cit.*, s. 1.

⁶³ U. Eco, *op. cit.*, s. 596.

⁶⁴ D. Jullien, *op. cit.*, s. 51.

⁶⁵ O. Krakovitch, *Paris sur scène au XIXe siècle. Mythe ou décor?*, „Sociétés & Représentations” 2004, nr 17, s. 206. Również Bory pisze, że Rudolf to bardziej heros niż człowiek. J.-L. Bory, *Eugène Sûe. Le roi...*, s. 251.

W „złym” Paryżu Rudolf pojawia się jak „opatrznościowy zbawca, deus ex machina”⁶⁶. Kiedy komornicy przychodzą zabrać Morela, Księżę zjawia się nagle jako nieznajomy: „Jest sprawiedliwość! Bóg zawsze lituje się nad dobrymi, którzy cierpią – odezwał się czyjś dźwięczny, silny głos”⁶⁷. Jest jak wysłannik Boga, jak anioł, który „przybywa wieścić ewangelię”⁶⁸. Co ciekawe, gdy na końcu tego rozdziału Morelowie chcą wiedzieć, komu zawdzięczają pomoc, Rudolf odpowiada dość dwuznacznie: „Bogu! Widzisz, że zawsze lituje się nad uczciwymi ludźmi”⁶⁹.

Litując się nad uczciwymi ludźmi, Rudolf nie ma najmniejszej litości dla nieuczciwych. „Znam człowieka, co uważa sobie za obowiązek opiekować się cierpiącymi i bronić ich; jest równie dobry dla uczciwych, jak niewypowiedzianie straszny dla nikczemnych”⁷⁰, mówi Maria. Rudolf zachowuje się jak Bóg ze Starego Testamentu, nagradza dobrych, a karze złych. Wtedy zmienia się, tak jak w jednej z pierwszych scen z Bakałarzem. Jego uśmiech staje się „złowrogi”, gniew – „nieubłagany”, nawet lekarz, były niewolnik, który napatrzył się na cierpienia i zło, drży, słysząc, jakie jest życzenie Księcia w sprawie Bakałarza⁷¹. Przed samą egzekucją gniew Księcia mija, a bohater jest jedynie bledy, „zimny, smutny i poważny”⁷². Wtedy też w sposób profetyczny ogłasza karę:

Ja cię osądzę i ukarzę [...]. Nadużywałeś swej siły, ja ją zniszczę. Najsilniejsi drżeli przed tobą – teraz ty będziesz drżał przed najsłabszymi. [Lecz] straszna ta kara zostawi ci pole do żalu bez granic; nie zgubi cię na wieki, lecz może cię wybawić. [...] Dziś serce masz zamknięte dla skruchy; kiedyś będziesz płakał nad twoimi ofiarami⁷³.

Już za czasów Sue Księżę był za to działanie krytykowany. Rudolf sam powołuje jednoosobowy sąd, karze jak „pan-suweren, zależny tylko od siebie samego. To prawo feudalne w połowie XIX wieku!” – denerwuje się Paulin Limayrac⁷⁴. Marks zaś sugere-

⁶⁶ O. Krakovitch, *op. cit.*, s. 203.

⁶⁷ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 128.

⁶⁸ K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, s. 114.

⁶⁹ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 129. Rudolf zawsze jest moralizatorem. Rigoletcie podarowuje skrzynię z napisem: „Praca i dobre postępowanie, miłość i szczęście”.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 242. Według Marksa, Maria jest tak przepelniona wdzięcznością, że traktuje Rudolfa jak Boga na ziemi. Por. K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, s. 99.

⁷¹ W scenie sądu i wykonania kary można odnaleźć typowe elementy powieści frenetycznej, wciąż popularnej wtedy we Francji. Por. E. Pezard, *La vogue romantique de l'horreur: roman noir et genre frénétique*, „Romantisme” 2013, nr 160, s. 45-46.

⁷² E. Sue, *Tajemnice...*, s. 48.

⁷³ *Ibidem*, s. 49.

⁷⁴ P. Limayrac, *Le Roman philanthrope et moraliste*. „Les Mystères de Paris”, „Revue des Deux Mondes” 1844, s. 95.

ruje, że tylko szczęście, pieniądze i pozycja społeczna ocalają niszczoną „gorącą zemstą” i „pragnieniem krwi” Rudolfa przed więzieniem⁷⁵.

Natomiast w świecie powieści kara okazuje się wyjątkowo skuteczna. Postać Rudolfa wciąż „nawiedza” Bakałarza. Księżę pojawia się w jego śnie niczym anioł lub sam Bóg, a ukarany wciąż przypomina sobie profetyczne słowa Księcia, co znów nadaje Rudolfowi pozycję niemalże boską.

Marks pisze, że Rudolf okalecza ciało Bakałarza, chcąc zbawić jego duszę⁷⁶. W przypadku Ferranda, drugiego wielkiego zbrodniarza *Tajemnic*, Księżę nie wydaje się zainteresowany zbawianiem ani ciała, ani duszy. Pełny „nienawiści do zła”⁷⁷, Rudolf składa uroczystą przysięgę Ludwice:

Bądź pewna, że ty, twój ojciec i twoja rodzina będziecie pomśczeni. Przysięgam ci uroczysto, że ten człowiek odpokutuje za swe zbrodnie, za hańbę, za obłąkanie, za śmierć, za wszystko, co spowodował. Nawet jeżeli prawo nie potrafi go osiągnąć, jeżeli jego chytrych dorównuje podłości, i tak będzie ukarany⁷⁸.

Rudolf podaje tu w wątpliwość sprawiedliwość instytucjonalną, zachowując się znów jak superbohater wyrównujący rachunki tych, których nie zauważa państwo ani prawo.

Co ciekawe, wrogowie Księcia widzą w nim siły diabelskie raczej niż boskie. Zmuszony do ufundowania banku dla ubogich Ferrand nazywa Rudolfa szatanem. Polidori poprawia go, mówiąc, że to ich sędzia⁷⁹. Włoch z pewnym szacunkiem wypowiada się o swoim dawnym uczniu: „Lękam się Księcia i nienawidzę go, ale muszę chylić czoło przed jego wyobraźnią, przed jego silną wolą, która zawsze wybiega poza granice dróg znanych”⁸⁰.

Rzeczywiście, sposób ukarania Ferranda ukazuje szatańską bardziej niż boską wyobraźnię. Notariusz kończy życie z powodu dziwnej choroby, spowodowanej przez miłość do Kreolki. Co ciekawe, kiedy Rudolf przychodzi go zabić (pod wpływem nagłego gniewu), sam jego krzyk sprawia, że Ferrand pada: „Wydawało się, że jego słowa raziły Ferranda jak piorun. Rzucając szeptem i obiema dłońmi zakrywając oczy, nędznik padł twarzą na ziemię z krzykiem, w którym nie było nic ludzkiego”⁸¹. Tak jakby wszechmogący Rudolf zabił go samym słowem.

Rudolf nie tylko karze, ale i nagradza. A jednak, jeśli bliżej przyjrzeć się charytatywnym działaniom Rudolfa, nie sposób nie zauważyć w nich lekkiego okrucień-

⁷⁵ K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, s. 117.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 101.

⁷⁷ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 175.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 153.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 303.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 311.

⁸¹ *Ibidem*, s. 313.

stwa. Wykupując Gualezę, Rudolf nie pozwala szynkarce mówić o tym i informuje dziewczynę, że zabiera ją na wieś tylko na jeden dzień. W trakcie drogi wciąż „wypróbowuje” swoją nową protegowaną. Sugeruje, że szczęście dają mu tylko pieniądze, żeby upewnić się, że te wartości nie są ważne dla dziewczyny⁸². W końcu roztacza przed nią wizję szczęśliwego życia na wsi. Dopiero łkanie Gualezy, która nagle poczuła się szczęśliwa, sprawia, że Rudolf wyjawia jej prawdę, okraszoną jedynie słowami: „Daruj mi, moje dziecko, żem ci wcześniej nie powiedział”⁸³. Oczywiście sama bohaterka zdaje się tego nie zauważać. Mówi, że Rudolf musi chyba być aniołem, całuje jego ręce. On zaś doskonale wczuwa się w rolę protekcyjnego dobroczyńcy: „Moje dziecko – odpowiedział Rudolf ze smutnym uśmiechem – dużo cierpiełem i dlatego cierpiący mają we mnie opiekuna...”⁸⁴.

Bardzo podobny schemat działania Rudolfa widać w stosunku do Szurynera. Najpierw Książę udaje, że zapomniał, iż dawny bandyta uratował mu życie. Potem prosi Murfa, żeby oprowadził mężczyznę po pięknej rzeźni. Dopiero gdy Szuryner zaczyna zazdrościć osobie, która to wszystko posiada, pojawia się Rudolf i mówi mu, że to wszystko jest teraz jego własnością⁸⁵. Okazuje się jednak, że rzeźnia jest tylko kolejną próbą, którą Szuryner przechodzi, nie będąc już w stanie zabijać zwierząt. W końcu Książę proponuje Szurynerowi inną nagrodę – objęcie zarządu nad jego dobrami w Algierze⁸⁶. Książę lubi obserwować, analizować i nie może znieść myśli, że jego pieniądze trafią do kogoś, kto nie jest ich wart, ironizuje nie bez kozery Marks⁸⁷.

Wydaje się, że rzeczywiście Rudolf zawsze chce być pewny, że wybrana przez niego osoba jest godna wsparcia. Choć czasem przypomina to trochę opowieść o Hiobie. Kiedy Rigoletta nie może pracować, bo zajmuje się Ludwiką i Franciszkiem, Książę może z łatwością zadośćuczynić jej stratom finansowym, „jednak nie chciał jej od-

⁸² *Ibidem*, s. 26.

⁸³ *Ibidem*, s. 30.

⁸⁴ *Ibidem*. Rudolf proponuje, żeby Gualeza używała odtąd imienia Maria. W ten sposób dziewczyna „rodzi się” na nowo, odcinając się od poprzedniego życia. Bardzo ciekawą analizę przedstawia tu Marks. Według filozofa, to Rudolf odpowiedzialny jest za śmierć Marii. To właśnie kiedy zostawia ją w folwarku z panią George i starym księdzem, Maria uświadamia sobie ogrom swojego grzechu. Zatraca jednocześnie tę radość życia, którą miała jeszcze w drodze na folwark. Jej przemiana prowadzi ją w zasadzie do zguby. Por. K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, s. 97-99.

⁸⁵ Co ciekawe, Szuryner obawia się przyjąć rzeźnię od Rudolfa, myśląc, że ten płaci mu w ten sposób za popełnienie jakiejś zbrodni. Wtedy Rudolf przyjmuje ton niemal boski: „Niczego od ciebie nie żądam, tylko żebyś był zawsze uczciwy! A daję ci to wszystko, boś na to zasłużył”. E. Sue, *Tajemnice...*, s. 54.

⁸⁶ Eco, za Marksem, podkreśla, że Rudolf robi z Szurynera swojego niewolnika, swojego „psa”, który nie potrafi żyć bez swojego pana, za którego w końcu umiera. Por. U. Eco, *op. cit.*, s. 605.

⁸⁷ K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, s. 115.

bierać zasługi szlachetnego poświęcenia, chciał ją doświadczyć do końca”⁸⁸. To on decyduje. Jest, według słów Dominique’a Julliena, „oświeconym despotą”⁸⁹.

Z pewnością jednak bohaterowie *Tajemnic* tego nie zauważają. Postrzegają wielkość Księcia jako „nadludzką”⁹⁰, stwierdzają, że „jego sprawiedliwość i dobroć są niewyczerpane”⁹¹. Maria przedstawia go jako Boga: „ten, o którym ci mówię, jest potężny; jego imię wymawiają z miłością i czcią, jego postawa nakazuje szacunek, chciałoby się klękać przed jego wielkością i wspaniałomyślną dobrocią”⁹². Również Martial mówi do Szurynera: „Zestarzejemy się w Algierze i co wieczór będziemy sobie mówić: «Bracie, składaj dzięki panu Rudolfowi!» To będzie nasza modlitwa za niego”⁹³. A brzmi prawie jak modlitwa do niego.

Rudolf jest Bogiem Ojcem, „Bogiem okrutnym i indykatywnym, to Chrystus, który ma dusze Jehowy”⁹⁴, pisze Eco.

Żądny przygód rycerz, znudzony dandys

Podczas gdy Eco widzi w Rudolffie Jehowę, Bory uważa go za Chrystusa, który schodzi na ziemię, by odkupić grzechy, zstępuje do piekieł Paryża, a po zakończonej misji wraca do nieba Gerolsteinu⁹⁵. Rzeczywiście, na postępowanie Rudolfa można patrzeć w kategorii pewnej misji. Rudolf „zabawił się” w sędziego, a potem wrócił do swojego państewka, kończąc tym samym swoją misję dobroczyńcy⁹⁶.

Pierwsi krytycy *Tajemnic Paryża* nazywali Rudolfa „niemieckim kalifem”⁹⁷. Bagdacki kalif z *Księgi tysiąca i jednej nocy* jak wielu władców cierpiał na melancholię, nudę i bezsenność. Pewnego dnia, widząc swojego pana w złym humorze, wezyr zaproponował mu nocną przechadzkę po Bagdadzie. Oczywiście w przebraniu. W ten sposób kalif rozpoczyna inne życie, nie tylko znajduje nową rozrywkę, ale również lepiej sprawuje rządy w swoim państwie⁹⁸. Rudolf rzeczywiście przypomina nieco nudzącego się kalifa, który spędza czas na szukaniu przygód w miejscach

⁸⁸ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 204.

⁸⁹ D. Jullien, *op. cit.*, s. 53.

⁹⁰ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 239.

⁹¹ *Ibidem*, s. 242.

⁹² *Ibidem*, s. 243.

⁹³ *Ibidem*, s. 341.

⁹⁴ U. Eco, *op. cit.*, s. 599.

⁹⁵ J.-L. Bory, Eugène Süe. *Le roi...*, s. 252-253.

⁹⁶ Rzeczywiście, w Gerolstein to Maria zajmuje się działalnością dobroczynną. Księcia zdaje się to zajmować znacznie mniej. Prawdopodobnie dlatego, że jego cierpienie wydaje się zakończone (odzyskał córkę, ma piękną żonę), a to ono, jak już zostało powiedziane, prowadziło go do pomagania innym.

⁹⁷ K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, s. 113.

⁹⁸ D. Jullien, *op. cit.*, s. 51.

niebezpiecznych, aby zabić ogarniającą nudę. Jego natura znajduje „jakiś urok w tej niepewności i w przeszkodach”⁹⁹.

Według Lanoux to melancholia, pobudzona poczuciem winy, popycha Rudolfa w mroczny świat Paryża, tak jak niegdyś popychała rycerzy Okrągłego Stołu do niebezpiecznych przygód¹⁰⁰. Gautier jako pierwszy nazwał Rudolfa „typem błędnego rycerza”¹⁰¹. Metaforę tę rozwija Claudie Bernard, „kiedy książę oznajmia, że pomści ludzi, których ledwo zna [...] przypomina raczej błędnego rycerza, *redresseur des torts*, z legend średniowiecznych, czyli świętego protektora uciśnionych”¹⁰². Bory mówi, że Rudolf ma duszę Percewala, jego imię zaś to wersja Raula, imienia dzielnego rycerza. Życie Księcia jest natomiast krucjatą przeciw Szatanowi¹⁰³.

Chevalier errant to właściwie nie błędny rycerz, tylko rycerz wędrujący¹⁰⁴. Przemierza on kraj w poszukiwaniu przygód, bo musi udowodnić sobie i innym swoje męstwo. Nie może też osiąść ani na chwilę, bo popada w marazm, średniowieczny rodzaj *spleenu*. W przypadku Percewala dochodzi to tego jeszcze poczucie winy – tak jak w przypadku Rudolfa. Rycerz winny jest bowiem śmierci matki, z tego też powodu nie zdobędzie Graala¹⁰⁵. Może to ze względu na swój grzech wobec ojca Rudolf nie jest w stanie w pełni uratować Marii. Według słów Lanoux, to ona jest jego Graalem¹⁰⁶.

„Błada cera, oczy jakby roztargnione, ironiczny uśmiech zdradzały człowieka przesyczonego rozkoszami życia”¹⁰⁷, mówi o bohaterze na samym początku powieści narrator. Pomimo wszystkich swoich wcieleń Rudolf nie przestaje być dziecięcim wiekiem i dandysem. Sue nie zapomina o swoim uwielbieniu piękna. Najlepiej widać to w opisie stroju Rudolfa: „Ubrany był jak robotnik, ale z pewną starannością: miał nową bluzę, czarną jedwabną chustkę niedbale związaną, a na niej wywinięty kołnierz od koszuli”¹⁰⁸. Wielkie wrażenie wywołuje też Rudolf jako książę: „Regularne rysy twarzy, zbyt może piękne jak na mężczyznę, szlachetność w całej postawie zwracały uwagę tych nawet, co go nie znali”¹⁰⁹.

⁹⁹ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 40.

¹⁰⁰ A. Lanoux, *op. cit.*, s. 7.

¹⁰¹ Th. Gautier, *op. cit.*, s. 2.

¹⁰² C. Bernard, *op. cit.*, s. 409.

¹⁰³ J.-L. Bory, *Eugène Sue. Le roi...*, s. 252. Manuskrypt *Tajemnic Paryża* nosił skreślony ręką Sue podtytuł „lub Nawracający” [„ou le Convertisseur”]. Por. *ibidem*.

¹⁰⁴ J. Gorecka-Kalita, *Wstęp*, [w:] *Tristan i Izolda*, Wrocław 2008, s. XVII.

¹⁰⁵ Por. Chrétien de Troyes, *Percewal*, [w:] *Arcydzieła francuskiego średniowiecza*, red. Z. Czerny, Warszawa 1968, s. 479-623.

¹⁰⁶ A. Lanoux, *op. cit.*, s. 8.

¹⁰⁷ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 7.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 22.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 77. Ciekawą interpretację wysuwa tu Lenoux. „Homme” po francusku oznacza „mężczyznę”, ale i „człowieka”. Rysy Rudolfa mogą być więc „zbyt piękne na człowieka”, zbliżając bohatera jeszcze bardziej do Boga. Por. A. Lenoux, *op. cit.*, s. 17.

To właśnie jako znudzony życiem, zwracający sobą uwagę dandys, Rudolf mówi do Markizy d'Harville, radząc jej „zabawić się w wyświadczenie dobrych uczynków” i przyrównując to działanie do romansu: „Żeby w dobroczynności znaleźć zabawę, przyjmij, pani, tak jak ja, rolę dobrego czarodzieja, a przekonasz się, że niekiedy zajęcie to tak jest pasjonujące jak najciekawszy romans”. Kiedy Markiza wyraża niedowierzanie, Książę kontynuuje: „To odkrycie winienem obrzydzeniu do wszystkiego, co nudne. [...] dobrze robić tak, jak ja to robię, to rzecz najzabawniejsza w świecie [...] nic nie jest bardziej pociągające”¹¹⁰. Rudolf przedstawia Markizie „zabawę w dobroczynność” jako coś równie fascynującego jak miłość, pełnego tajemnic, schadzek, wymiany korespondencji – jednym słowem dobrą zabawę dla znudzonej życiem i chorym mężem arystokratki. Roztacza przed nią wizję przebieranek, przybierania roli „anioła pocieszyciela” i „demonia zřęczności i podstępu”. Biedni stają się rozrywką bogatych, jak komentuje to Eco¹¹¹. Być może dlatego Marks tak krytykuje Rudolfa, oskarżając go o śmierć Marii, uczynienie niewolnika z Szurynera czy wylupienie oczu Bakałarzowi¹¹². Dostrzega wśród motywacji Księcia nudę dandysa.

W licznych charakterystykach Rudolfa mnożą się jeszcze inne określenia: „Demiurg”, „brat Świętego Michała”, „Herkules dandys”, „romantyczny Tarzan”¹¹³, „Don Kichot Gerolstein”, „anielski superman”¹¹⁴... W każdym z nich jest trochę prawdy. Rudolf jest zdecydowanie postacią złożoną, z dużym potencjałem interpretacyjnym. Wiele łączy go z bohaterami romantycznymi, z których większość nosiła w sobie piętno nieszczęśliwego kochanka, winnego wielkiego grzechu, wszyscy byli mniej lub bardziej znudzeni życiem, wielu pretendowało do zmierzenia się z Bogiem (stąd być może ten dość oryginalny cel życiowy Księcia: niesienie sprawiedliwości, tam gdzie dobry Bóg zdał się o niej zapomnieć). Jest też Książę bohaterem silnie przez Sue idealizowanym i dlatego jawi się często jako półbóg, superbohater, dzielny średniowieczny rycerz. Nie zmienia to jednak faktu, że czasem okazuje się romantycznym egoistą, byronicznym cholerykiem czy znudzonym dandysem. Bardzo trafnie pisze o Rudolfie Bory: „nonszalancki, melancholijny, czasem rozczarowany, zawsze modny Rudolf to dandys, a do tego książę, czyli istota ponad normę, a jednak Rudolf uczłowiecza się, bo poznał miłość, nienawiść, a nawet popełnił grzech [zwrócenia się przeciw ojcu]”¹¹⁵. I to chyba właśnie jest największa tajemnica Rudolfa i jego sukcesu. Pomimo swojej wielkości,

¹¹⁰ E. Sue, *Tajemnice...*, s. 121.

¹¹¹ U. Eco, *op. cit.*, s. 605.

¹¹² K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, s. 102-103.

¹¹³ A. Lanoux, *op. cit.*, s. 7.

¹¹⁴ J.-L. Bory, *Eugène Süe. Le roi...*, s. 268.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 251-252.

niewątpliwej wyjątkowości Książę ma również wady. Jest popędliwy, narcystyczny, bywa okrutny, popełnił ciężki grzech. W całym tym swoim błędnym rycerstwie czy boskości pozostaje człowiekiem.

Bibliografia

- Atkinson N., *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, Paris 1929.
- Bernard C., *Les formes de la justice dans Les Mystères de Paris*, „Poétique” 2007, nr 152.
- Bory J.-L., *Eugène Sue*, Mayenne 1963.
- , *Eugène Sue. Le roi du roman populaire*, Paris 1962.
- Burette Th., *Lettre à Eugène Sue*, [w:] E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris 1943.
- Chaunu P., *Eugène Sue et la Seconde République*, Paris 1948.
- , *Eugène Sue, témoin de son temps*, „Annales. Economies. Sociétés. Civilisations” 1948, nr 3.
- Chrétien de Troyes, *Perceval z Walii, czyli opowieść o Graalu*, [w:] *Arcydzieła francuskiego średniowiecza*, wybór M. Żurawski, wstęp i przypisy Z. Czerny, tłum. T. Żeleński (Boy), A. Tatarkiewicz, Warszawa 1968.
- Dumas A., *Eugène Sue*, [w:] E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris 1995.
- Eco U., *Rhétorique et idéologie dans „Les Mystères de Paris”*, „Revue international des sciences sociales” 1967, nr 4.
- Garay B., *La Révolution dans „Les Mystères Du Peuple” d'Eugène Sue*, „Revue d'Histoire littéraire de la France” 1990, nr 4/5.
- Gautier Th., *Feuilleton de La Presse*, „La Presse”, 19 février 1844.
- Gorecka-Kalita J., *Wstęp*, [w:] *Tristan i Izolda*, Wrocław 2008.
- Grossir C., *Du feuilleton à l'Assemblée Nationale: Eugène Sue et „Les Mystères de Paris”*, „Romantisme” 2008, nr 141.
- Joyaux G., *George Sand, Eugène Sue and the Harbinger*, „The French Review” 1953, nr 2.
- Jullien D., *Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton*, „Littérature” 2009, nr 153.
- Kalifa D., *Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle*, „Sociétés & Représentations” 2004, nr 17.
- Krakovitch O., *Paris sur scène au XIXe siècle. Mythe ou décor?*, „Sociétés & Représentations” 2004, nr 17.
- Kubale A., *Dziecko*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009.
- Lacassin F., *Préface*, [w:] E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris 1995.
- Lanoux A., *Introduction*, [w:] E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris 1995.
- Lascar A., *Balzac et Sue: échanges à feuilletons mouchetés*, „L'Année balzacienne” 2010, nr 11.
- Limayrac P., *Le Roman philanthrope et moraliste*. „Les Mystères de Paris”, „Revue des Deux Mondes” 1844.
- Lyon-Caen J., *Enquêtes, littérature et savoir sur le monde social en France dans les années 1840*, „Revue d'Histoire des Sciences Humaines” 2007, nr 17.
- , *Saisir, déchirer, déchiffrer: les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet*, „Revue historique” 2004, nr 630.
- Marx K., Engels F., *La Sainte Famille ou Critique de la Critique critique contre Bruno Bauer*

- et consorts*, Paris 1969.
- Pezard E., *La vogue romantique de l'horreur: roman noir et genre frénétique*, „Romantisme” 2013, nr 160.
- Piwińska M., *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.
- Sue E., *Les Mystères de Paris*, Paris 1851.
- , *Tajemnice Paryża*, Warszawa 1987.
- Thérénty M.-E., *Mysterymania. Essor et limites de la globalisation culturelle au XIXe siècle*, „Romantisme” 2013, nr 160.
- Thoorens L., *Les Mystères d'Eugène Sue*, [w:] E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Verviers 1962.
- Żurowski M., *Posłowie*, [w:] E. Sue, *Tajemnice Paryża*, Warszawa 1987.

“PASSING FROM SPLEEN TO BARRICADES” RUDOLF VON GEROLSTEIN’S ROMANTIC BIOGRAPHY

The Mysteries of Paris by Eugène Sue was an exceptionally popular newspaper serial, which continued to hold the breath of French people between 1842 and 1843. The public immediately took to its main protagonist, Rudolf von Gerolstein, a wealthy prince wandering the darkest and gloomiest districts of Paris, helping the poor and punishing the cruel.

Since his appearance in literature, the Prince has become a subject of controversy. There were literary critics and researchers who perceived the Prince as a great hero, a medieval knight, a super-human or even God. Others described him as a cruel judge or even a bored dandy.

This essay is an attempt to inquire into the different avatars of the protagonist. By exploring his features of a romantic hero, a superhero, a super-human or a bored dandy, the author endeavors to throw some light on the mystery of his great literary success.

Maria Berkan-Jabłońska

Uniwersytet Łódzki

DZIECI MIŁOŚCI – POWIEŚĆ ANTYBIEDERMEIEROWSKA

Eugeniusz Sue bardzo szybko, zbyt szybko może, zyskał w badaniach historycznoliterackich status pisarza drugorzędnego, którego powieści i romanse potwierdzać mają albo niechlubne zjawisko dziewiętnastowiecznego kiczu i złego smaku estetycznego, albo – w łagodniejszych ocenach – ustanawiać mogą co najwyżej fundamenty tak zwanej literatury popularnej. Niewątpliwie zdecydowały o tym specyficzne mechanizmy konstrukcyjne jego utworów podporządkowane strategii „literatury odcinkowej”¹ oraz pogłębione melodramatyczną stylistyką, patosem i pewną naiwnością opowiadanej historii. To właśnie one drażnią i mimochodem ośmieszają tego autora wśród współczesnych odbiorców. Trzeba jednak podkreślić, że to, co odczuwamy obecnie jako zużyte instrumentarium stylistyczne i lamus ideowy, było w momencie powstania absolutnie nowatorskie, a jak czas pokazał, sposób budowania przez Sue intrygi i kreacja niezwykłych bohaterów sytuowanych na tle miejskiej przestrzeni okazały się prekursorskie wobec późniejszych osiągnięć literatury nie tylko sensacyjno-kryminalnej, ale również społeczno-obyczajowej. Przy okazji kolejnego wydania *Tajemnic Paryża* Maciej Żurowski, cytując pierwszych komentatorów najsłynniejszej powieści Sue, pisał:

Właściwie można by się nawet zastanowić, co było większą sztuką: napisać *Nędzników*, mając geniusz Wiktora Hugo i wzór w postaci *Tajemnic Paryża*, czy też napisać *Tajemnice*, będąc pisarzem średniego lotu i nie rozporządzając w gruncie rzeczy podobnymi wzorami? Tak, Béranger miał rację. Sue to wielki wynalazca².

¹ Zob. L. Queffélec-Dumasy, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris 1989; N. Atkinson, *Eugène Sue et le Roman feuilleton*, Paris 1929.

² M. Żurowski, *Posłowie*, [do:] E. Sue, *Tajemnice Paryża*, wyd. 2, Warszawa 1987.

Sugestywność tego pisarstwa, mimo pozorów sensacyjności, ma zakorzenienie w realizmie. Autor wykazywał bowiem intuicyjną zdolność trafnej obserwacji socjologicznej, którą z czasem dopełniali również jego czytelnicy. W swoistym recepcyjnym dialogu, na który składały się listy i prasowe debaty, dzielili się swymi doświadczeniami z Sue, zmieniając znacząco jego horyzonty postrzegania świata. Analiza twórczości francuskiego romantyka, uwzględniająca rolę odbiorcy, staje się więc zarówno częścią historii literatury, jak i historii społecznej czy historii mentalności³.

Na gruncie polskim odwołania do twórczości Sue rzadko kiedy wychodzą poza *Tajemnice Paryża*⁴. Wydano zaledwie kilka z ponad czterdziestu jego powieści, nie znajdziemy żadnego tłumaczenia tak ważnych i wysoko cenionych przez badaczy francuskich i angielskich pozycji jak *Les Mystères du Peuple* czy *La Salamandre*. Trudno również o biografie pisarza, w poszukiwaniu bardziej szczegółowych informacji korzystać trzeba z obcojęzycznych edycji⁵. Tymczasem ten medyk, dandys i socjalista w jednym, zarabiający w pewnym momencie od 60 do 80 tysięcy franków rocznie, piszący o robotnikach zawsze w wyperfumowanych rękawiczkach, zmienianych przy okazji każdego nowego rozdziału, człowiek sukcesu i na koniec życia wygnaniec, to postać niezwykle interesująca, która skutecznie zepchnięta została na margines jakiegoś ekscentrycznego „stryszku” dziewiętnastowieczności. Jego pisarstwo zasługuje na poważniejsze potraktowanie choćby dlatego, że – jak zauważał Umberto Eco⁶ – stanowi doskonały przykład wzajemnego oświeclania się estetyki i socjologii, zazębiania się kontekstów społeczno-ideowych i kształtu artystycznego. W szczególnym zaś stopniu lektura książek Sue (jeśli pominąć pewne zmurszałe fabularne pomysły i charakterystyczne dla epoki anachronizmy

³ Jako jeden z pierwszych na ten aspekt aktywnej współpracy pisarza z czytelnikami zwracał uwagę socjolog Louis Chevalier w studium *Classes laborieuses et classes dangereuses* (Paris 1958). Tym torem poszedł następnie badacz angielski, Christopher Prendergast, w książce *For the People, by the People? Eugène Sue's "Les Mystères de Paris". A Hypothesis in the Sociology of Literature* (Oxford 2003), sugerując nawet, że powieści Sue od lat 40. powstawały jako efekt zbiorowych pomysłów wyłonionych na drodze korespondencyjnej, łączącej profesjonalistów i amatorów. Zob. także czytelniczne reakcje w formie listów zebrane przez Jean-Pierre'a Galvana, „*Les Mystères de Paris*”. *Eugène Sue et ses lecteurs, textes établis, annotés et présentés par...*, vol. 2, Paris 1998.

⁴ Wzmianki o twórczości Sue znajdziemy oczywiście w licznych rozprawach poświęconych prozie XIX w. (np. Józefa Bachorza, Marii Żmigrodzkiej, Marii Janion, Ewy Owczarz, Tomasza Sobieraja, Aliny Kowalczykowej), ale w większości ograniczają się do wskazania wpływu francuskiego pisarza na określony nurt piśmiennictwa krajowego w tym czasie. *Słownik literatury polskiej XIX wieku* odnotowuje ledwie dziewięć razy oddziaływanie Sue na rozwój polskiej powieści, np. społecznej (J. Dzierzkowskiego), tzw. *roman à thèse* lub nawet literatury antyklerykalnej (A. Wieniarskiego).

⁵ Najważniejsi biografisci Eugeniusza Sue należeli do jego stulecia, np. Eugène de Mirécourt, Alexandre Dumas czy Ernest Legouvé. Trzeba też wymienić późniejszych: Maurice'a Lachâtre, Jeana-Louisa Bory'ego, Paula Ginisty. Wśród autorów omówień twórczości Sue należałoby wskazać m.in.: Norę Atkinson, Pierre'a Chaunu, Brynję Svane czy Umberto Eco.

⁶ U. Eco, *Retoryka i ideologia w „Tajemnicach Paryża” Eugeniusza Sue*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” LXII, 1971, z. 2, s. 277-296.

stylu, języka i ideologii) stanowi arcyciekawy refleks tendencji obyczajowych epoki, przemian mentalnych, dostarczając wiedzy o czytelniczych potrzebach połowy XIX wieku, mimo bowiem krytycznego osądu elit pozycje autorstwa Sue zasilają znacząco biblioteki i archiwa tak publiczne, jak i prywatne⁷.

Dzieci miłości, będące obecnie przedmiotem krótkiej analizy, są późnym utworem Sue, choć jeszcze nie należą do finalnego okresu wygnania do Sabaudii. W prasie powieść drukowana była od marca do maja 1850 roku na łamach „Le Siècle” w 38 odcinkach, a drukiem ukazała się w czterech tomach w sierpniu tego roku u Michela Cadota. W Polsce przetłumaczona została dopiero w roku 1929 przez Wacława Wireńskiego.

Dość skomplikowana intryga powieści odwołuje się w prologu do wydarzeń z roku 1814, by dalej ukazywać ich konsekwencje po ponad dwudziestu latach. Całość została na ogół sprawnie i wciągająco opowiedziana⁸, jakkolwiek kierunek fabuły jest łatwy do przewidzenia. Rażą oczywiście przydługie i natrętnie patetyczne dialogi, charaktery są przerysowane kosztem niepgłębionej psychologii, sentymentalne i romantyzujące konwencje zachowań bohaterów wskazują na melodramat jako fundament genologiczny powieści. Zakwalifikowanie wszakże *Dzieci miłości* tylko do tego gatunku z pewnością byłoby niezasadne. Melodramatyczne są tu metody, nie cel powieści. Historia wywodzącego się z wyższych sfer Adalberta Rolanda, zapewniając czytelnikom rozrywkę, miała przede wszystkim poruszyć czułe struny społecznego niezadowolenia. Oto główny bohater wykorzystuje sławę zasłużonego oficera wojsk napoleońskich i bez skrupułów uwodzi młode kobiety, często niewinne lub biedne. Nie zastanawia się przy tym nad konsekwencjami swych czynów, w efekcie niszcząc życie wielu istot, zarówno samych uwiedzionych, jak i ich mężów lub narzeczonych, a wreszcie dzieci zrodzonych w wyniku tych dla niego okazjonalnych *liaisons*. Dopiero niespodziewana reakcja jednego ze skrzywdzonych mężczyzn z niższej warstwy wytrąca go ze stanu samozadowolenia. Zaczyna żyć porządnie, zakłada rodzinę, staje się wiernym mężem, ojcem pięknej córki i szanowanym dyplomatą. Upiory przeszłości dopadają go jednak po latach w wyniku długofalowej zemsty jednej z ofiar. Traci wówczas wszystko, co kochał i w co wierzył. W *Dzieciach miłości* wykorzystany został typowy dla

⁷ Janina Kamionkova w pracy *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku. Studia* (Warszawa 1970, s. 183-184) odnotowywała, że np. w reprezentatywnej dla działających ówczesnieypożyczalni prywatnych Czytelni Ignacego Klukowskiego wśród 6 tys. tytułów łącznie było 15 tytułów autorstwa Sue, co daje nie najgorszy wynik (Dumas – 31, Korzeniowski – 38, Kraszewski – 53).

⁸ Taki zabieg osadzania w przeszłości zdarzeń stanowiących sedno fabuły jest często wykorzystywany we współczesnym kryminale retro.

wcześniejszej twórczości Sue chwyt rozpoznania, choć wyraźnie zmodyfikowany⁹. Nie idzie o wskazanie sprawcy, bo jest on znany od początku, spodziewana jest także jakaś kara czy infamia, której będzie podlegać w przyszłości. Nie wiadomo natomiast, na ile on sam „rozpozna” w sobie skazę złą. Na chwycie rozpoznania opierają się również rozmaite relacje między ojcem a jego nieznanymi dziećmi, między dziećmi uznanymi i nielegitymowanymi, wreszcie między krzywdzicielem a kochankami czy pokrzywdzonymi w tym układzie mężami kochanek. W przeciwieństwie do *Tajemnic Paryża* są to jednak układy, które nie oczyszczają przestrzeni życiowej bohaterów¹⁰, służą bowiem pokazaniu totalności rozpadu ogarniającego elitę społeczeństwa.

Włoski psycholog i socjolog z początku XX wieku Scipio Sighele zastanawiał się w odniesieniu do twórczości Eugeniusza Sue, Emila Zoli, Honoriusza Balzaka, Stendhala (Henri Beyle), czy książki ukazujące zbrodnię kreują rzeczywistość, czy tylko ją powielają¹¹. Krytyka dziewiętnastowieczna z dezaprobatą wyrzucała powieściom szerzenie niemoralności: „Książka, przez której stronicę przewijają się postaci uzbrojone zasobem moralnych zasad, dążności humanitarnych, nie znajdzie tylu zwolenników, ile obrazek mniej lub więcej zręcznie odtwarzający zakulisowe tajemnice pewnej warstwy społeczeństwa, lub jakiegoś rodzinnego koła [...]. Typ Don Juana zeszedł ze hymnu do prostej powieści”¹². Czy *Dzieci miłości* służyły tylko epatowaniu złem po to, by wyjść naprzeciw fascynacji wielkości ówczesnych czytelników? Niewątpliwie wykazywano upodobanie do tego, co perwersyjne, anormalne, straszne w nie mniejszym zakresie, co dziś; ponadto wczesna literatura romantyczna przyzwyczaiła odbiorców do postaci herosów niezwykłych i szalonych, a przede wszystkim do powiązania namiętności i zbrodni. Nic dziwnego zatem, że Sue, pragnąc skutecznie poruszyć wyobraźnię i emocje odbiorców (a szczególnie odbiorczyń), śmiało korzystał z tej psychologicznej dyspozycji czytelników... Zarazem jednak czynił to – w przeciwieństwie do

⁹ O kategorii rozpoznania jako celowej strategii pisarskiej, zwłaszcza w *Tajemnicach Paryża*, pisał trafnie Paweł Stachura, wskazując, że ów mechanizm fabularny oparty na szeregu udanych i fałszywych ujawnień rozbija zbyt oczywisty schemat powieści kryminalnej, w której detektyw poszukuje przestępcy. Zob. P. Stachura, *Noc przed rozpoznaniem – typologia rozpoznania w fabule kryminalnej*, „Podteksty” 2006, nr 4(6).

¹⁰ Stachura pisze: „Rozpoznanie jest nie tylko spoiwem i środkiem budowania napięcia, ale również zwieńczeniem fabuły i jej przesłaniem: kiedy wszyscy posiadają pełną wiedzę na temat wszystkich postaci, w przegniętym moralnie Paryżu zapanuje dobro i każdy odnajdzie należne sobie miejsce. Rozpoznanie służy nie tylko budowaniu napięcia, ale staje się sposobem na poprawę społeczeństwa. To właśnie na tym miało polegać społeczne działanie tej powieści: miała ujawniać i odsłaniać, aby wywołać oburzenie i protest” (*ibidem*).

¹¹ S. Sighele, *Littérature et criminalité*, Paris 1908, s. 82 (szczególnie rozdział *Eugène Sue et la psychologie criminelle*, s. 81-117).

¹² [A.K.], *Wiadomości literackie*, „Kółko Domowe” 1868, z. 2, s. 43.

wielu ówczesnych pisarzy – nie z uwiedzenia przez *prestige de mal*¹³, ale z intencją diagnozy patologii, ujawnienia – poprzez winę bohatera – szaleństwa i atrofii moralnej społeczeństwa. Można powiedzieć, że każda epoka ma specyficzny typ zbrodni, która w sposób pośredni ujawnia aberracje cywilizacji, inaczej mówiąc, typ zbrodni odbija realia epoki, literatura o występkach ludzkich ma szansę ujawnić gorączkę epoki, być jednostronnym, lecz mimo to wiarygodnym rewelatorem głęboko skrywanej patologii, a może i uzdrowicielem¹⁴. *Dzieci miłości* pokazują miejsca niekryminalne z pozoru, które okazują się zaskakująco kryminogenne w szerszej społecznej perspektywie.

Termin „dzieci miłości” był oczywiście we Francji eufemizmem zjawiska, które w języku potocznym znajdowało bardziej obraźliwe terminy, najczęściej „bastard” bądź „bękart”. Problem dzieci nieślubnych leżał na sercu pisarzowi prawdopodobnie od lat i epizodycznie pojawiał się we wcześniejszych utworach (wspomnieć można m.in. historię Sary i Rudolfa z *Tajemnic Paryża*, utwory *Martin, l'enfant trouvé* ou *les mémoires d'un valet de chambre* czy *Les Misères des enfants trouvés*). Po opublikowaniu *Tajemnic Paryża* w roku 1842 pisano do Sue listy potwierdzające rozpoznanie przez niego ważnego problemu. Jedna z anonimowych czytelniczek zwierzała się na łamach „Journal des Débats”, że jej matka doświadczała równie bolesnego losu, co niektóre bohaterki Sue¹⁵. Co prawda, dzięki charakterowi i cności uchroniła dziecko przed dalszym nieszczęściem, ale pamięć o przeszłości rzucała traumatycznie tak na matkę, jak i córkę. Wiadomo, że Kodeks Napoleona (wprowadzony w 1804 r.) pozbawiał kobiety prawa do samostanowienia, skazując ją na wieczną zależność od mężczyzny: ojca, męża lub opiekuna. Niewierność kobiety była traktowana niewspółmiernie srożej niż męska, groził jej bowiem niemal automatycznie rozwód z utratą przywilejów, podczas gdy mąż ponosił konsekwencje zdrady tylko wówczas, gdy utrzymywał kochankę pod jednym dachem z żoną. Równie okrutnie rozstrzygano kwestię potomstwa. Kodeks Napoleona w zasadzie uprawomocniał, zgodnie z niepisanymi zwyczajami, sytuację tzw. potomstwa naturalnego, które ostatecznie mogło uzyskać wiele praw pod warunkiem uznania przez ojca, zdecydowanie gorzej traktował zaś dzieci ze związków cudzołożnych i kazirodczych, nie dając im żadnych możliwości legitymacji, a wręcz zabraniając

¹³ S. Sighele, *op. cit.*, s. 195.

¹⁴ Jak dodawał Sighele: „[...] la crime n'est pas autre chose que le reflet de notre vie, le révélateur de nos mœurs, le symbole pathologique de tout ce qui crie au fond de notre cœur [...]. C'est comme la fièvre qui [...] marque aussi le degré de résistance et de force de notre organisme : le crime est la pierre de touche de notre hauteur ou de notre bassesse morale. Comme l'ombre est la mesure de notre taille. Je sais bien qu'il est parfois dangereux de juger un corps d'après son ombre : mais celle-ci reproduit pourtant toujours, même en les exagérant, les grandes lignes du profil réel” (*ibidem*, s. 197-198).

¹⁵ Np. J.P. Galvan, „*Les Mystères de Paris*”...

w ich przypadku dochodzenia ojcostwa. Przypomnijmy, że choć we Francji XIX wieku następowała stopniowo poprawa trudnego losu dzieci porzuconych, niechcianych lub nieuznanych (głównie za sprawą przejścia obowiązków opieki nad nimi przez państwo, a nie tylko, jak było dotąd, przez prywatne czy kościelne inicjatywy filantropijno-charytatywne), to nadal była to kwestia bolesna i nierozwiązana należycie. Rachel Fuchs, badająca to zagadnienie na podstawie trudno dostępnych materiałów archiwalnych, obliczyła, że we Francji dziewiętnastowiecznej porzucanych było blisko dwadzieścia procent dzieci, *gros* z nich (70-80%) stanowiło owoc pozamałżeńskich związków¹⁶. Jakkolwiek w tym stuleciu zmienił się wyrażnie stosunek do dziecka w rodzinie (zaczęło ono stawać się centralnym ośrodkiem starań rodziny mieszczańskiej), uderzająca jest obojętność wobec *les enfants de l'amour*. Różnica między losem dzieci z prawego łóża i nieprawego, zdaniem Fuchs, nie przekładała się zazwyczaj na opinię mężczyzny unikającego w tej sytuacji odpowiedzialności, który mógł liczyć dość powszechnie na społeczne wyrozumienie. Z kolei autorzy *Historii życia prywatnego* zwracali uwagę na wiele propozycji unowocześnienia instytucji rodziny, jakie podejmowały rozmaite frakcje społeczno-polityczne pierwszej połowy XIX wieku¹⁷. Choć w pewnym momencie socjalizm fourierowski stał się pisarzowi dość bliski, to nie akceptował on (w ślad za wieloma uczniami Charlesa Fouriera) skrajnych poglądów na temat wolności w związkach mężczyzny i kobiety, a może nie był gotów, by je głosić wobec perspektywy utraty części czytelników¹⁸. Na pewno jednak powieść *Dzieci miłości* stanowi mocny głos w sprawie kobiet wykorzystanych, traktowanych pogardliwie, bez szacunku; przyznaje im prawo do poczucia godności, honoru i marzeń o szczęściu. Historia Adalberta Rolanda, który w imię egoistycznie uzasadnionych przyjemności narzuca wybrankom własny model obyczajowości, stawia również pod znakiem zapytania stereotypowe teorie o czystości męskiego

¹⁶ R.G. Fuchs, *Abandoned Children. Foundlings and Child Welfare in Nineteenth-Century France*, Albany 1984, s. 10.

¹⁷ W 1787 r. we Francji odnotowano ok. 40 tys. dzieci opuszczonych, których los był dramatyczny. Kodeks Napoleona przewidywał co prawda udział państwa w opiece nad podrzutkami i bękartami, ale w praktyce „dobrodziejstwo” wielu instytucji rządowych i filantropijnych było ograniczone. Zob. np. C. Rollet, *Les enfants en XIXe siècle*, Paris 2001; *L'enfant, la famille et la Revolution française*, ed. M.F. Levy, Paris 1990; *Historia życia prywatnego*, t. 4, red. Ph. Ariès, G. Duby, wyd. 2, Wrocław 2006, s. 110-113.

¹⁸ Autorzy *Historii życia prywatnego* stwierdzają: „Tak więc od Fouriera po Proudhona ewolucja nie zmierzała w kierunku swobody obyczajów. Socjaliści zmagali się niewątpliwie z dwójakim wymaganiem: usztywniającym ich postawę wymaganiem panującego wokół moralizmu, krytyki proletariackiego zdżiczenia formułowanej przez myśl burżuazyjną, oraz wymaganiem ich robotniczej i ludowej klienteli, dla której gospodarka i moralność rodzinna były elementami składowymi świadomości klasowej. Była jednak także ewolucja właściwa samemu socjalizmowi [...]. Socjaliści wierzyli w rewolucję oddolną i praktyczne działanie. [...] Stąd pragnienie przejrzystości” (*op. cit.*, s. 112).

rozumowania i zmysłowości kobiet. Wydaje się, że Sue opowiada się w tej powieści po stronie przejrzystości moralnej – biologizm powiązany z wpojoną kulturowo wyższością i pragnieniem wygody za wszelką cenę zostaje tu bardzo wyraźnie przypisany mężczyznom i zwaloryzowany negatywnie.

Trudno oczywiście ocenić, na ile podjęcie w *Dzieciach miłości* pilną kwestii społecznej wynikało z autentycznego zinterioryzowania poglądów socjalizmu, a na ile miało na nie wpływ sprytnie rozpoznanie potrzeb rynku czytelniczego. Nie jest też wykluczone, że Sue rozliczał się tym tekstem z własną przeszłością¹⁹. Jako „Beau Sue” w latach koniunktury towarzyskiej i finansowej lat trzydziestych chętnie wykorzystywał zainteresowanie dam (rozmaitej zresztą konduity), czerpiąc przyjemność z możliwości, które dawał mu ojcowski spadek. Sue zapewne liczył się z tym, że niejeden romans kończył się także jakimś „owocem miłości”. Protagonista powieści z 1850 roku wydaje się wyjątkowo bliski mentalności paryskiego dandysa lat trzydziestych, a jego argumenty na rzecz beztroskiego używania życia oddają wiernie sposób myślenia bogatych utracjuszy wyższych sfer²⁰.

Dzieci miłości dobrze ilustrują więc podwójną (lub nawet potrójną, jeśli uznać za zasadny wariant autobiograficzny) intencję motywującą autora powieści. Po pierwsze, poruszyć kolejny obszar nierozładowanego napięcia społecznego szczególnie ważnego dla mas, czyli kwestię beztroskiego porzucania dzieci nieuznanych oficjalnie za legalne potomstwo. Po drugie, uczynić rzecz interesującą i poruszającą dla każdej z grup społecznych, która może zapewnić potencjalnych czytelników, także dla warstwy uprzywilejowanej, której moralność zostaje przecież zakwestionowana. Wiele typowych dla Sue motywów, typu: pojedynki, ukrywane historie z przeszłości, tajemnicze dokumenty, zaginione dzieci lub postaci mścicieli, stanowić miało ustępstwo na rzecz przyzwyczajęń estetycznych czytelników i zapewnić komercyjny sukces, do którego pisarz zdążył się już przyzwyczaić. Trzeba przyznać, że współlistnienie tych dwóch porządków intencjonalnych daje niekiedy sztuczny efekt, zwłaszcza gdy melodramatyczne i sensacyjne rozwiązania zostają wprzęgnięte w niemal publicystyczny dyskurs. Wydaje się natomiast, że Sue miał świetne wyczucie kobiecego audytorium i wybór poruszonego tu problemu jest też odpowiedzią na tego nowego i ważnego uczestnika rynku czytelniczego, jakim

¹⁹ U. Eco zastanawiał się nad tym, czy socjalizm utopijny nie był dla Sue formą nowej ekscentryczności, W. Bieliński widział w pisarzu „tylko wrażliwego mieszczaucha, na tyle inteligentnego, by uświadomić sobie, że brak zmian zagraża samym uprzywilejowanym” (cyt. za: U. Eco, *Retoryka i ideologia...*, s. 279-280).

²⁰ H. Balzak pisał o nim w 1833 r., że „pozuje na rozpustnika”, ale w gruncie rzeczy „to poczciwy i miły młody człowiek”. W 1837 r. powstaje *Matylda*, swoisty pamflet na kochanki i protektorki z wyższych sfer, które tak szybko odrzuciły bankruta, jak szybko przyjęły do swego grona wzbogaconego mieszczańca. Podaje za: M. Żurowski, *Posłowie*.

była kobieta. Sam tytuł powieści jest w tym kontekście znaczący, odchodzi genologicznie od tradycji obrazka, sceny rodzajowej czy fizjologii i jakkolwiek nadal pozostaje w obrębie trudnych kwestii społecznych, którym Sue zawdzięcza swoją karierę, sugeruje sferę szczególnie bliską kobiecie-czytelniczce: wszak to uczucia i rodzina budują jej krąg zainteresowań. Już Germaine de Staël pisała w *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*²¹, że powieść jest rodzajem powstałym dla kobiet, w ślad zresztą za poprzedniczką, Stéphanie-Félicité Genlis, która w dziele *De l'influence des femmes sur la littérature française* (Paris 1811), wskazywała, że wzrost czytelnictwa pań decyduje o zmienności literackich mód, a tym samym buduje nowy system literackiej kreacji oparty na karyksie, pożądaniu nowości, sensacyjności. Sto lat później Julien Benda w *Belphégor* potwierdzał rozpoznania dziewiętnastowiecznych literatek: „Pojęcia estetyczne dzisiejszego społeczeństwa francuskiego są urobione pod wyłącznym wpływem kobiet”²². Przypominam o tych głosach, by pokazać, że tezy Elaine Showalter na temat kobiecej sygnatury pisarzy mężczyzn w XIX wieku miały realne podstawy. Zdawano sobie sprawę z siły kobiecej klienteli, a więc też konstruowano literaturę jako odpowiedź na nowe potrzeby. Warto by więc rozważyć, jak bardzo świadomie Sue – przyzwyczajony do masowego odbioru swych powieści – poddawał się owej „kobiecej presji”? Czy widać w *Dzieciach miłości* konsekwencje pisania dla kobiecej publiczności? Te pytania będą wiązały się przede wszystkim z kreacją bohaterów i ich wzajemnych rodzinnych lub antyrodzinnych relacji.

Przeanalizujemy kreacje głównych postaci kobiecych. Nie znajdziemy wśród bohaterek żadnej heroiny, żadnej emancypacyjnej buntowniczkii, mimo że utwór powstał już w połowie XIX wieku, a nie na początku stulecia. To najzwyczajniejsze ofiary losu. Potulne samice ulegające bez wyjątku zachciankom najsilniejszego samca, czyli w tym przypadku hrabiego Rolanda. Żadna z postaci nie broni się przed zdradliwym urokiem uwodziciela, jakby działała na nią siła biologiczna czy fizyczna. Wyrzuty sumienia, jakie odczuwają niektóre z kobiet, są co najwyżej źródłem cierpień psychicznych, ale nie decydują o kierunku działania. Konsekwencje natomiast poddania się urokowi Rolanda są dla wszystkich bohaterek straszne, niezależnie od ich stanu społecznego czy finansowego; ich romanse definitywnie w powieści Sue przerywają marzenia protagonistek czy formułowane pod ich adresem oczekiwania otoczenia. „Upadek” może mieć oczywiście różną postać. Oznaczać będzie dosłownie pojętą prostytutkę w przypadku kochanki z nizin – Pauli, a jeszcze wyraźniej jej córki, pozbawionej w dzieciństwie choćby

²¹ *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, t. 1, Paris 1801, s. 121. Cyt. za: J. Bystroń, *Publiczność literacka*, wyd. 2, Warszawa 2006, s. 342.

²² J. Benda, *Belphégor*, Paryż 1919, s. 171. Cyt. za: J. Bystroń, *op. cit.*, s. 263.

błyskającego z dali wzorca moralnego, jaki przyświecał jej matce. Może też przybrać charakter bolesnego wykluczenia z mieszczańskiego środowiska i skazania na samotność, jak to się dzieje z panią Delmare, która mimo wystarczających środków do życia przeżywa załamanie, a w końcu umiera ze zgryzoty. Pani Bourgeueil, kolejna z opisanych w powieści ofiar, zachowa co prawda zewnętrzne atrybuty kobiety szanowanej w swojej sferze, ale każdy dzień znoszony u boku mszczącego się męża będzie dla niej ponawianiem pokuty, nieznosnym znoszeniem hipokryzji i kłamstw w imię dobra nieślubnego dziecka, walką o dobro własnej duszy, co w efekcie uczyni z niej „umarłą za życia”. Kobiety opisane przez Sue cierpią jakby w głębi siebie – w sposób opresyjny, tłumiony, i to je zmienia także zewnętrznie. Mają posiwiałe włosy, bladą twarz, ślady zmęczenia i przerażenia, ból w spojrzeniu. Tylko dla dzieci i świata przybierają maskę spokoju. Bierność ofiar hrabiego Rolanda jest zatrważająca, jeśli przyjąć, że pisarz odtwarza w ten sposób dziewiętnastowieczne postulaty na temat uległości kobiety wobec mężczyzny. Bohaterki wierzą, że wina tkwi zawsze po stronie uwiedzionej, podczas gdy wina uwodziciela bywa tylko nieśmiało artykułowana przez świat. Nawet ukochana żona i córka nawróconego hrabiego Rolanda reprezentują kobiecość pozbawioną jakiegokolwiek autonomii. Istnieją egzystencją męża i ojca. Duma z jego osiągnięć kształtuje ich miejsce w świecie, drobne zaś filantropijne aktywności hrabiny potwierdzają jedynie skalę jej rzeczywistej niesamodzielnosci, jej społecznego i osobistego „niebytu”. Dlatego też i te kobiety, choć nieskrzywdzone bezpośrednio przez bohatera, w obliczu tragicznego splotu wydarzeń i rozpoznania prawdy o nim, nie udźwigną ciężaru przeszłości, wybiorą śmierć.

Dzieci miłości ujawniają pewną niekonsekwencję w kreacji kobiet. Oprócz wyraźnie sympatyzującego stosunku autora względem bohaterek skrzywdzonych za gotowość miłości i za nadużyte zaufanie, którym obdarzyły Rolanda, odnajdujemy tu także silnie stereotypowe obrazy płci pięknej – słabej fizycznie i psychicznie, zinfantylizowanej. Sue pozbawia je również takiego wsparcia wobec przeciwności losu, jakim dysponowało wiele heroin polskiej literatury międzypowstaniowej. Francuzki nie umacnia żadna religijna pociecha. Oczywiście odmiennosc kulturowa i obyczajowa, mimo wielu przecież integrujących obie kultury związków, wpływa też na sam temat powieści, który tak jawnie w polskiej literaturze okresu międzypowstaniowego²³ na pewno nie mógł być obecny.

²³ Wypada w tym miejscu odnieść się do kategorii biedermeieru z tytułu szkicu. Jakkolwiek literatura francuska pozostaje dość daleka od biedermeierskich tendencji piśmiennictwa europejskiego lat 40. oraz 50. XIX w. (widocznych również na gruncie polskiej kultury), to sądzę, że Sue miał ich świadomość. W pewnej mierze dostrzegał korzyści płynące ze zmiany mentalności społecznej, leżącej u podstaw biedermeieru, i wykorzystywał je w konstrukcji swych melodramatów obyczajowych, zarazem jednak – co staram się tu pokazać – podawał w wątpliwość związek tej ideologii

Mężczyźni z powieści Sue to z kolei świat głęboko rozdzielny wobec „żeńskości”. Mimo zachwyty dla urody kobiet i deklarowanych namiętności – rzadko wobec nich empatyczny. Mężczyźni mają swój obszar działań i swoje wzorce zachowań, powiedzmy – bardzo „wsobne”. Liczy się dla nich odwaga, rycerska postawa w obliczu ekstremalnych i niebezpiecznych sytuacji, waleczność w pojedynkach, sława, wreszcie splendory tego świata. Roland woli narazić siebie i ukochane kobiety na zagrożenie, niż stracić w oczach innych opinię oraz towarzyskie przywileje. Tak rozumiane poczucie honoru, zapewniające społeczne uznanie, to zresztą wartość ważna również dla bohaterek *Dzieci miłości*.

Od kobiety mężczyzna oczekuje adoracji, zrozumienia dla swych słabości, podporządkowania seksualnego, rodzenia dzieci i wierności. Złamanie któregoś z punktów może ją narazić na zjadliwe uwagi, niechęć, natychmiastowe odrzucenie, nieprzejechaną wrogość lub zemstę²⁴. Tak dzieje się choćby w przypadku pani Delmare i jej syna. W jednej chwili poczucie krzywdy zaznane przez męża sprawiło, że straciła status wielbionej małżonki, a wraz z nią młody z beniaminka przedzierzgnął się w bękarta. Pan Bourgueil okazał się równie chciwy zemsty wobec niewiernej żony, co wobec jej niewinnej i kochającej go skądinąd córki, i bez specjalnych skrupułów fundował kobiecie codzienne psychiczne tortury. Kamerdyner Rolanda, Pietri, wrzuciwszy najpierw narzeczoną w paszczę lwu (doprowadził do jej spotkania ze słynnym oficerem), potrafił się następnie zdobyć tylko na dalekosiężny, wyrafinowany plan zemsty wobec uwodziciela zamiast w imię miłości pomóc skrzywdzonej i ponoć kochanej przez siebie do szaleństwa kobiecie oraz jej dziecku. Przedstawiony przez Sue świat męski nie pojmuje kategorii współczucia czy wybaczenia, choć żąda ich dla siebie. Nie jest to także świat rycerskiej ochrony słabszych, wina kobiet spada bowiem automatycznie na dzieci. Potomstwo odrzuconych kobiet nie może liczyć na wyciągniętą dłoń i akceptację swej niewinności, co najwyżej może otrzymać pogardliwą pieniądze jałmużnę, która zabić ma odruch wyrzutów sumienia. Bohaterowie *Dzieci miłości* zdają się potwierdzać słowa Gustawa Droza: „Miłość macierzyńska jest u kobiety uczuciem wrodzonym. Miłość ojcowska jest u mężczyzny wynikiem okoliczności”²⁵.

z tzw. prawdą życia. Preferencje czytelników są punktem wyjścia do zabiegów, które odpowiadać mają z kolei autorowi.

²⁴ Sue doskonale pokazuje świat, w którym „kobietę wiarołomną można ukarać śmiercią, ponieważ odważa się targnąć na największą świętość rodziny – prawowite pochodzenie. W Gévaudan toleruje się przelotne przygody, ale śledzi brzemienność: żadnego pobłażania dla kobiety winnej urodzenia nieślubnego dziecka. Mężczyzna wiarołomny nie ryzykuje niczego, spotyka się z rubasznym zrozumieniem” (*Historia życia...*, s. 134).

²⁵ G. Droz, *Monsieur, Madame et Bébé*, „L’Illustration” 1892. Cyt. za: *Historia życia...*, s. 134.

Mężczyzną, który wyróżnia się na tym tle, jest major Maurice. Symptomatyczne jednak, że właśnie on pozostaje samotnikiem, niezwiązanym żadnym uczuciem czy prywatnym zobowiązaniem rodzinnym, wolny jest również od ambicji zrobienia wielkiej kariery zawodowej. Pozostaje do końca przyjacielem, obserwatorem, jakimś niepokojącym w swych motywacjach „naprawiaczem” grzechów otoczenia, a przede wszystkim – nowożytnym typem sokratejskim. Jest w powieści wyrazicielem prawd niewygodnych, który jako jedyny wymaga od Rolanda refleksji. Wymusza na nim zdefiniowanie podstawowych kategorii aksjologicznych, jakimi powinien się kierować w życiu człowiek chcący uchodzić za odpowiedzialnego i prawego, oraz uświadamia mu fałsz i brak logiki w dotychczasowym posługiwaniu się pojęciami uczciwości i honoru. Maurice – jak przystało bardziej na filozofa niżli żołnierza – dąży do osiągnięcia przemiany bohatera za pomocą pytań, paradoksów, sarkastycznych anegdot, ironicznych momentami parodii słów rozmówcy. Mimo uczucia serdecznego przywiązania do Rolanda potrafi na ogół zachować krytyczny ogłd działań przyjaciela i jego otoczenia. Powiada:

– [...] pierwszy lepszy, który by odkrył wasz stosunek, miałby prawo powiedzieć ci w oczy: pułkowniku Roland, jesteś uwodziciel, oszust, hipokryta, jesteś kłamca, oszukujący swego przyjaciela.

– Ależ zrozum, mój pocziwy Maurice... A raczej wiesz to już dziś, że ten pierwszy lepszy dostałby, primo w papę i to jak nigdy jeszcze w życiu, secundo: sześć do ośmiu cali pałasza w sam środek brzucha [...].

– Oczywiście, że to najprawdopodobniejsze... [...], ale to nie zmieniłoby postaci rzeczy... Bo ten pierwszy lepszy ostatecznie miałby rację, bez względu na to, czy dostanie w brzuch sześć cali pałasza, czy osiem.

– Co? Miałby rację, ubliżając mi od oszustów, uwodzicieli, kłamców?²⁶

To on też, ciesząc się z poprawy postępowania przyjaciela, nie pozwoli mu zapomnieć o przeszłości, co pewien czas wracając do trudnych spraw odpowiedzialności za dawne czyny.

Kiedy porównuję – mówił Maurice [...] – kiedy porównuję namiętną tkliwość twoją dla żony i córki, z okrutnym lekceważeniem wobec twoich nieszczęśliwych kochanek niegdyś... gdy wreszcie myślę o twojej obojętności lodowatej ku tym *les enfants de l'amour*, dzieciom miłości, ku tym nieszczęśliwym, pogardzonym przez świat, a które jednakże są przecież dziećmi twoimi na równi z córką twoją...²⁷

To Marice potrafi prowokująco zapytać:

²⁶ E. Sue, *Dzieci miłości*, przeł. W. Wireński, Warszawa 1994, s. 64 (na podstawie edycji Biblioteki Rodzinnej 1929; pierwsze polskie wydanie było już jednak w 1850 r.).

²⁷ *Ibidem*, s. 186.

Czyż nie obawiasz się, że ta straszliwa opatrność umyślnie odkładała ciosy na później, aby uczynić pewniejszymi? Ach, dziwisz się, że łyzy, które z twej przyczyny lały się przed dwudziestu laty, że krew, którą przelewałeś, mogą teraz zacząć wołać o pomstę? [...] Ach, dlatego tylko, że dziś wszystko się do ciebie uśmiecha, że osiągnąłeś szczyt prawie szczęśliwości człowieczej, uważasz za jakieś potwory i łotrów ludzi, którzy winni tobie wstyd, boleść, nędzny żywot, zgryzoty do końca życia, stają przed tobą i mówią: No teraz uregulujemy swój rachunek²⁸.

Gdy Roland broni swojego stanowiska, Maurice kwestionuje wygodne szafowanie kategorią sprawiedliwości Bożej. Sue celowo kontrastuje te dwie postacie, podsuwając czytelnikom i czytelniczkom antytetyczne wzorce męskości. Pierwsza, w wersji reprezentowanej przez pułkownika, opiera się na schemacie buńczucznego, walecznego i egoistycznego samca, który etykę zastępuje estetyką: życie ma być dla niego zarówno wyzwaniem, jak i źródłem nieskrępowanej przyjemności. Druga, realizowana przez majora, zasadę samozadowolenia zastępuje etyką miłości i odpowiedzialności. Pełne euforii czerpanie z życia, które Roland do pewnego momentu traktuje jak komedię graną na jego potrzeby, Maurice postrzega jako tragedię, dramat nieszczęśników znajdujących się w matni. Postać ta pełni w powieści funkcję rzecznika prawdy oczyszczającej, ale choć moralne racje są po jego stronie, Maurice też przegrywa swe życie. Kocha bowiem Rolanda, mimo że ten uosabia dla niego hipokryzję świata; tę hipokryzję, której krzywdzące ciosy odczuwał sam jako „dziecko miłości” (w pewnym momencie ujawnia szczegóły swego pochodzenia). W miłości dla Rolanda jest bardziej „matczyny” niż „ojcowski”, i w tym tkwi między innymi jego słabość. W pewnej mierze rola Maurice’a jest podobna do roli Rudolfa z *Tajemnic Paryża* – ma dawać impuls do zmiany, być zaczynem reform. Początkowo wydaje się, że sokratejska metoda majora zakończy się sukcesem wychowawczym. Sue nie zmierza jednak do *happy endu*. Wątpi w możliwość stworzenia „eksperymentalnej strefy poprawy”, która wymagałaby przecież niemożliwej do osiągnięcia całkowitej izolacji od ludzi pamiętających dawne winy bohatera. Siły odśrodkowe, niweczące starania Maurice’a, reprezentuje w powieści bajroniczny buntownik Pietri. Ten majordomus i wieloletni sługa Rolanda staje się mścicielem krzywd, gromadzącym pod swoimi skrzydłami rozmaite ofiary hrabiego z przeszłości (w swym zewnętrznym demonizmie Pietri powiela wiele podobnych kreacji z wcześniejszych powieści Sue). Choć to jego poczynania posuwają naprzód całą akcję, stopniowo staje się oczywiste, że w *Dzieciach miłości* sama intryga odgrywa niewielką rolę. *Roman à thèse* tym razem przeważa nad melodramatem. Najważniejsza jest bowiem postać Rolanda, lecz nie w związku z pytaniem, czy zostanie ukarany lub jak zostanie ukarany, lecz czy pojmie wreszcie sens przemiany, którą Maurice proponuje mu od lat. Nieprzestrzeganie zasad moralnych

²⁸ *Ibidem*, s. 377.

ma bowiem realne konsekwencje społeczne, etyczne i, jak się okazuje w finale, także duchowe. Niestety, dopóki Roland nie musi stawić czoła konkretnym ofiarom, nawet z pozoru uczciwe życie nie zmienia jego sposobu myślenia o moralności. Co więcej, nawet gdy staje w obliczu „pobocznego” potomstwa, nie potrafi w pełni zaakceptować zła w swoim postępowaniu. „Alboż to ja jeden, albo pierwszy mam na karku dzieci nieprawe, polujące na parę tysięcy franków, albo mężulków pękających od zestarzałej zazdrości?” – pyta majora²⁹. Adalbert Roland wytworzył w sobie wygodne przekonanie, że w zamian za chwalebłą działalność żołnierza zwolniony jest z innych obowiązków etycznych. Sądzi, że wystarczy odrzucić działania negatywne, aby spełnić warunki poprawy i zagwarantować sobie łaskę Niebios. Powiada w pewnym momencie: „Bóg pobłogosławił zaiste naszemu domowi”, fałszywie interpretując pozorne szczęście jako gest łaski Opatrzności. Idealny obraz Rolanda – w skrócie ujęty frazą „honor, odwaga, szlachetność uosobiona”³⁰ – musi więc zostać zrujnowany, jego małe domowe gniazdo zniszczone, a on sam doprowadzony na skraj przepaści. Epilog pokazuje generała jako zakonnika w chwili konania, lecz nie jest to finał, który wolno by interpretować w kategoriach prawdziwego religijnego pocieszenia. Nic nie wskazuje, aby pobyt w klasztorze trapistów oznaczał dla Rolanda cokolwiek więcej niż „ulgę w rozpacz”. Nie idzie za nim ani duchowe oświecenie, ani pokuta czy konstruktywna służba Bogu i ludziom³¹. Śmierć Rolanda nie przywróci więc światu naruszonej równowagi. Inaczej niż we wcześniejszych powieściach, w *Dzieciach miłości* Sue ukazuje całkowity rozpad związków rodzinnych w rezultacie fałszywej postawy Rolanda, a także zgody otoczenia na amoralność mężczyzny. Klęska bohatera jest klęską pychy człowieka oraz swoistą reanimacją idei chrześcijańskiego zadośćuczynienia, wedle którego przebaczać może Bóg, ale na ziemi bliźnich obowiązują zasady sprawiedliwości.

Również następne pokolenie zostaje objęte odpowiedzialnością za grzechy przodków, a w każdym razie ponosi tragiczne konsekwencje moralnej ignorancji ojca. Symptomatyczne, że idealni młodzi protagoniści powieści, Helena Roland i jej wybranek Karol Belcourt, są ukształtowani na wzór pary biedermeierowskiej. Ona, młoda, niewinna sylfida, uczuciowa i tkliwa, ma w sobie jednak pogodę, skłonność do żartów, które były mile widziane w relacjach towarzyskich epoki. Pozbawiona ambicji wykraczających poza granice domu, buduje swoją tożsamość na fundamencie miłości i szacunku dla rodziców oraz przyszłej wizji szczęśliwego, spokojnego życia małżeńskiego. Również Karol stanowi wzór ukochanego mężczyzny biedermeieru, poczynając

²⁹ *Ibidem*, s. 376.

³⁰ *Ibidem*, s. 157.

³¹ Znamienne, że sam Sue nie chciał religijnego pochówku.

od warunków zewnętrznych, a kończąc na temperamentie³². To przystojny, wysoki blondyn. Jakkolwiek nie brak mu odwagi, nigdy nie bywa buńczuczny, ceni przede wszystkim spokój, domowy azyl i wykształcenie. Jest uprzejmy, szarmancki dla kobiet, wesoły, gdy potrzeba tego w salonie, lecz jednocześnie tkliwy, a nawet sentymentalny. Co bardzo ważne, jest również wrażliwy na sztukę. On i Helena wydają się razem doskonale wpisywać w obyczajowe normy Europy doby restauracji. Jednak i dla nich Sue nie dopuszcza rozwiązania kompromisowego – oboje umierają. Czy przeważała skłonność pisarza do melodramatu, czy niezgoda na zbyt ckliwy obraz rzeczywistości – trudno orzec jednoznacznie. Niektóre pytania majora Maurice’a formułowane pod adresem Rolanda („Czym była twoja pokuta?”, „Dlaczego skrzywdzeni mieliby nie mieć prawa domagać się sprawiedliwości?”³³) wskazywałyby raczej na gorzko-realistyczną motywację Sue, choć ubraną w poetykę, która już wielokrotnie okazywała się skutecznym zabiegiem pisarskim. Jeśli przyjąć, że miał świadomość przeważającej roli odbiorców kobiecych, melodramatyczna stylizacja poważnego, a na ogół rzadko poruszanego tematu miała szansę w sposób przekonujący uświadomić część czytelniczek, że poczucie sprawiedliwości dotyczy nie tylko arystokracji i burżuazji.

Dzieci miłości, spełniające wiele kryteriów zarówno literatury populistycznej, jak i protorealistycznej powieści z tezą, zaskakują brakiem pozytywnego rozwiązania. Umberto Eco, przy okazji analizy *Tajemnic Paryża* i kreacji księcia Rudolfa, podkreślał konsolacyjny charakter literatury Sue. Jego zdaniem powieść tę przenika przekonanie o jakimś społecznym zmyśle moralnym, który chroni „groźny ocean ludu” przed rewolucyjnym wrzieniem i odrzuceniem zastanego porządku. Zgodnie z Fourierowską wizją socjalizmu, której rzecznikiem był Sue, to właśnie warstwy uprzywilejowane mają uczynić wszystko, by uczynić świat lepszym na drodze reform. „Książka – dodawał Eco o *Tajemnicach Paryża* – wyzwała serię kompensacyjnych mechanizmów, z których najbardziej uspokajający jest fakt, że wszystko pozostaje na miejscu. Dokonane zmiany należą do dziedziny czystej fantastyki [...]”³⁴. Taką strategię łączyć należałoby także z celowym zabiegiem pozyskiwania czytelników wśród ludu, którego wyobraźnia – jak pisał Antonio Gramsci³⁵ – uzależniona od kompleksu niższości potrzebuje rozładowania zemsty. Oddanie zaś zemsty w ręce kogoś uprzywilejowanego (niezwykły magnat mściciel w przypadku *Tajemnic Paryża*)

³² Zob. np. G. Weydt, „Zbieranie i pielęgnowanie”, [w:] *Spory o biedermeier*, wybór, wstęp i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006, s. 107-113; M. Kurkowska, *Dwa światy pod jednym dachem. Kobiety i męskie ideały życia i wzorce obyczajowe epoki biedermeieru*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska i M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 95-109.

³³ E. Sue, *Dzieci miłości*, s. 382.

³⁴ U. Eco, *Retoryka i ideologia...*, s. 294.

³⁵ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, t. 3, s. 108. Cyt. za: U. Eco, *Retoryka i ideologia...*, s. 284.

redukuje część instynktownego pragnienia wymierzenia kary. *Dzieci miłości* w pewien sposób powielają tę psychologię podwójnego odbiorcy: z jednej strony mają zadowolić lud, pokazując, że krzywdziciel poniesie odpowiedzialność za swe nieczne czyny, ale z drugiej mogą wzruszyć wyższe sfery cierpieniem bohaterów homogenicznych. Sam układ społeczny istotnie i tu się nie zmienia, jednak *Dzieci miłości* nie przynoszą, mimo częściowej repetycji schematu, owej konsolacji, o której pisał Eco. Sue pozostawia wszystkich bohaterów w stanie bezradności, herosów doprowadza do klęski lub śmierci, kobiety upokarza, a rodzinę – priorytetową wartość Europy lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku – skazuje na upadek. Można więc powiedzieć, że Sue kluczy między biedermeierowskim ideałem umiaru i „łagodnego prawa”³⁶ a naturalistyczną diagnozą brutalnej rzeczywistości³⁷, zmierzając ku wizji dramatycznego kryzysu świata wartości. O ile jeszcze w *Tajemnicach Paryża* ponad obrazami zbrodni, deprawacji, nędzy kryła się nadzieja na poprawę, zwycięstwo dobra, opiekę ze strony bogatych i perspektywa reform, o tyle *Dzieci miłości* przenika głęboka niewiara w mentalną zmianę salonów i przejrzystość moralną biedermeierskiej służby rodzinie i ojczyźnie. Niekiedy oczywiście rozpad może okazać się drogą w przyszłość, jednak późne powieści, takie jak *Dzieci miłości*, nieprzetłumaczone w Polsce *Les mystères du Peuple*, *La Famille Jouffroy* czy *Miss Mary ou l’institutrice* takich szczęśliwych diagnoz raczej nie sugerują. Król melodramatu, dandys i pisarz bestsellerów dziewiętnastowiecznych, Eugène Sue, na pewnym etapie staje się socjalistycznym pesymistą lub zrezygnowanym socjalistą.

Podsumujmy zatem: powieść *Dzieci miłości* została niewątpliwie dostosowana do potrzeb i gustów estetycznych przeciętnego odbiorcy, zwłaszcza kobiecego, niezbyt wyrafinowanego intelektualnie, ale żadnego wzruszeń, patosu i rozrywki. Jako *roman à thèse* utwór nie jest jednak pozbawiony wartościowego przesłania, tym bardziej że problem zapowiadziany w tytule utworu był istotnie ważki i siedł w parze z narastającymi oczekiwaniami zmian społecznych, które powinny zaczynać się, zdaniem wielu czytelników, od warstw najbardziej uprzywilejowanych. Sue ukazywał zjawisko, które śmiało nazwać można odbiciem „choroby wieku”. Postępowanie jednostki oparte na hipokryzji moralneją aprobowanej przez elity stało się w jego interpretacji źródłem kryminogennych zachowań ogółu. Zaproponowane przez Sue rozstrzygnięcie historii Rolanda i losów jego otoczenia dokonuje się więc celowo w kontrze wobec coraz silniej obecnej w kulturze tego okresu tendencji biedermeieru czy wiktorianizmu.

³⁶ Termin autorstwa niemieckiego pisarza Adalberta Stiftera. Zob. dokładne omówienie zjawiska w książce *Spory o biedermeier*, s. 7-10, 72-88.

³⁷ Eugène de Mirecourt pisał o aliansie powieści i socjalizmu w twórczości Sue chyba jako pierwszy. Później ten temat poruszał Jean-Louis Bory w studium *Eugène Sue, le roi du roman populaire. Dandy mais socialiste* (Hachete, 1962), a w ślad za nim U. Eco w książce *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią* (Warszawa 1996).

Sue przeciwstawia tej spolegliwej i łagodzącej napięcia wizji rzeczywistości skrajny pesymizm pozbawiony nawet pociechy religijnej, choć dla wygody czytelników ubrany w atrakcyjną formę literacką.

THE CHILDREN OF LOVE – AN ANTI-BIEDERMEIERIAN NOVEL

The article discusses three issues of *The Children of Love*, which is the lesser-known novel by Sue. Firstly, it focuses on an attempt to adapt the novel to the needs of popular readers, especially the female ones, who were not very sophisticated intellectually and, in literature, they were looking for strong emotions, pathos, and entertainment. Secondly, it suggests that the novel was a really valuable *roman à these* because it referred to the significant social problem. Moreover, it went hand in hand with the growing expectations for a social change, which should start with the opinion of people with the most favored class. Sue showed the phenomenon which can safely be called a reflection of “the century’s illness”. The immoral protagonist who is approved of by the society despite his sins becomes a source of criminogenic behaviors in his environment. Thirdly, Sue created his heroes in opposition to the new cultural trends like Biedermeier or Victorianism. The author did not agree with such conciliatory and mitigating visions of reality and defied them for extreme pessimism, which he presented in an attractive literary form, for the convenience of the readers.

Piotr Kallas

Uniwersytet Gdański, PWSZ w Elblągu

ŻYD WIECZNY TUŁACZ, CZYLI ŚREDNIOWIECZNA LEGENDA W EPOCE POWIEŚCI W ODCINKACH

„Dzisiaj nie czytuje się już Eugeniusza Sue”, czyli wprowadzenie

Mircea Eliade zajmuje w pełni zasłużone miejsce w panteonie wielkich myślicieli XX wieku. Jego wkład w naszą wiedzę o kulturze, a zwłaszcza w religioznawstwo, obejmuje między innymi rozważania na temat czasu – historii „świętej” i historii „świeckiej”, teorii czasu cyklicznego i linearnego, a także – mitu Wiecznego Powrotu, któremu poświęcił on jedną ze swoich najważniejszych książek (*Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, 1969). Eliade dostał się również do o wiele bardziej elitarnego klubu myślicieli i wykładowców „kultowych”, charyzmatycznych. Pozostaje natomiast kwestią otwartą, czy uda mu się także zachować miejsce w gronie znanych pisarzy zeszłego stulecia. Twórczość beletrystyczna rumuńskiego religioznawcy obejmuje takie utwory, jak na przykład *Młodość stulatka* (1976; sfilmowana przez Francisa Forda Coppolę w roku 2007) czy *Majtreji* (1933) albo wydana w roku 1940 *Tajemnica doktora Honigbergera* (wszystkie wymienione pozycje ukazały się po polsku w tłumaczeniach Ireneusza Kani). Dla nas jednak większe znaczenie ma inna jego próba literacka: krótka powieść, czy może raczej nowela, zatytułowana *Dajan* i wydana w oryginale rumuńskim w roku 1979, a we francuskim tłumaczeniu (które stało się następnie podstawą przekładu polskiego) – w roku 1981. Głównym, a zarazem tytułowym bohaterem utworu jest genialny jednooki student matematyki na uniwersytecie w Bukareszcie, Constantin Orobete, zwany Dajanem ze względu na podobieństwo do słynnego izraelskiego dowódcy z czasów wojny sześciodniowej (1967), Mosze

Dajana (1915-1981). Pewnego dnia późną wiosną roku 1970 Constantin spotyka dość egzotycznie się prezentującego starego człowieka:

Nagle usłyszałem za sobą głos wołający: „Dajan! Dajan!”. Obejrzałem się myśląc, że to jakiś znajomy. Ale to był starzec, ktoś rzeczywiście bardzo stary, z białą brodą, dziwacznie ubrany: miał na sobie coś w rodzaju długiego kaftana, w dość nędznym stanie¹.

Okazuje się wkrótce, że nieznajomy wie o Dajanie zaskakująco dużo: zna nie tylko jego przezwisko, ale wie również, skąd się ono wzięło; co więcej, wydaje się wiedzieć bardzo wiele o dzieciństwie Dajana. Na pytanie zaskoczonego i nieco chyba zaniepokojonego młodego człowieka starzec odpowiada wymijająco: „To długa historia, a wy, młodzież dzisiejsza, nie interesujecie się historiami...”. Gdy jednak proponuje Dajanowi, że „zamieni” mu opaskę, to znaczy – ni mniej ni więcej, iż „przesunie” jego zdrowe oko tak, by rzeczywiście przypominał Mosze Dajana, który nosił ją na oku lewym, student zaczyna się go bać: „Ale kim pan jest?” – pyta. Odpowiedź jest charakterystyczna, a dla nas – bardzo ciekawa: „Nawet gdybym ci powiedział, nic by ci to nie dało, ponieważ dzisiejsza młodzież nie czytuje już Eugeniusza Sue”. Dajan jednak nie jest najwyraźniej typowym przedstawicielem „dzisiejszej młodzieży” i wykrzykuje: „Żyd Wieczny Tułacz?! Ależ ja to czytałem, dawno temu, w wiosce u moich dziadków...”². Wkrótce po tym pierwszym krótkim spotkaniu Dajan i tajemniczy stary człowiek, którego możemy już odtąd śmiało nazywać Ahaswerem, spotykają się ponownie, tym razem na dłużej: przez trzy dni wędrują przez labirynt czasu i przestrzeni, rozmawiając o czasie właśnie i jego paradoksach, o końcu świata, o wyższej matematyce i innych sprawach ostatecznych. Dajan dochodzi do wniosku, że jego rozmówca jest kimś w rodzaju Ducha Świata, *anima mundi*³. Konkluzja ta, jak się przekonamy poniżej, jest zbieżna z tymi, do których doszło wielu badaczy legendy o Żydzie Wiecznym Tułaczem.

Wróćmy jednak do dzieła Eliadego. Powieść Eugeniusza Sue zostaje jeszcze, co prawda, raz czy dwa razy wymieniona w toku narracji (Dajan wspomina np. fatalną jakość wydania, które miał wówczas – w noc świętojańską, w gminnej stodole w Strandari – w rękach, „papier był marny, ot, taka makulatura, na której dawniej drukowano szmirowate powieści...”⁴), ale – w przeciwieństwie do swego tytułowego bohatera – nie odgrywa poza tym większej roli w tekście rumuńskiego filozofa. Czyżby miał rację Żyd Wieczny Tułacz, nazywając ją „powieścią zapomnianą”? Nie do końca: co prawda ostatecznie, jak dotychczas, wydanie polskie ukazało się w roku

¹ M. Eliade, *Dajan*, przeł. I. Kania, Kraków 1990, s. 11.

² *Ibidem*, s. 11-12.

³ *Ibidem*, s. 63.

⁴ *Ibidem*, s. 13.

1991, ale paryskie wydawnictwo Robert Laffont wypuściło powieść Sue na rynek już dwukrotnie w wieku XXI (2007, 2010), a księgarnia internetowa Amazon.fr oferuje również wersję elektroniczną (w języku oryginału oczywiście). Zresztą, nawet gdyby tak było, to Eugeniusz Sue znalazłby się w doborowym towarzystwie innych na wpół „zapomnianych” sław dziewiętnastowiecznej literatury francuskiej: Chateaubrianda, Stendhala, Balzaca, Alexandre’a Dumasa... W swojej bestsellerowej, jednocześnie „popularnej” i intertekstualnej powieści *Klub Dumas* (1993) Arturo Pérez-Reverte każe jednemu ze swoich bohaterów przemówić słowami bardzo zbliżonymi do tych, których użył Ahaswer Eliadego: „Ostatecznie Dumas dzisiaj...”⁵; dodajmy, że podobny los spotkał chyba nawet Juliusza Verne’a⁶. W każdym razie epoka, o której tu mówimy, czyli środkowe dziesięciolecie XIX wieku, i jej słynni pisarze nadal intrygują, o czym świadczy chociażby ostatnia powieść Umberto Eco, *Cmentarz w Pradze* (2010)⁷. Poza tym zupełnie niezależnie od czytelniczych mód, uczonych aluzji i krytyczno-literackich re-ewaluacji znaczenie powieści Eugeniusza Sue w historii literatury jest nie do przecenienia: można zaryzykować stwierdzenie, że jej właśnie gatunek powieści w odcinkach (*le roman-feuilleton*⁸) zawdzięcza w dużym stopniu swój oszałamiający sukces we Francji. Sue ma na swoim koncie dwa wielkie bestsellery (oraz wiele innych, mniej znanych utworów, np. liczne wczesne powieści marynistyczne i późniejsze powieści „socjalne”, czyli społecznie i politycznie zaangażowane⁹), oba drukowane najpierw w paryskiej prasie. *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*) ukazywały się w piśmie „Le Journal des Débats” od 19 czerwca 1842 do 15 października 1843 r., a *Żyd wieczny tułacz* (*Le Juif errant*) – na łamach „Le Constitutionnel” od 25 czerwca 1844 do 26 sierpnia 1845 r. (wydanie książkowe – w dziesięciu tomach – pojawiło się w latach 1844-1845). Sue był więc jednym z pierwszych i największych mistrzów gatunku, który kwitł aż do połowy wieku XX (wystarczy przypomnieć przypadek

⁵ A. Pérez-Reverte, *Klub Dumas*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2001, s. 17. Książka Péreza-Revertego zaczyna się notabene od motta z *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue.

⁶ Ciekawe, nowe odczytanie twórczości Verne’a proponuje Jan Tomkowski w książce *Juliusz Verne – tajemnicza wyspa?*, Warszawa 2005. Książka rozpoczyna się od charakterystycznego zdania: „Kiedy sto lat temu umierał Juliusz Verne, wydawało się, że jego sława jest wieczna...”

⁷ Wydanie polskie (w tłumaczeniu Krzysztofa Żaboklickiego): Warszawa 2011. Główny bohater powieści, niejaki Simone Simonini (postać fikcyjna), kreowany przez autora na największego „spymastera” w dziejach ludzkości, wykorzystuje w swych knowaniach liczne teksty literackie, m.in. *Józefa Balsamo Dumasa* (1846-1849) i *Tajemnice Paryża* Sue. Wielkim Konspiratorem czy też Spiskowcem jest też oczywiście Rodin, którego gabinet udekorowany jest „ogromnym globusem”, na którym poumieszczano „mnóstwo małych czerwonych punkcików, rozrzuconych po wszystkich częściach świata...” (E. Sue, *Żyd wieczny tułacz*, t. 1, bez nazwiska tłum., Bydgoszcz 1991, s. 96-97).

⁸ Powieści w odcinkach zaczął drukować w 1836 r. paryski „Journal des Débats” (1789-1944). Zob. też hasło „Serial novel”, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012. Do mistrzów gatunku należeli też oczywiście tacy pisarze jak Balzac i Dickens.

⁹ Zob. hasło biograficzne autora w: H. Lemaitre, *Dictionnaire Bordas de littérature française*, Paris 1994.

Opętanych Witolda Gombrowicza: powieść „sensacyjną”, a właściwie pastisz powieści gotyckiej, drukowaną pod pseudonimem Z. Niewieski w 1939 r. w odcinkach na łamach dzienników „Dobry Wieczór– Kurier Codzienny” w Warszawie i „Express Poranny” w Kielcach i Radomiu; ostatni odcinek powieści ukazał się 3 września 1939 r. w „Kurierze Czerwonym”).

To jeszcze nie wszystkie zasługi Eugeniusza Sue dla rozwoju literatury europejskiej. *Tajemnice Paryża* zainicjowały modę na nowego rodzaju literaturę „miejską”: wkrótce po ich ukazaniu się powstały podobne książki na temat wielu innych miast europejskich: *Les Mystères de Marseille* Émile’a Zoli, *The Mysteries of London* George’a W.M. Reynoldsa, *Les Mystères de Londres* Paula Févala, *Les Mystères de Naples* Francesca Mastrianiego, a także „Tajemnice” Monachium, Lizbony i Pragi¹⁰. Wybitny współczesny pisarz i historyk brytyjski Peter Ackroyd (ur. 1949), londyńczyk z urodzenia i wyboru, kontynuuje dziewiętnastowieczne tradycje „urban writing” w swoich licznych powieściach, osadzonych często w Londynie dzisiejszym lub dawnym (największe krytyczne uznanie zdobyła mroczna, postmodernistyczna opowieść zatytułowana *Hawksmoor*, 1985); jest on także autorem monumentalnej historii („biografii”) Londynu¹¹ i licznych, erudycyjnych biografii i książek historycznych. W roku 2005 Ackroyd wydał wznowienie ilustrowanego opisu Londynu (*London: A Pilgrimage*), wspólnego dzieła wiktoriańskiego dziennikarza i literata Blancharda Jerrolda i genialnego francuskiego grafika Gustawa Dorégo¹². Pośród licznych dzieł tego ostatniego (a zasłynął on zwłaszcza dzięki seriom ilustracji książkowych do Biblii, *Boskiej komedii* czy *Don Kiszota*) znajduje się również kilka wyobrażeń Żyda Wiecznego Tułacza¹³. Najbardziej znane z nich przedstawia bardzo starego, siwo-brodego wędrowca z pielgrzymim kijem w dłoni, podnoszącego niepewnie wzrok na przydrożny krzyż. Śmiało można powiedzieć, że postać, jaką Ahaswer przyjął w zbiorowej wyobraźni drugiej połowy XIX wieku i początku wieku XX, jest dziełem dwóch utalentowanych Francuzów: Eugeniusza Sue i Gustawa Dorégo.

Wspomniane powyżej książki miały więc duże znaczenie dla historii literatury (zwłaszcza genologii), a także – dla jej socjologii: uznaje się je bowiem dzisiaj za pierwsze dzieła nowoczesnej literatury masowej (popularnej)¹⁴. Swój wkład miał

¹⁰ O tych ostatnich pisze bardzo ciekawie Karel Krejčí w książce *Praga. Legenda i rzeczywistość* (tłumaczenie polskie C. Dmochowska, Warszawa 1974). Przeczytamy w niej również o starym cmentarzu żydowskim, wizycie Żyda Wiecznego Tułacza i Golemie.

¹¹ *London. The Biography* (2000); tłumaczenie polskie T. Bieroń, Poznań 2011.

¹² Blanchard Jerrold and Gustave Dore, *London. A Pilgrimage*, with an Introduction by P. Ackroyd, London 2006. Oryginał został opublikowany w roku 1872.

¹³ Książka o Żydie Wiecznym Tułaczem Pierre’a Duponta (*La Légende du Juif errant*, 1859) z ilustracjami Gustawa Dorégo dostępna pod adresem: <http://books.google.pl/books?id=nLgWAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> [dostęp: 11.07.2013].

¹⁴ H. Lemaitre, *op. cit.*, hasło „Roman”.

też Sue w historię idei: jego socjalistyczne poglądy (a musimy pamiętać, że tworzył w epoce cyklicznych przewrotów i rewolucji) i radykalny antyklerykalizm wpisują się w dyskusję nad nowym ideałem państwa świeckiego, dyskusję, która doprowadziła kilka dziesięcioleci później do powstania francuskiej III Republiki i dogłębnej reformy oświaty, a wreszcie – do skrupulatnego rozdzielenia Kościoła od państwa w roku 1905. Do dzisiaj zresztą „laickość” („laïcité”) jest jednym z fundamentów francuskiej kultury politycznej, a zarazem „kością niezgody”: jej zderzenie z diametralnie odmiennym rozumieniem tych zagadnień w kręgu kultury islamskiej prowadzi do napięć i konfliktów, a także do niekończących się debat o granicach „wielokulturowości” – ale to już jest zupełnie inna historia. Nas bardziej interesuje rola, jaką *Żyd wieczny tułacz* odegrał w dziejach legendy o Ahaswerze – a jest to rola niewątpliwie kluczowa: krótkie poszukiwania w wyszukiwarkach internetowych uświadomią nam z całą ostrością, że jest to po dziś dzień najszerzej znana książka o Wiecznym Wędrowcu¹⁵ (choć niekoniecznie książka najlepsza – ale o tym później). Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, iż Sue dokonał „trzeciego otwarcia”: ponownie wypromował tę starą, średniowieczną legendę, tchnął w nią nowe życie i zapewnił trwałe miejsce w zbiorowej wyobraźni Zachodu. Wówczas lata publikacji opowieści Sue – 1844-1845 – należałoby uznać, na równi z dwoma innymi datami (1602 i 1223), za ważne w dziejach legendy, za kolejny punkt zwrotny czy może raczej „nowy początek”.

Mało tego: można by posunąć się dalej i postawić tezę, że sposób, w jaki powieść Eugeniusza Sue jest przywołana w książce Eliadego, jest symptomatyczny: *Żyd wieczny tułacz* był i pozostaje znanym tytułem, ale niekoniecznie jest czytany, a jej tytułowy bohater – przecież postać archetypiczna, legendarna, o znamionach wielkości, jedna z wielkich „gwiazd” średniowiecznego i nowożytnego *legendarium* – usunął się w cień i zamieszkuje dziś rozległą strefę półmroku, gdzieś na rubieżach zbiorowej pamięci i wyobraźni ani tak naprawdę szeroko znany, ani zupełnie zapomniany (w przeciwieństwie np. do króla Artura i Robina Hooda, a podobnie – np. do księdza Jana czy Ogiera Duńczyka). Czemu (i komu) Ahaswer zawdzięcza ten swój w sumie niezbyt szczęśliwy los? Niewątpliwie przyczyn jest kilka, by wspomnieć tylko o stopniowym uwiądzie religijnej wyobraźni i zastąpieniu historii „świętej” (tj. dziejów Zbawienia) historią „świecką” oraz o coraz większym wpływie nauki na sferę naszych fantazji, ale znaczenie decydujące miało chyba coś innego: porażka, jaką ponieśli wszyscy właściwie pisarze, którzy pisali o Żydzie Wiecznym Tułaczem w epoce romantyzmu, a także później, nie wyłączając, niestety, Eugeniusza Sue. Przez ponad dwieście lat, od czasu pierwszych prób literackich Goethego (1874-1875) i niemieckich roman-tyków aż po lata osiemdziesiąte wieku dwudziestego, Ahaswer pozostawał postacią

¹⁵ W dniu 9.12.2013 w wyszukiwarce Google odnotowano 72 300 „wyników” dla hasła „Eugeniusz Sue – Żyd wieczny tułacz” w samym tylko języku polskim.

o wielkim literackim potencjale, a jednocześnie – postacią zawsze jakoś niepełną, niespełnioną, „niedokończoną”, nie do końca artystycznie udaną i psychologicznie przekonującą...

Spróbujmy teraz przyrzeć się utworowi Eugeniusza Sue w szerokim kontekście dziejów legendy o Żydzie Wiecznym Tułaczem w pierwszej połowie XIX wieku. W naj-słynniejszym dziele poświęconym Żydowi Wiecznemu Tułaczowi odgrywa on rolę stosunkowo niewielką, ale warto przestudiować stronice, które Sue jemu poświęcił, i zastanowić się nad kształtem, który Ahaswer pod jego piórem przybrał. Choć, prawdę mówiąc, wcale nie nosi on w tej akurat powieści imienia Ahaswer.

Ślady na śniegu, czyli: jakim Żydem Wiecznym Tułaczem jest bohater Eugeniusza Sue?

Żyda Wiecznego Tułacza spotykamy już na pierwszych stronach powieści Eugeniusza Sue, choć nie zostaje on nam zrazu przedstawiony. Jak przystało na opowieść o postaci obdarzonej cechami nadprzyrodzonymi, *Prolog*, opatrzonej podtytułem *Dwa światy*, przenosi nas na niegościnne krańce zamieszkanego świata, na daleką Północ (*le Grand Nord*, jak mówią – z wyraźnym drżeniem w głosie – Francuzi¹⁶). Warto kilka zdań tego opisu zacytować:

Ocean Lodowaty otacza pasmem wiecznych lodów bezludne wybrzeże Syberii i Ameryki Północnej, te najbardziej na północ wysunięte krańce światów, które przegradza wąska cieśnina Beringa. Miesiąc wrzesień ma się ku schyłkowi. Porównanie dnia z nocą przywróciło pomrokę i burze, właściwe północnej strefie, noc zastąpi wkrótce jeden z owych dni polarnych, tak krótkich, tak żałobnych... Niebo o posępnej, fioletowej barwie, jest słabo oświetlone przez zimne słońce, którego tarcza, ledwie wznosząca się nad horyzont, blednie w zestawieniu z oślepiającym blaskiem śniegu, pokrywającego cały obszar stepowy, jak daleko sięgnąć okiem. Na północy pustynia ta kończy się pobrażem, najeżonym czarnymi, olbrzymimi skałami: u stóp owej tytanicznej gromady uwieczniony jest skamieniały ocean, jego nieruchome fale składają ogromne pasma gór odwiecznego lodu, którego modrawe szczyty giną daleko w śnieżnej mgłę¹⁷.

Pomimo niegościnności tej odległej od wszelkich ludzkich siedzib krainy dostrzegamy wkrótce pierwszy dowód ludzkiej obecności: „ślady stóp na śniegu, który okrywa granice dwóch lądów, przegrodzonych cieśniną Beringa”¹⁸. Na brzegu amerykańskim są to ślady stóp kobiecych, od strony rosyjskiej – męskich. Te właśnie odcisnięte

¹⁶ Jak mogli przekonać się widzowie oglądający film *Jeszcze dalej niż północ* (*Bienvenue chez les Ch'tis*, 2008), „le Grand Nord” zaczyna się chyba już w okolicach Lille, czyli na granicy francusko-belgijskiej.

¹⁷ E. Sue, *op. cit.*, s. 5.

¹⁸ *Ibidem*.

w śniegu ślady stóp są naszą pierwszą wskazówką, „the telltale sign”, jak powiedziałby współczesny francuskiemu pisarzowi romantyk amerykański, Edgar Allan Poe¹⁹: „Traf, wola lub fatalność zrzędziły, iż pod podkutym obuwiem mężczyzny siedem wydatnych gwoździ utworzyło krzyż”²⁰. Chwilę później dostrzegamy obie postacie całkiem wyraźnie:

W tej chwili, dzięki osobliwemu działaniu mirażu, częstego w owych krainach, brzeg amerykański, chociaż oddzielony od Syberii szerokością cieśniny morskiej, zdawał się być tak bliski, iż można by zarzucić most z jednego świata na drugi. Wówczas wśród przeźroczystej, lazurowej mgły, rozpościerającej się nad dwoma lądami, ukazały się dwie postacie ludzkie. Na przylądku syberyjskim [...] człowiek klęczący wyciągał ręce ku Ameryce, z wyrazem nieskończonej rozpacz. Na cyplu amerykańskim młoda, piękna kobieta odpowiadała na beznadziejny gest mężczyzny, wskazując na niebo... W ciągu kilku sekund te dwie wielkie postacie rysowały się blade i mgliste przy ostatnich blaskach zorzy polarnej. Lecz gdy mrok gęstniał z wolna, zniknęły wśród ciemności²¹.

Krajobraz arktyczny (taki, jakim go przedstawił np. Caspar David Friedrich, twórca słynnego obrazu *Morze lodu*, 1823-1824, zainspirowanego jedną z wielu nieudanych prób znalezienia przejścia północno-zachodniego) należał do ulubionych tropów literatury romantycznej; w nim właśnie rozgrywają się losy wielu bohaterów, którzy zadomowili się na trwałe w zbiorowej wyobraźni Zachodu. W powieści gotyckiej, która jednocześnie była pierwszym z „scientific romances” w literaturze angielskiej, *Frankensteinie* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818), Mary Shelley maluje dramatyczne sceny pościgu tytułowego bohatera za stworzonym przez siebie monstrum; sceny te rozgrywają się na dalekiej północy, od Archangielska po okolice bieguna północnego. Równie sugestywny obraz lodowej krainy stworzył Edgar Allan Poe w swej powieści *Przygody Artura Gordona Pyma* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838), choć tym razem miejscem akcji jest nie Arktyka, lecz Antarktyka. Słynne stronice biegunowi południowemu poświęcił też nieco później Juliusz Verne w powieści *20 000 mil podmorskiej żeglugi* (1870): jej bohater, kapitan Nemo, dotrze tam jako pierwszy z ludzi²². (Dodajmy, że ani Poe, ani Verne nie zdawali sobie sprawy

¹⁹ Poe zasługuje przynajmniej na przypis w każdym studium poświęconym dziejom legendy o Ahaswerze, gdyż w opowiadaniu *The Man of the Crowd* (1840) stworzył niezwykle sugestywny obraz postaci do naszego bohatera bardzo podobnej: tytułowy Człowiek Tłumu również wydaje się skazany na niezwykłą i okrutną pokutę za tajemniczy grzech tak straszny, że nawet nie jest on nazwany (Poe pisze o „the hideousness of mysteries which will not suffer themselves to be revealed”, cyt. za tekstem elektronicznym: http://en.wikisource.org/wiki/The_Man_of_the_Crowd) [dostęp: 23.06.2013].

²⁰ E. Sue, *op. cit.*, t. 1, s. 6.

²¹ *Ibidem*.

²² W późnej powieści *Lodowy sfinks* (1897), której akcja rozpoczyna się w 1839 r., czyli w jedenaście lat po wydarzeniach opisanych przez pisarza amerykańskiego, Juliusz Verne podejmie próbę kontynuowania urwanej nagle relacji Artura Pyma.

z istnienia Antarktydy; ich bohaterowie pokonują barierę gór lodowych i odnajdują znowu otwarte morze).

Przykłady można by mnożyć; cofnijmy się trochę w czasie i wspomnijmy tu jeszcze jeden tylko tekst, ale za to – dla dziejów legendy Ahaswera najważniejszy. W roku 1798 Samuel Taylor Coleridge opublikował wspólnie z Williamem Wordsworthem pierwsze wydanie tomiku poezji, który stał się manifestem angielskiego romantyzmu: *Lyrical Ballads*. Najbardziej chyba znanym z zamieszczonych tam tekstów jest długa ballada fantastyczna autorstwa Coleridge’a, *The Rime of the Ancient Mariner*, czyli *Pieśń o Starym Żeglarzu*²³. Tytułowy Stary Żeglarz to postać duchowo pokrewna Ahaswerowi: zbrodniarz, człowiek wyklęty, skazany za swój czyn na (wieczną?) włość i opowiadanie swej strasznej historii wszystkim napotkanym na swej drodze ludziom (z papierów pozostawionych przez Coleridge’a dowiadujemy się zresztą, że zamierzał on najpierw napisać utwór poświęcony Żydowi Wiecznemu Tułaczowi lub Kainowi; pojawił się nawet roboczy tytuł *The Wanderings of Cain*²⁴). Czyn, który kładzie się tak głębokim cieniem na życiu Żeglarza, zostaje popełniony w scenerii gór lodowych, śniegu i mrozu najdalszego Południa:

Wnet się zaczęły mgły i śniegi,
Zimnica nas przejęła.
Jak maszt wysoka, szmaragdowa
Kra obok nas płynęła.

Blask przeraźliwy poprzez zamieć
Siały gór białe czoła.
Ludzi nie ujrzysz tam ni zwierząt,
Lód tylko był dokoła.

Lód i przed nami, i za nami,
Lód z lewa był i z prawa.
Trzaskał i warczał, wył i ryczał,
Niby maligny wrzawa!²⁵

Eugeniusz Sue wpisuje się nie tylko w romantyczną i postromantyczną tradycję opiewania przyrody dzikiej i groźnej („ekstremalnej”, jak byśmy dziś powiedzieli), ale również – w tradycję umieszczania postaci Żyda Wiecznego Tułacza w różnych niezwykłych, egzotycznych lub złowrogich krajobrazach. Poemat Christiana Friedricha

²³ Tłumaczenie polskie w antologii angielskiej poezji romantycznej i nieromantycznej opracowanej przez Zygmunta Kubiaka: *Twarde dno snu*, Kraków 1993, s. 240-262.

²⁴ Zob. R. Holmes, *Coleridge. Early Visions*, London 1989, s. 169. Dramat zatytułowany *Cain. A Mystery* napisał z kolei w roku 1821 Lord Byron; imię Kain nosi też lew Moroka w powieści Sue (zob. t. 1, s. 57). Legendy o przeklętych wędrowcach – Kainie, Ahaswerze, Latającym Holendrze... – tworzą prawdziwy intertekstualny labirynt zapożyczeń, inspiracji, odniesień i aluzji.

²⁵ Z. Kubiak, *op. cit.*, s. 241-242.

Daniela Schubarta (*Der ewige Jude*, czyli *Wieczny Żyd*, 1783; tak też właśnie najczęściej określano Ahaswera w krajach niemieckojęzycznych) ukazuje go na spalonej słońcem, pozbawionej barw i usianej szkieletami pustyni Synaju; Jean Potocki (w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, 1798-1815) – pośród bezludnych i wspaniałych gór południowej Hiszpanii, Sierra Morena; Percy Bysshe Shelley posuwa się jeszcze dalej i rozpoczyna swój poemat od wizji prawdziwie kosmicznej i teologicznej jednocześnie, od wirujących słońc, Drogi Mlecznej i Boga w otoczeniu aniołów (w poematach *Queen Mab*, 1813, i *Hellas*, 1822). Wielu późniejszych autorów pójdzie w ich ślady, choć dojdzie do pewnego przesunięcia akcentów: zamiast rozległych widoków egzotycznej przyrody z małą figurką Żyda Wiecznego Tułacza na drugim lub trzecim planie pisarze ci umieszczają akcje swoich utworów w krajobrazach miejskich (ale nie mniej niezwykłych i tajemniczych od najpiękniejszej czy najdzikszej nawet przyrody): Robert Hamerling odmaluje Rzym z czasów Nerona, Guillaume Apollinaire pokaże nam Żyda Wiecznego Tułacza w zaułkach starej Pragi, a Jean d'Ormesson – na stopniach Dogana di Mare w Wenecji. Dodajmy jeszcze na marginesie, że historia Ahaswera wcale nie zawsze była pretekstem dla popuszczania wodzy historycznej, geograficznej czy zgoła kosmicznej fantazji: we wczesnych, anonimowych kronikach i wierszach spotykamy go na przykład w pewnym północnoniemieckim kościele, pogrążonego w szczerej modlitwie, lub w belgijskiej piwiarni, gdzie opowiada swoje dzieje zasłuchanym mieszczanom z Brukseli²⁶.

Jak ma na imię Żyd Wieczny Tułacz Eugeniusza Sue? Dowiadujemy się tego dopiero w części X, pod koniec pierwszego tomu wydania polskiego: nieznajomy „jest mężczyzną około trzydziestu sześciu lat, miny wyniosłej, wysokiego wzrostu, [i] każe nazywać się Józefem”²⁷. W tym względzie Sue idzie tropem najstarszych, średniowiecznych jeszcze relacji o naszym bohaterze. W trzynastowiecznych kronikach Rogera z Wendover i Matthew Parisa czytamy, że miał on na imię Kartafilos i był odzwiercymionym w pałacu namiestnika Judei, Poncjusza Piłata (Gaston Paris, jeden z pierwszych badaczy legendy, o którym jeszcze wspomnimy, wnosi stąd, iż był on w dodatku Rzymianinem, a nie Żydem!); podczas chrztu, którego udzielił mu nie kto inny jak Ananiasz (ten sam, który ochrzcił Szawła), przyjął imię Józef. W pierwszym tekście literackim w dziejach swej legendy, *Opowieści Sprzedawcy Odpustów z Opowieści kanterberyjskich* Geoffreya Chaucera (ok. 1387), Żyd Wieczny Tułacz (jeśli jest to rzeczywiście on) jest tylko bezimiennym Starym Człowiekiem. Na przełomie XVI i XVII wieku anonimowi autorzy pamfletów i druków ulotnych nadają mu imię Ahaswer;

²⁶ Pozostaje nam tylko polecić zainteresowanemu Czytelnikowi antologię tekstów o Żydie Wiecznym Tułacz: *Legenda o Ahaswerze – antologia tekstów*, wstęp, wybór i opracowanie W. Piotrowski, Piotrków Trybunalski 2008, oraz *Tales of the Wandering Jew*, red. B. Stableford, Sawtry, Cambridgeshire 1991.

²⁷ E. Sue, *op. cit.*, t. 1, s. 453.

wkrótce potem w krajach francuskojęzycznych przyjmuje się imię Izaak Laquedem. Dodajmy na koniec, że w opowiadaniu *Nieśmiertelny* (1947), Jorge Luis Borges pisze o niejakiem Józefie Kartafilosie, antykwariuszu pochodzącym ze Smyrny, ale w roku 1929 prowadzącym księgarnię w Londynie („był człowiekiem zniszczonym i ziemistym, o szarych oczach, i szarej brodzie, o wyjątkowo nie sprecyzowanych rysach. Posługiwał się ze swobodą i ignorancją kilkoma językami...”²⁸).

A skoro już przytoczyliśmy fragment opisu naszego bohatera (mężczyzna trzydziestokilkuletni, „miny wyniosłej” i „wysokiego wzrostu”), a także pospieszny szkic Borgesa, przyjrzyjmy się dokładniej jego cielesnej postaci. Sue kreśli obraz swego tytułowego bohatera kilkakrotnie; zacytujmy fragment, który jednocześnie jest przyczynkiem do jego portretu psychologicznego. Oto w rozdziale VIII, zatytułowanym *Nieznajomy*, dowiadujemy się, jak Żyd Wieczny Tułacz wkroczył po raz pierwszy w życie jednego z głównych bohaterów powieści, generała Simona: było to podczas jednej z krwawych bitew kampanii francuskiej Napoleona. Generał poprowadził brawurową szarżę kirasjerów na armaty wroga; szarża zakończyła się zdobyciem baterii, ale generał omal nie przypłacił swej odwagi życiem, gdyż pewien ranny kanonier „podniósł się lekko i przytknął lont... [generał Simon] znajdował się o dziesięć kroków, wprost naprzeciw armaty... Armata wypaliła, ale w tej chwili jakiś wysoki, ubrany po chłopsku mężczyzna rzucił się na armatę”. Wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu człowiek ów jednak nie zginął; stał wśród dymu i ognia i spoglądał łagodnie na kanoniera, który wyglądał, „jakby samego diabła miał przed sobą”²⁹. Cechą charakterystyczną nieznanego, jego znakiem szczególnym, była czarna pręga na czole, a właściwie – czarne, gęste brwi, schodzące się na czole „na kształt pręgi”; był wysoki i blady, lat musiał mieć, zdaniem narratora, koło trzydziestu³⁰.

W roku, w którym osadzona jest akcja powieści, czyli 1832, Żyd Wieczny Tułacz żył już od ponad osiemnastu wieków; jak widzimy jednak, zaawansowany wiek nie rzucał się w oczy. Nie zawsze tak jednak bywało: bohater Chaucera był bardzo starym i zmęczonym człowiekiem pragnącym już tylko umrzeć (choć pod koniec wieku XIV był o dobrych kilkaset lat młodszy niż jego późniejsze wcielenie z powieści Eugeniusza Sue); przywołany przez nas powyżej Gustaw Doré również przedstawia Ahaswera jako starca, o białej, sięgającej prawie do ziemi brodzie i pooranej bruzdami twarzy;

²⁸ J.L. Borges, *Nieśmiertelny*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] idem, *Opowiadania*, Kraków 1978, s. 160. Żyd Wieczny Tułacz, największy poliglota i podróżnik w dziejach, znany jest oczywiście pod wieloma jeszcze innymi imionami, np. Buttadeus albo Giovanni Buttadio we Włoszech, Juan Espera en Dios w Hiszpanii, Richab-Ader w Stambule itp. Pełniejszą listę imion naszego bohatera liczącą ponad dwadzieścia pozycji zamieszczam w Apendyksie 3 do mojej pracy *The Pilgrim of Eternity. The Figure of the Wandering Jew in the Romantic Literature of Britain and America*, Elbląg 2011, s. 273-275.

²⁹ E. Sue, *op. cit.*, t. 1, s. 45-46.

³⁰ *Ibidem*, s. 46.

podobnie czyni Mircea Eliade. Żaden ze wspomnianych tu autorów nie posuwa się jednak tak daleko, jak Jonathan Swift w części III *Podróży Guliwera*, gdzie czytamy o Struldbrugach, rasie ludzi nieśmiertelnych zamieszkujących wyspę Luggnagg. Nieśmiertelność jest dla nich – ku zdumieniu naiwnego narratora – przekleństwem, nie błogosławieństwem, gdyż oznacza nieustanne i niekończące starzenie się, a nie wieczną młodość. Znakiem rozpoznawczym Struldbrugów jest niewielkie znamię na czole:

[...] Czasem (lubo rzadko) rodzi się w rodzie dziecię z plamą czerwoną prosto nad brwią lewą i że to szczęśliwe znamię uwalnia je od śmierci, że plama ta z początku jest wielkości srebrnej trzypensówki, że potem rośnie i kolor odmienia, że w lat dwanaście staje się zielona, w lat dwadzieścia pięć — błękitna, w lat czterdzieści pięć — zupełnie czarna i tak wielka jak szyling i już się więcej nie odmienia³¹.

Czarna pręga na czole Józefa w powieści Sue stanowi znak lub znamię Wiecznego Tułacza, o którym czytamy też na przykład w gotyckiej powieści Matthew Lewisa *Mnich* (*Monk. A Romance*, 1796): wypalony czy też płonący krzyż na czole („a burning cross impressed upon his brow”³²) jest widokiem tak niesamowitym, że ludzie mdleją na jego widok. Naznaczony znamieniem na czole był też oczywiście na długo przed nim inny potępieniec i wygnaniec, biblijny Kain („Tułaczem i zbiegiem będziesz na ziemi!”) z Księgi Rodzaju: „Dał też Pan znamię Kainowi, aby go nie zabił, ktokolwiek go spotka”³³.

Tytułowy bohater powieści Eugeniusza Sue jest niewątpliwie człowiekiem uginającym się pod brzemieniem cierpienia, ale nie starzeje się (do czasu przynajmniej), podobnie jak Szymon Fussganger, Żyd Wieczny Tułacz z powieści Jeana d’Ormessona (*Historia Żyda Wiecznego Tułacza*, 1990); inni Ahaswerowie zaś (np. bohater opowiadania Guillaume’a Apollinaire *Przechodzień z Pragi*, 1910) dożywają lat około stu, po czym przechodzą mniej lub bardziej bolesną przemianę i powracają do wieku lat 30, czyli takiego, jaki mieli w roku 33 n.e., roku śmierci Jezusa Chrystusa.

³¹ Cyt. za anonimowym tłumaczeniem z roku 1784, dostępnym na stronie: http://pl.wikisource.org/wiki/Podróże_Guliwera/Część_III/Rozdział_dziesiąty. Dodajmy na marginesie, że Ignacy Krasiński w mało znanej, a bardzo ciekawej, „trans-historycznej” powieści *Historia* (1779) opowiada dzieje jednego z Nieśmiertelnych. Człowiek ten, imieniem Grumdrypp, odkrywa tajemnicę periodycznego odmładzania się (zupełnie jak Żyd Wieczny Tułacz np. u Appolinaire’a) i rozpoczyna wędrówkę przez wieki i kraje, by w końcu dotrzeć do Polski w czasach Bolesława Chrobrego, gdzie narracja się nagle, w pół słowa, urywa (wydanie współczesne: Kraków 2002).

³² M. Lewis, *The Monk. A Romance*, red. Ch. Maclachlan, London 1998, s. 150.

³³ Historię Kaina opowiada oczywiście Księga Rodzaju, 4, 1-16 (cyt. za Biblią Tysiąclecia, <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=4>) [dostęp: 7.06.2013]. Nie będzie chyba żadnym zaskoczeniem, jeżeli dodamy na marginesie, że morderstwo Abła zilustrował m.in. Gustaw Doré.

Czy Józef, Żyd Wieczny Tułacz z powieści Sue, jest bohaterem pozytywnym czy negatywnym? Odpowiedź w pierwszej chwili wydaje się jednoznaczna: jest on niewątpliwie człowiekiem dobrym, otacza przecież opieką biednych i bezbronnych członków rodziny Rennepontów prześladowanych przez demonicznych i pazernych jezuitów. Jak widzieliśmy powyżej, Żyd Wieczny Tułacz objawia się nam po raz pierwszy (nie licząc symbolicznej sceny z *Prologu*) jako swego rodzaju anioł stróż generała Simona. Jakby tego wszystkiego było nie dosyć, nieznajomy uratuje wkrótce generałowi życie po raz wtóry, tym razem pod Waterloo, i zwróci się do niego następującymi słowami: „Żyj dla Ewy!” – to jest dla żony, pozostawionej w Warszawie. Wiele lat później ten sam człowiek zjawia się ponownie, gdy Ewa umiera. Spotykamy go również – ciągle bezimiennego wędrowca – w roku 1832. Dagobert, który opowiada o nim córkom generała, zauważył wówczas, że nieznajomy zostawiał w mokrej glinie ścieżki ślady w kształcie krzyża³⁴. Czyżby więc postać jednoznacznie pozytywna? Nie do końca. Żyd Wieczny Tułacz jest rzeczywiście opiekunem rodziny Rennepontów (dowiadujemy się, że jest on z tą rodziną spokrewniony: Rennepontowie są ostatnimi żyjącymi potomkami jego siostry, Herodiady), ale ma on też swoją mroczną tajemnicę stanowiącą niewątpliwie echo bardzo starego, średniowiecznego przesądu: w ślad za nim podąża Śmierć w postaci epidemii cholery³⁵. Jak można się było spodziewać, karykaturalną, czasami wręcz wynaturzoną postać przybiera Żyd Wieczny Tułacz w dwudziestowiecznej propagandzie antysemickiej (w latach 1937-1939 władze hitlerowskie zorganizowały w Niemczech i Austrii objazdową wystawę „sztuki zdegenerowanej” nazwaną *Der Ewige Jude*³⁶). Częściej jednak nasz bohater ukazywany był w pozytywnym świetle: średniowiecze widziało w nim świadka Męki Pańskiej i wzorcowego nawróconego Żyda (wzruszające sceny żarliwej modlitwy Żyda Wiecznego Tułacza kreśli Sue kilkakrotnie, np. w tomie II [część III, rozdz. I], gdzie błaga on Boga zarazem o ocalenie Paryża przed epidemią cholery i rodziny Rennepontów przed jezuitami: „Nie, nie, Pan tego nie zechce. Wystarczy już dwa razy. [...] Pan będzie miłosierny... Przez litość wysłuchaj mnie Panie, wyrwij potomków mojej siostry z rąk ich nieprzyjaciół...”³⁷). Renesans postrzegał często naszego bohatera jako wybitnego znawcę języków starożytnych, a wieki późniejsze – chodzącą kronikę dziejów ludzkości; angielski romantyk George Croly opiewał Żyda Wiecznego Tułacza (który w jego powieści, wydanej w roku 1829 i zatytułowanej *Salathiel: A Story of the Past, Present and Future*, nosi takie właśnie, nietypowe imię) jako bojownika o wolność i niepod-

³⁴ E. Sue, *op. cit.*, t. 1, s. 65.

³⁵ *Ibidem*, s. 116-117.

³⁶ Zob. <http://www.holocaustresearchproject.org/holoprelude/derewigjude.html>; część materiału ikonograficznego z tej wystawy można dziś obejrzeć w Instytucie Yad Vashem w Jerozolimie.

³⁷ E. Sue, *op. cit.*, t. 2, s. 240-242.

ległość swojej zniewolonej ojczyzny, Palestyny. Mariusz de Rennepont nie waha się nazwać Józefa, Żyda Wiecznego Tułacza człowiekiem „mądrym”³⁸.

Jak wspomnieliśmy, Żyd Wieczny Tułacz pojawia się, co prawda, na kartach powieści Eugeniusza Sue sporadycznie, ale za to każdy epizod czy scena z jego udziałem odsłania pewien aspekt czy aspekty jego skomplikowanej, wielowymiarowej osobowości. W rozdziale V części III pierwszego tomu rozmawiają o nim Metys, Murzyn i Hindus: wszyscy widzieli go w swoich krajach, bardzo przecież od siebie nawzajem odległych. Wspominają jego „smutny, łagodny wzrok” (trudno nie zacytować w tym kontekście fragmentu pięknego wiersza amerykańskiego poety Edwina Arlingtona Robinsona: „I saw by looking in his eyes / That they remembered everything / And this was how I came to know / That he was there, still wandering...”³⁹) i przeziąkniętę melancholią i rezygnacją słowa: „Słuchaj... idę z drugiego końca świata... do krainy wiecznych śniegów... Czy będę tam, czy tu, na ognistej ziemi czy lodowatej...”⁴⁰. Ryszard Przybylski nazwał kiedyś Juliusza Słowackiego *homo viator*, człowiekiem-wędrowcem, a o jego współczesnych pisał tak:

Romantycy żywili szczególnie sentyment do pewnej starej chrześcijańskiej idei, która związana była z mitem wygnania pierwszych rodziców z raju. Zgodnie z tą opowieścią pobyt ludzi na ziemi między upadkiem Adama i Ewy a powrotem do stanu pierwotnej czystości traktowano jako okres wygnania. Czas historyczny był tedy czasem wygnania. Cała ludzkość stanowiła ogromne plemię nomadów, skazane na wędrowanie po groźnej i ciemnej przestrzeni. Każdy człowiek był tylko wiecznym wędrowcem (*homo viator*) zmierzającym spod bram Ogrodu Boga do Nowej Jerozolimy, życie zaś – wędrówką po kole z Centrum, od którego oderwał nas grzech, do Centrum⁴¹.

Romantyczni pisarze, opętani *Wanderlust*, wędrowali chyba rzeczywiście chętniej i częściej niż ich poprzednicy – wystarczy tu wspomnieć Goethego i jego podróż włoską, Chateaubrianda i jego wyprawę do Jerozolimy, Percy’ego Shelleya i George’a Gordona Byrona przemierzających Francję i Włochy; nic dziwnego, że Wieczny Tułacz, archetyp Wędrowca, *homo viator par excellence*, był jednym z ich ulubionych bohaterów. Żyd Wieczny Tułacz nie zawsze jednak wędrował – wydaje się, że wyruszył w świat dopiero po roku 1600: anonimowe ballady komponowane w ciągu wieku XVII wymieniają już kraje i kontynenty, które przemierza („The world

³⁸ *Ibidem*, s. 29.

³⁹ *The Wandering Jew*, opublikowany w roku 1920. Tekst dostępny online: <http://www.poemhunter.com/best-poems/edwin-arlington-robinson/the-wandering-jew/> [dostęp: 22.06.2013].

⁴⁰ E. Sue, *op. cit.*, t. 1, s. 146-149.

⁴¹ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 9.

he hath still compast round / And seene those nations strange...⁴²), podczas gdy teksty wcześniejsze, średniowieczne, koncentrowały się na wiecznym oczekiwaniu.

Jak widzimy, w opisach wielu cech charakterystycznych swego tytułowego bohatera Eugeniusz Sue idzie tropem licznych wcześniejszych lub współczesnych autorów piszących o Ahaswerze. Na oryginalność zdobywa się on jednak w dwóch ważnych sprawach: po pierwsze, przydaje Józefowi towarzyszkę, wspomnianą powyżej siostrę, piękną Herodiadę, otoczoną ponurą sławą matkę równie pięknej Salome, której król Herod ofiarował na tacy głowę Jana Chrzciciela. Podobnie jak jej brat jest ona już od dawna odmieniona i nawrócona: w toku narracji pojawia się w rozdziale zatytułowanym nieprzypadkowo *Duch opiekuńczy*, a bohaterowie powieści nazywają ją – i mówią to bez żadnej ironii! – „anielską kobietą”⁴³. Dodajmy, że oboje – Herodiada i Józef – wygłaszają pod koniec książki, w rozdziałach zatytułowanych odpowiednio *Ruiny opactwa Ścięcia św. Jana* oraz *Widzenie Herodiady*, monologi godne niemalże postaci szekspirowskich. Wydawałoby się też, że postaci pięknej pokutnicy u stóp figury Jana Chrzciciela i Żyda Wiecznego Tułacza modlącego się pod krzyżem na Kalwarii zasługiwały na to, by znaleźć się na płótnach romantycznych malarzy; musimy jednak zadowolić się potęgą własnej wyobraźni⁴⁴.

Dzieje motywu Salome, rozpoczynające się od kilku zdań w Ewangelii według św. Marka (6,17-29) i prowadzące – w przeciwieństwie do dziejów Żyda Wiecznego Tułacza – do tak licznych dzieł malarskich, a także do sztuki Oscara Wilde’a (1891) i zainspirowanej nią opery Straussa (1905), zasługują jednak przynajmniej na oddzielną książkę; zauważmy tutaj tylko, że tropem Sue poszli George S. Viereck i Paul Eldridge, autorzy powieści erotycznej *My First Two Thousand Years* (1928). Książka cieszyła się na tyle dużym powodzeniem, że jej autorzy poszli za ciosem i wkrótce potem wydali *sequel*, *Salome, The Wandering Jewess* (1930). Żydowi Wiecznemu Tułaczowi towarzyszyłaby więc według niektórych pisarzy Wieczna Żydówka (*The „Eternal”* czy też *„Wandering Jewess”*).

Drugim ważnym i ciekawym wkładem powieści Eugeniusza Sue do historii legendy jest jej zakończenie: sentymentalna, ckliwa wręcz scena ŚMIERCI Żyda Wiecznego Tułacza:

Wszystko zapowiadało piękny, ciepły, letni dzień!... W połowie pochyłości wzgórza kępa starych wierzb tworzyła naturalną altanę, a na ich grubych korzeniach,

⁴² *The Wandering Jew*, [w:] Th. Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, t. 2, Edinburgh 1858, s. 236-242. Tekst dostępny na stronie: <http://www.pitt.edu/~dash/type0777.html#reliques> [dostęp: 22.06.2013].

⁴³ E. Sue, *op. cit.*, t. 2, s. 30.

⁴⁴ Żyd Wieczny Tułacz, uwieczniony na kartach tyłu dzieł literackich (co prawda bardzo różnej jakości), nie miał szczęścia do sztuk plastycznych; ikonografia legendy sprowadza się do rycin, ilustracji książkowych i plakatów.

pokrytych gęstym mchem, siedzieli mężczyzna i kobieta: ich zbiele włosy, zgrzybiałe zmarszczki, zgarbione postaci, znamionowały późną starość... A przecież ta kobieta jeszcze niedawno była młoda, piękna, i długie czarne włosy okrywały jej białe czoło. A mężczyzna tak jeszcze niedawno był w pełnej sile wieku. Z miejsca, w którym odpoczywali, widać było dolinę, jezioro, las, a za lasem wznoszące się, jakby powykrawane, wyszczerbione wierzchołki niebieskawych gór, spoza których miało wzejść słońce. Ten obraz, osłonięty bladą przeźroczystością świtu, był jednocześnie pogodny, melancholijny i uroczysty.

--O, mój bracie... [...] Jutrzenka tego pięknego dnia... zbliża się... jak zbliża się wschód tego dnia, który, przez miłosierdzie boskie, będzie ostatnim dniem naszego życia... ziemskiego życia... --Ostatnim... moja siostrze... nie potrafię powiedzieć, jakie uczucie ogarnia mnie; zdaje mi się... jak zbliża się wschód tego dnia; czuję, jak tchnienia mej duszy chcą ulecieć ku niebu. --Och! Jakie szczęście... mój bracie... umieram... --Moja siostrze... i moje oczy zamykają się... Już nam przebaczone... już przebaczone... --Och! Bracie... oby to boskie odkupienie objęło wszystkich... tych, którzy cierpią... na tej ziemi...⁴⁵

Biorąc pod uwagę, że wcześniej wzdycha on: „Ach, życie..., życie..., któż mnie od niego uwolni!”⁴⁶ oraz że Stary Człowiek z *Opowieści Sprzedawcy Odpustów* Geoffreya Chaucera, najstarszy prawdopodobnie z literackich Żydów Wiecznych Tułaczy, krąży po świecie, pukając „niestrudzenie” do wrót Matki Ziemi: „Wpuść mnie, matko miła / Patrz, ciało wyszło, skóra się zmarszczyła, / Kiedyż me kości na spoczynek złożę!”⁴⁷, należy to zakończenie uznać za ze wszech miar szczęśliwe. Żyd Wieczny Tułacz umiera również w powieści szwedzkiego laureata Nagrody Nobla z roku 1951, Pära Lagerkvista (*Śmierć Ahaswera*, 1960). Większość autorów literackich opracowań dzieł Ahaswera pozostaje jednak wiernych pierwotnej wersji legendy i każe mu czekać cierpliwie na Sąd Ostateczny. Dodajmy dla porządku, że od reguły tej był jednak w pierwszej połowie XIX wieku wyjątek: w roku 1811 niemiecki poeta romantyczny Ludwik Achim von Arnim opublikował zapomniany dziś dramat *Halle und Jerusalem*; innego rodzaju wyjątkiem był też francuski dramaturg i poeta, a zarazem przyjaciel Adama Mickiewicza, Edgar Quinet, o czym poniżej.

Przypadki Izaaka Laquedema, czyli Żyd Wieczny Tułacz we Francji w I połowie XIX wieku

Wiemy już, jak tytułowy bohater powieści Eugeniusza Sue został w niej przedstawiony i jakie paralele można dostrzec pomiędzy tym dziełem a innymi literackimi opracowaniami legendy o Ahaswerze (lub legend jej podobnych). Tym samym

⁴⁵ E. Sue, *op. cit.*, rozdział ostatni: *Odkupienie*, t. 2, s. 462-464.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 29.

⁴⁷ G. Chaucer, *Opowieść Sprzedawcy Odpustów*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] W. Piotrowski, *Legenda o Ahaswerze – antologia tekstów*, s. 71.

odpowiedzieliśmy już zapewne na pytanie, które narzucać się musi w pierwszej chwili wielu współczesnym czytelnikom omawianej powieści: skąd ten temat? Dlaczego właśnie Żyd Wieczny Tułacz? Otóż temat ten, można śmiało powiedzieć, „wisiał” wówczas w przysłowiowym „powietrzu”; innymi słowy, jak powiedziałby (niewątpliwie pięknie i głębiej) William Hazzlit, był on zgodny z Duchem Czasu⁴⁸. Jak wspominaliśmy, o Żydzie Wiecznym Tułaczem wiele myślał (choć niewiele pisał) Goethe, a w ślad za nim poszło wielu autorów niemieckich: wspomniani powyżej Christian Friedrich Daniel Schubart i L.A. von Arnim, a także Friedrich Schiller, August Wilhelm von Schlegel, Adelbert von Chamisso i Clemens Brentano. Po angielsku pisali o Ahaswerze: Matthew Lewis, Percy Bysshe Shelley, William Wordsworth, Nathaniel Hawthorne (oraz liczni mniej znani literaci, jak np. George Croly). We Francji losom Ahaswera *alias* Izaaka Laquedema utwory swoje poświęcili tacy autorzy jak Jean Potocki (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, 1798-1815), dramatopisarz Louis-Charles Caigniez, poeta Pierre-Jean de Béranger (autor najśłynniejszego chyba liryku o naszym bohaterze, napisanego w roku 1831 i zatytułowanego po prostu *Le Juif errant*), Alexandre Dumas (*Isaac Laquedem*, 1853); Jacques-François Halévy napisał nawet o Żydzie Wiecznym Tułaczem operę (*Le Juif errant*, 1852). Zgodna opinia krytyków przychyliła się jednak do tego, by palmę pierwszeństwa przyznać Edgarowi Quinet, autorowi *Les Tablettes du Juif errant* (1823) i, przede wszystkim, dramatu *Ahasvérus*, 1833⁴⁹. Jest to monumentalny, liczący blisko 550 stron niesceniczny dramat apokaliptyczny prozą, obejmujący – niczym średniowieczne misterium – całe dzieje świata, od Stworzenia („Dzień pierwszy”) aż po Sąd Ostateczny („Dzień czwarty”). Osoby dramatu to między innymi Bóg Ojciec, personifikacje miast Babilon i Jerozolima, chór Sfinksów, Trzej Królowie, aniołowie, Chrystus – i wielu, wielu innych; Ahaswer pojawia się w „Dniu drugim”, w otoczeniu swoich braci (o braciach Józefa napisze też Sue). Nic dziwnego, że o postaci naszego bohatera, przedtem w Polsce chyba nieznanego⁵⁰, wspomniał mieszkający wówczas we Francji Adam Mickiewicz w jednej ze swoich prelekcji paryskich, czyli wygłoszonych w latach 1840-1844 wykładów na temat literatury i kultury Słowiańszczyzny, na które uczęszczało wielu francuskich pisarzy, na przykład George Sand, a także – Eugeniusz Sue⁵¹.

⁴⁸ Książka pod takim właśnie tytułem (*The Spirit of the Age, Or: Contemporary Portraits*; tekst oryginału dostępny na stronie: <http://www.gutenberg.org/ebooks/11068> [dostęp: 1.07.2013]) ukazała się w roku 1825; składają się na nią eseje poświęcone dwudziestu pięciu artystom i intelektualistom nadającym ton brytyjskiemu życiu kulturalnemu epoki romantyzmu (George Gordon Byron, William Godwin, Samuel Taylor Coleridge, Sir Walter Scott, Jeremy Bentham i inni).

⁴⁹ Tekst oryginalny dostępny na stronie: <https://archive.org/stream/ahasvrus00magngoog#page/n17/mode/2up> [dostęp: 2.07.2013].

⁵⁰ Zob. Przyczynek do badań recepcji tematu w literaturze polskiej stanowiący wstęp do wspomnianej książki W. Piotrowskiego *Legenda o Ahaswerze...*, s. 36-48.

⁵¹ Wykład XII z 30 kwietnia 1844 r.

Rzut oka na powyższą listę uświadamia nam naocznie, że Żyd Wieczny Tułacz w pierwszej połowie XIX wieku zajmował pozycję równą innym wielkim, mitycznym postaciom literackim: Faustowi, Don Juanowi czy królowi Arturowi. W dodatku wokół, czy też równoległe z legendą o Ahaswerze wyrosły legendy jej pokrewne: George Gordon Byron pisał o pierwszym z samotnych, wyklętych wędrowców, Kainie (*Cain*, 1821), Charles Maturin o zaprzędanym diabłu wędrowcu imieniem Melmoth (*Melmoth the Wanderer*, 1820), Samuel Taylor Coleridge o Starym Żeglarzu, a Frederick Marryat o Latającym Holendrze (*Okręt widmo*, w oryginale – *The Phantom Ship*, 1839), bohaterze, któremu Richard Wagner poświęcił operę zatytułowaną wręcz *Holender Tułacz* (1843). Wariacji na temat rozmaitych „wiecznych tułaczy” i „ludzi wyklętych” było naturalnie o wiele więcej, nie sposób ich tu nawet wymieniać; tytułem przykładu wspomnijmy opowiadanie Nathaniela Hawthorne’a *Wakefield* (1835)⁵², którego bohaterem jest pewien londyńczyk, tytułowy Mr. Wakefield, który sam skazuje się na „wygnanie”, porzucając z niejasnych przyczyn dom i rodzinę i zamieszkując naprzeciwko, w kamienicy, z której okien może obserwować swoich bliskich. Wakefield nazwany zostaje w ostatnich słowach opowiadania „wyrzutkiem” czy też „wygnańcem” wszechświata, „the Outcast of the Universe”. Trudno o lepsze określenie Żyda Wiecznego Tułacza.

Wymieniwszy wszystkie te, a może jeszcze liczne inne teksty, badacz legendy o Żydzie Wiecznym Tułacz musi przyznać jednak, że brakuje wśród nich arcydzieła. Legendy o Rolandzie, świętym Graalu, królu Arturze, Fauście, Don Juanie, Hamlecie miały swoich Szekspirów, Molierów czy Tennysonów; Ahaswer, choć tylokrotnie pojawiał się na kartach książek, a nawet na scenach teatrów dramatycznych i operowych (a później także na ekranach kin: na przykład w filmie *The Wandering Jew*, 1933, na podstawie sztuki E. Temple Thurstona z roku 1920), arcydzieła się nie doczekał ani w epoce romantyzmu, ani jeszcze długo później.

Zatrzymajmy się jednak w czasach rewolucji romantycznej, w pierwszej połowie wieku XIX. Co sprawiło, że Żyd Wieczny Tułacz przyciągnął uwagę tylu znakomitych (oraz mniej znakomitych) pisarzy? Odpowiedź na tak postawione pytanie jest dosyć prosta, choć trudno zamknąć ją w kilku słowach: postać Ahaswera poruszała wiele czułych strun w sercach i intelektach romantyków. Po pierwsze, jak już wspomnieliśmy, on właśnie najlepiej chyba ucieleśniał prastary archetyp Wiecznego Wędrowca, a podróże, włóczęga, wędrowni, tułactwo nawet pociągało ludzi ówczesnych tak przemożnie, jak morze wzywało Izmaela z powieści Hermana Melvilla (*Moby Dick; Or, The Whale*, 1851); co więcej, Ahaswer stanowił najbardziej przejmujący, niezwykły, skrajny wręcz przykład człowieka odrzuconego przez społeczeństwo, obciążonego

⁵² N. Hawthorne, *Wakefield*, [w:] *Dr Heidegger's Experiment and Other Stories*, Cologne 1999, s. 121-132.

straszną winą grzesznika, któremu zadano jako pokutę niekończącą się wędrówkę, wieczne błaganie się po świecie, i chyba nigdy nie mogącego liczyć na zrozumienie (a cóż bliższego duszy rasowego romantycznego artysty, *poète maudit*, niż poczucie wyobcowania?). Żyd Wieczny Tułacz, „postać wędrowna” („stock character”) także w sensie teoretycznoliterackim, człowiek o wielu imionach, twarzach, strojach i zawodach, co więcej, obdarzony w poszczególnych tekstach literackich różnymi naturami czy temperamentami, zawsze symbolizował najróżniejsze sprawy; piewcom indywidualizmu, dzięki przyrody, egzotyki, wolności, ateizmu nawet (*vide* przypadek Shelleya), a także przecież – artystom chętnie sięgającym po motywy nadprzyrodzone motyw ten najwyraźniej był bardzo bliski...

Epoka romantyzmu była niewątpliwie tą epoką, gdy Żyd Wieczny Tułacz znajdował się u szczytu swej popularności i literackiej sławy. To nie Goethe jednak stworzył postać Ahaswera, Żyda Wiecznego Tułacza. Legenda swymi początkami sięga przynajmniej początków wieku XIII, kiedy to piszą o nim kronikarze w Bolonii (w anonimowym dziele *Ignoti Monachi Cisterciensis S. Mariae de Ferraria Chronica et Ryccardi de Sancto Germano Chronica Priora*, 1223), w angielskim St Albans (Roger z Wendover we *Flores Historiarum* i Matthew Paris w *Chronica Majora*, 1228-1252) i w północno-francuskim Tournai (Philippe Mousket w *Kronice rymowanej*, 1242); najwybitniejszy badacz legendy o Ahaswerze, George K. Anderson, dopatrzył się nawet o wiele wcześniejszej wzmianki o nim w dziele *Leimonarion (Łąka duchowa)* niejakiego Johanna Moschosa (zwanego również Eukratesem), greckiego mnicha z VI wieku; zainteresowanych szczegółami genezy legendy ginącej w pomroce Ciemnych Wieków – a jest to temat fascynujący – musimy jednak odesłać do książki tegoż właśnie amerykańskiego autora⁵³. Kolejnym kamieniem milowym w dziejach legendy stała się publikacja anonimowego druku *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahasverus* w roku 1602 (Wojciech Piotrowski cytuje go w swojej antologii pod tytułem *Opis o Żydzie Wiecznym Tułaczem*⁵⁴). Wkrótce Ahaswer stał się bohaterem ludowych ballad śpiewanych po wsiach i miastach Anglii, Francji i Niderlandów. Do najważniejszych z nich należą: anonimowa ballada angielska *The Wandering Jew* opublikowana w zbiorze Thomasa Percy’ego (1765) i francuska *Ballada Brabancka* (inaczej *Skarga brukselska albo Pieśń żałobna o Żydzie wiecznym tułaczem*⁵⁵). Ballady te stały się z kolei inspiracją pisarzy romantycznych, o których pisali powyżej: w ten sposób koło się zamyka. A raczej: zamykałoby się, gdyby nie to, że na romantykach dzieje legendy się bynajmniej nie kończą; każde pokolenie dorzucało (i dorzuca nadal) coś do wspólnego skarbcza tego niezwyklego *legendarium*. Po roku

⁵³ G.K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Providence 1965.

⁵⁴ W. Piotrowski, *op. cit.*, s. 72-75, tłumaczenie anonimowe, Warszawa 1920.

⁵⁵ Polski przekład Cecylii Walewskiej; zob. W. Piotrowski, *op. cit.*, s. 68-70.

1845 legenda o Żydzie Wiecznym Tułaczem żyła więc dalej swoim życiem; jak wspomnieliśmy, było to nawet, dzięki oszałamiającemu sukcesowi powieści Eugeniusza Sue, życie o wiele bardziej intensywne. Nie sposób wymienić tu wszystkich utworów powstałych w drugiej połowie wieku XIX i w wieku XX; wspomnijmy tylko tytułem przykładu kilku autorów: Roberta Hamerlinga, Guillaume’a Apollinaire’a, Rudyarda Kiplinga, Aleksandra Wata, Bernarda Malamuda, Stanisława Grochowiaka, Mirceę Eliadego i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W drugiej połowie wieku XIX rodzi się też zainteresowanie legendą wśród badaczy kultury ludowej i historyków literatury. Do najważniejszych studiów i monografii należą opracowania Gastona Parisa (*Le Juif errant en Italie*, 1880), Daniela Conwaya (*The Wandering Jew*, 1881), Josepha Gaera (*Legend of the Wandering Jew*, 1961), wspomniana książka George’a K. Andersona, a po polsku – Wojciecha Piotrowskiego (*Legenda o Ahaswerze w literaturze polskiej*, 1996).

Pochwała Historii, czyli konkluzja

W opublikowanym w roku 1903 szkicu *Le Juif errant. Première étude* francuski mediewista Gaston Paris zauważył, że legenda o Żydzie Wiecznym Tułaczem, mimo pozorów „głębi” i „mistycyzmu”, nie wydała wielkich dzieł literackich, porównywalnych z tymi, jakie zainspirowały inne legendy; wspomnieliśmy też już o tym powyżej. Dlaczego tak się stało, mimo iż sięgali po nią często pisarze wybitni? Paris tłumaczy, że to, co w historii Ahaswera wydaje się z literackiego punktu widzenia najbardziej przejmujące czy „poetyczne”, czyli tragiczny los człowieka obdarzonego quasi-nieśmiertelnością, który nigdy nie będzie w stanie zakosztować radości i smutku normalnego życia śmiertelnych ludzi, nie wynika przecież z pochopnego do teźże nieśmiertelności dążenia, lecz z rzuconej nań klątwy, a sama długowieczność jest formą zasłużonej kary⁵⁶.

To wszystko prawda; nawet powieść Eugeniusza Sue, choć odniosła wielki sukces czytelniczy i miała wielkie znaczenie dla rozwoju legendy o Żydzie Wiecznym Tułaczem w ciągu ostatnich stu kilkudziesięciu lat, także nie stanowiła artystycznego „spełnienia” naszej legendy, nie była oczekiwanym arcydziełem. Rodzi się pytanie: czy postać (motyw, temat, archetyp) Ahaswera może w ogóle osiągnąć wielkość literacką? Naszym zdaniem odpowiedź na tak postawione pytanie jest twierdząca: Żyd Wieczny Tułacz nie do końca może przekonywać jako wielki bohater romantyczny, ale jako świadek historii, obserwator teatru świata, Kronikarz Świata – zdecydowanie tak. Sam pomysł nie jest nowy: w roli „historyka” nasz bohater pojawia się już pod

⁵⁶ G. Paris, *Le Juif errant, Extrait de Légendes du Moyen Âge*, Hachette 1904. Tekst dostępny na stronie: <http://www.biblisem.net/etudes/parislje.htm> [dostęp: 30.06.2013].

koniec wieku XVII, w napisanym po francusku dziele epistolarnym włoskiego pisarza nazwiskiem Giovanni Paolo Marana (*L'espion du Grand Seigneur et ses relations secretes envoyees au divan de Constantinople*, czyli *Turecki szpieg*, 1684), następnie w kilku przynajmniej tekstach innych autorów (dla przykładu: w tasiecowej opowieści nieznanego skądinąd Amerykanina, Davida Hoffmana, *Chronicles Selected from the Originals of Cartaphilus, the Wandering Jew, Embracing a Period of Nearly XIX Centuries*, 1853-1854), ale prawdziwą dojrzałość, a nawet wielkość, osiąga w powieści Jeana d'Ormessona *Historia Żyda Wiecznego Tułacza* (*L'Histoire du Juif errant*, 1990⁵⁷). Francuskiemu pisarzowi, hrabiemu i akademikowi, urodzonemu w roku 1925, który sam był świadkiem naocznym (a w jakimś zakresie – jako wieloletni dyrektor opinotwórczego dziennika „Le Figaro”, doradca kilku ministrów i przedstawiciel Francji przy Organizacji Narodów Zjednoczonych i UNESCO – również uczestnikiem) większej części historii XX wieku, a w dodatku pochodzi z rodziny arystokratycznej, której korzenie sięgają czasów wypraw krzyżowych (dzieje tej rodziny, a także jej rodową siedzibę, zamek Saint-Fargeau, znamy z bestsellerowej powieści *Au plaisir de Dieu*, 1974⁵⁸, dwa lata później sfilmowanej), udało się to, w co wątpili najbardziej nawet oddani sprawie Ahaswera badacze⁵⁹. Jego *Żyd Wieczny Tułacz*, noszący w różnych krajach i epokach różne imiona, obecnie nazywa się Szymon Fussganger i dzieli się ze swoimi słuchaczami, a pośrednio – z czytelnikami, nie tylko swoimi wspomnieniami, ale także – swoją pasją historyczną. Oto, co ma on do powiedzenia dwojgu młodym Francuzom, którzy, zafascynowani niczym słuchacze Starego Żeglarza z ballady Coleridge'a, pochłaniają jego słowa, siedząc na kamiennych stopniach kościoła Santa Maria Della Salute w Wenecji (notabene kościoła zbudowanego w 1630 r. jako wotum dziękczynne po zakończeniu epidemii dżumy, która pozabawiła życia co trzeciego mieszkańca miasta):

Tak, dzieci – westchnął Szymon – nie ma nic piękniejszego niż ludzkie dzieje. A to z najprostszej przyczyny: nie ma nic poza nimi. Ryby w morzu to dzieje człowieka, kamienie to dzieje człowieka, najodleglejsze gwiazdy i umykające jak błyskawica galaktyki – to też dzieje człowieka. Materia nieożywiona jest ledwie materią. Gwiazdy, ryby, kamienie, byłyby niczym, gdyby nie człowiek, który je widzi, no i – mówi o nich. Nadaje sens ich istnieniu. [...] Dla nas w każdym razie nie ma świata zewnętrznego wobec historii ludzkiej – wszystko jest zawsze jej wnętrzu, nic nie wymyka się poza jej granice. [...] Nie warto się bronić, nie

⁵⁷ Tłum. polskie K. Szeżyńskiej-Mačkowiak: *Historia Żyda Wiecznego Tułacza*, Warszawa 1994.

⁵⁸ Tłum. polskie E. Bąkowskiej i M. Hołyńskiej: *My z łaski Boga*, Warszawa 1995.

⁵⁹ Na przykład Gaston Paris pisze, że każda „epopeja Żyda Wiecznego Tułacza będzie tylko serią historycznych scen czy obrazów”, niczym więcej niż zbiorem statycznych „tableaux”. Zob. <http://www.biblisem.net/etudes/parislje.htm> [dostęp: 30.06.2013]. Jak udowodnił Jean d'Ormesson, wcale tak być nie musi.

warto odchodzić – historia kontra historia to zawsze historia. Nazywasz się Mojżesz, Jezus, Budda, Mahomet czy Platon, tłumaczysz ją przez coś wyższego – to historia. Nazywasz się Darwin albo Marks, albo Freud, tłumaczysz ją przez to, co pod spodem – to też historia. [...] Bo historia ludzi, ta wielka parada, korowód, długi triumfalny marsz przy dźwięku fanfar i szeleście proporców, wśród krzyków spoglądających z balkonów kobiet i radości rozszalałego tłumu, jest również brakiem, nieobecnością, wiecznym oczekiwaniem i wspomnieniem czegoś nieokreślonego i niewysłowionego, okrytego wieczną chwałą i wiecznie oplakiwanego⁶⁰.

Rozdział, w którym padają te słowa, nosi tytuł *Pochwała dziejów człowieczych*; wydaje się, że po dwu tysiącach lat Żyd Wieczny Tułacz jest nie tylko pogodzony ze swym losem, nie tylko nie szuka już, jak u Eugeniusza Sue i u tylu innych pisarzy śmierci, ale że znajduje głęboką radość w swej roli obserwatora i uczestnika historii. W końcu, po bez mała dwu tysiącach lat, odnalazł – jeśli można tak o Wiecznym Wędrowcu powiedzieć – swoje miejsce na ziemi.

Jako świadek i narrator dziejów ludzkości, Żyd Wieczny Tułacz, *homo viator* romantyków, staje się nie tyle „duszą świata”, *anima mundi*, jak czytaliśmy w noweli Eliadego, ile raczej „duchem historii”, wzorcowym *homo historicus*. Nie jest też wcale wykluczone, że rolę Kronikarza Świata Żyd Wieczny Tułacz będzie odgrywał jeszcze długo: w roku 1960 Walter M. Miller umieścił go w pierwszej części swojej powieści fantastyczno-naukowej (ściślejszym terminem byłoby w tym wypadku określenie angielskie: „apocalyptic fiction”, jako że rzecz dzieje się w świecie po katastrofie nuklearnej, w odległej przyszłości, w wieku XXVI), *A Canticle for Leibowitz*. Nasz bohater zwany jest po prostu Wędrowcem, ale jego tożsamość nie budzi wątpliwości. Jest człowiekiem tajemniczym, Hebrajczykiem, a także obserwatorem i kronikarzem dziejów ludzkości, która kolonizuje właśnie Wszechświat. A także, podobnie jak w powieści Eugeniusza Sue, stara się być ludziom pomocny.

Bibliografia

- Anderson G.K., *The Legend of the Wandering Jew*, Providence 1965.
Biblia Tysiąclecia, tłum. różni, wyd. 4, Poznań 2003; tekst w wersji elektronicznej dostępny na stronie: <http://biblia.deon.pl/>.
 Borges J.L., *Nieśmiertelny*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] *Opowiadania*, tłum. różni, Kraków 1978.
 Coleridge S.T., *Pieśń o starym żeglarzu*, [w:] Z. Kubiak, *Twarde dno snu*, Kraków 1993.
 Eco U., *Commentary in Prague*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2011.
 Eliade M., *Dajan*, przeł. I. Kania, Kraków 1990.
 Hawthorne N., *Wakefield*, [w:] *Dr Heidegger's Experiment and Other Stories*, Cologne 1999, s. 121-132.
 Holmes R., *Coleridge. Early Visions*, London 1989.

⁶⁰ J. d'Ormesson, *op. cit.*, s. 423-428.

- Kallas P., *The Pilgrim of Eternity. The Figure of the Wandering Jew in the Romantic Literature of Britain and America*, Elbląg 2011.
- Kubiak Z., *Twarde dno snu*, Kraków 1993.
- Legenda o Ahaswerze – antologia tekstów*, wstęp, wybór i oprac. W. Piotrowski, Piotrków Trybunalski 2008.
- Lemaitre H., *Dictionnaire Bordas de littérature française*, Paris 1994.
- Lewis M., *The Monk. A Romance*, red. Ch. Maclachlan, London 1998.
- D'Ormesson J., *Historia Żyda Wiecznego Tułacza*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 1994.
- Paris G., *Le Juif errant. Première étude*; tekst w wersji elektronicznej dostępny na stronie: <http://www.biblisem.net/etudes/parislje.htm>.
- Pérez-Reverte A., *Klub Dumas*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2001.
- Piotrowski W., *Legenda o Ahaswerze – antologia tekstów*, Piotrków Trybunalski 2008.
- Poe E.A., *The Man of the Crowd*, http://en.wikisource.org/wiki/The_Man_of_the_Crowd.
- Przybylski R., *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982.
- Quinet E., *Ahasvérus*; tekst oryginalny dostępny na stronie: <https://archive.org/stream/ahasvrus00magngoog#page/n17/mode/2up>.
- Robinson E.A., *The Wandering Jew*; tekst dostępny online: <http://www.poemhunter.com/best-poems/edwin-arlington-robinson/the-wandering-jew/>.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- Sue E., *Żyd wieczny tułacz*, bez nazwiska tłumacza, Bydgoszcz 1991 (tekst oryginalny dostępny na stronie: http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Juif_errant_%28Eug%C3%A8ne_Sue%29).
- Swift J., *Podróże Guliwera*, bez nazwiska tłumacza; książka w wersji elektronicznej dostępna na stronie: http://pl.wikisource.org/wiki/Podr%C3%B3%C5%B7_Gulliwer.
- Tales of the Wandering Jew*, red. B. Stableford, Sawtry, Cambridgeshire 1991.
- Tomkowski J., *Juliusz Verne – tajemnicza wyspa?*, Warszawa 2005.
- The Wandering Jew*, [w:] Th. Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, t. 2, Edinburgh 1858, s. 236-242; tekst dostępny na stronie: <http://www.pitt.edu/~dash/type0777.html#reliques>.

EUGENE SUE'S *THE WANDERING JEW* – FROM A MEDIEVAL LEGEND TO A SERIALIZED NOVEL

The paper undertakes the study of Eugene Sue's famous serialized novel in the context of the history of the Legend of the Wandering Jew. The Legend itself, of a medieval origin, was very popular with Romantic writers in several western European countries, especially in Britain, France and Germany. Contrary to what one might expect, Eugene Sue's title character plays a relatively minor role in the story. The paper discusses the way the French novelist portrays the legendary character: his appearance, the Mark that symbolises his guilt, his character and actions. While remaining true to the stereotypical or received ideas on the Wanderer, Sue, nevertheless, introduces or popularizes several interesting traits, notably the presence of a female companion (the Wandering Jewess) and the motif of the Wandering Jew's redemption and death. The novel, although a commercial success, is far from being a masterpiece; arguably, the best treatments of the Legend of the Wandering Jew in literature are those which focus on his position or role as a Chronicler of the World, such as the late-twentieth century *History of the Wandering Jew* by Jean d'Ormesson.

Katarzyna Jarosińska-Buriak
PWSZ w Elblągu

WOKÓŁ ŻYDA WIECZNEGO TUŁACZA – CZYLI O ŚWIĘTOŚCI, ZMAZIE, CZASIE I PRZESTRZENI

1.

Nikt nie „zmienia się” [...]. Ten, kto się nawraca, był już wcześniej dobry, kto był prawdziwie zły, umiera bez skruchy. Nie dzieje się nic, co mogłoby kogokolwiek zaniepokoić. Czytelnik doznaje pociechy zarówno dlatego, że następuje cała seria cudów, jak i dlatego, że nie zakłócają one biegu rzeczy. Życie toczy się dalej tak samo¹.

Powyższa konstatacja Umberto Eco, sformułowana przy okazji omawiania innego dzieła literackiego Eugeniusza Sue, mogłaby się stać interesującym punktem odniesienia dla charakterystyki *Żyda wiecznego tułacza*. Wypowiedziane na użytek analizy *Tajemnic Paryża* słowa Eco odsłaniają semantyczno-fabularną prawidłowość prozy Sue, wskazując zarazem, że mechanizmu sensów omawianego tutaj utworu należy szukać gdzie indziej. Skoro fabuła jest oczywistością, warto skierować się ku temu, co nieoczywiste i niejasne – ku pytaniom.

A pytania pojawiają się niemal od chwili pierwszego kontaktu z książką. Tytuł dzieła Eugeniusza Sue *Żyd wieczny tułacz*² sugeruje obecność pełną, chciałoby się rzec, totalną przywołanego bohatera, obecność wypełniającą różne sfery świata utworu. Tymczasem obcowanie z książką francuskiego romantyka to stwierdzenie pewnego zastanawiającego braku: w miejsce dziejów Żyda Wiecznego Tułacza poznajemy losy członków jednej rodziny. Przywołany w tytule dzieła Sue Żyd-Tułacz pojawia się na

¹ U. Eco, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, [w:] *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 84.

² Fragmenty omawianego dzieła cytowane są na podstawie polskiego przekładu: E. Sue, *Żyd wieczny tułacz*, t. 1 i 2, oprac. D. Marszałec, Bydgoszcz 1991 (wydano na podstawie przedwojennego tłumaczenia z 1929 r., Biblioteka Rodzinna, Warszawa) – dalej w niniejszym tekście stosowany jest skrót: ŻWT, numer tomu i numer strony.

kartach książki zaledwie kilkunastokrotnie. Incydentalny charakter fragmentów powiązanych z osobą Wędrowcy, w zestawieniu z tytułem dzieła, sugerującym obecność znaczącą, wręcz nakazuje zachować pewną czujność lektury i szukać wyjaśnień na innych poziomach tekstu. Znacząca i wyrazista, a zarazem niejako zdradliwa – w zestawieniu z niedostateczną obecnością w przestrzeni tekstu – intytulacja dzieła buduje rodzaj zastanawiającego paradoksu, prowokując pytanie o sens tego zabiegu.

Poszukiwania obecności nieobecnego prowadzą do wniosków, że jego istnienie w przestrzeni opowieści ma dwojaki charakter. Pierwsze z nich jest bytowaniem w sposób pośredni, echowy. Żyd-Tułacz jawi się jako postać konstruowana ze wspomnień, snów i słów wypowiedzianych przez innych, identyfikujących go jako tajemniczego pielgrzyma budzącego lęk i ciekawość, niosącego fortunną odmianę losu lub grozę. We wszystkich tych relacjach Żyd Wieczny Tułacz istnieje niejako w sposób zapożyczony od innych bohaterów opowiadanej historii, egzystuje w ich słowach, sądach i doświadczeniach czy emocjach, stając się kimś nieoczywistym i niejednoznacznym. Istnieje on niejako w sferze mniemań, niejasnej tożsamości: „musiało mnie zmylić niezwykle podobieństwo... Musiał to być ktoś inny, podobny do niego”³. Jego – chciałoby się rzec – wszechobecność w przestrzeni rodzi wrażenie lustrzanej egzystencji, odbitego istnienia, powielenia bytu – cienia. Nerozpoznany w swej tożsamości pokutnego pielgrzyma zyskuje wymiar niezwykle romantycznego bohatera. Wykreowany obraz to wizerunek postaci tajemniczej, przybywającej spoza czasu, obdarzonej niezwykle mocą, emanującej aurą siły, zdolnej do niezwykle czynów.

Rodzaj misyjnego, niejako posłanniczego, charakteru działalności Józefa odsłania się przed czytelnikiem na tych stronach dzieła Sue, w których obecność Wędrowcy można określić jako bezpośrednią: uobecniającą się w poświęconych mu słowach narratora lub w autocharakterystyce samego Pielgrzyma. Pojawia się on jako samodzielny bohater kilku rozdziałów lub ich części, w których odkrywa się przed czytelnikiem jako postać pełna obaw, niepewna dalszych losów swoich i cudzych, zanurzona w świecie cierpienia. Widzimy go zazwyczaj w chwilach zwątpienia, rozpacz i mroczności, przybierającej kształt rozważań – lamentacji nad losem. Ukryte w nich treści budują inny wymiar obecności *le Juif errant* – wędrującego i błądzącego, poszerzając pole poszukiwań o nowe sensy.

Szukając miejsc wspólnych tych doniesień spotkania z zagadkowym wędrowcem, można nakreślić kilka powtarzających się kręgów opisów: „lat około trzydziestu”⁴, „brwi czarnej, gęste schodziły się z sobą jak gdyby jedna długa brew od skroni do

³ ŻWT, t. 1, s. 47.

⁴ *Ibidem*, s. 46.

skroni, na kształt pręgi na czole⁵ – tak opisze go generał Simon. „Bardzo wysoki⁶, „nadzwyczaj blady⁷, „w ciemnym futrze, w wielkiej czarnej czapce futrzanej⁸, „bardzo piękny, ale tak smutny, aż serce się ściskało, kiedy patrzyłem na niego⁹ – dopowie Dagobert. Inni dodadzą: „każe nazywać się Józefem¹⁰, „zostawia po sobie ślad stopy ze znakiem krzyża¹¹. Dagobert opisze go następująco:

[...] szedł ze spuszczoną głową. – Chód jego był powolny... spokojny... pewny... myślałby kto, że liczył kroki... a co do jego kroku jeszcze osobliwszą rzecz spostrzegłem [...] jego ślady zostały w glinie i widziałem, że na jego podszewkach były ćwieki powbijane w kształcie krzyża¹².

Znamienny jest także fakt niezwyklej mocy pouczeń Wędrowca: „proste słowa rozrzewniły mnie, przez cały czas, jakem go słuchała, czułam się lepiej, mocniej jeszcze kochałam mego męża, dzieci¹³ – wspomni Ewa, żona generała.

Obecność Żyda Wiecznego Tułacza jest zarazem źródłem błogosławieństwa i przekleństwa, z kolei jego incydentalne pojawianie się w przestrzeni ma znaczący, często radykalny, a niekiedy dramatyczny, wpływ na losy bohaterów: „Jakkolwiek bądź, odwiedziny tego tajemniczego gościa zapowiadały coś niedobrego. Gdyż, jak tylko odszedł, jedno za drugim dotykały nas nieszczęścia¹⁴. Jego obecność bywa ocaleniem, ale i zagładą. To on ratuje generała Simona przed tragiczną śmiercią¹⁵, on także przybywa do jego żony – Ewy z misją pocieszenia, przynosząc pamiątnik i list od męża¹⁶. Zarazem jednak za sprawą przypisanego mu przekleństwa zarazy kobieta umiera, osierocając dwie córki – Blankę i Różę¹⁷. To jego piętnują wyznawcy złowrogiego kultu Bohwanii jako tego, który wymknął się zadanej mu śmierci, roznosząc plagę cholery „w zabójczym pochodzie¹⁸ przez Jawę, Bombaj, aż „na północ¹⁹. Grozę budzi „niezmierna liczba trupów, którą ten straszny wędrowiec pozostawia za sobą²⁰. Choć więc wędrowiec przybywa z przesłaniem łagodności, to jednak przez świadków wydarzeń zostaje zdemaskowany jako niosący zagładę: „wszędzie za nim

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, s. 47.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 48.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 453.

¹¹ *Ibidem*, s. 118.

¹² *Ibidem*, s. 66.

¹³ *Ibidem*, s. 65.

¹⁴ *Ibidem*, s. 66.

¹⁵ *Ibidem*, s. 46.

¹⁶ *Ibidem*, s. 48.

¹⁷ *Ibidem*, s. 66.

¹⁸ *Ibidem*, s. 147.

¹⁹ *Ibidem*, s. 148.

²⁰ *Ibidem*, s. 147.

wlokła się cholera”²¹, co więcej „ta plaga nie postępowała więcej nad dwie do trzech mil na dzień... tyle, co człowiek przechodzi... Nie pokazywała się nigdy jednocześnie w dwóch miejscach... lecz postępowała zawsze z wolna jak chód człowieka...”²².

We wszystkich tych opisach uderza ambiwalentny charakter postaci, jawiącej się jako egzystująca na granicy dobra i zła. Także opis fizjonomii bohatera przywodzi na myśl dwa aspekty: Chrystusowy i demoniczny. Przypomnijmy powtarzające się określenia: „lat około trzydziestu”, „piękny i smutny”, „bardzo wysoki, nadzwyczaj blady”, „o smutnym i łagodnym wzroku” – to cechy wyróżniające go spośród innych, przywodzące na myśl odmiennosć, inność, rodzaj idealizacji, aurę niezwykłości czy – chciałoby się rzec – świętości. Wędrowiec jawi się tu jako boży wybrańiec. Dokonując swoistego wyznania prywatnego *credo* w obliczu czyhających na niego morderców, gdzieś nad brzegami Gangesu, Pielgrzym wypowiada znamienne słowa. Opisuje się jako ten, który doświadcza cierpienia „od bardzo dawna” i „ciągle”, ale chce „oddać miłość za nienawiść” i lituje się nad swymi krzywdzicielami, w sercu zaś niesie miłość²³. Na pytanie „Któż ty jesteś, co dobrem płacisz za złe?” – odpowiada ewangelicznie: „Jestem ten, co kocha, co cierpi i przebacza”²⁴. Te chrystianiczne intuicje ulegają wzmocnieniu, gdy zwrócimy się ku innym cechom opisu. „Na bladym czole czarna pręga”²⁵ – może być odczytana jako dalekie echo znaku korony cierniowej, ślad męczeństwa Golgoty; może znamionować rodzaj niezwykłego wywyższenia w cierpieniu, mistycznego wybraństwa. Poza tym może być interpretowana jako znak złowrogi, szatański: „Brwi połączone z sobą, od skroni do skroni tworzyły na czole złowróżbną pręgę”²⁶, „poznałem go po owym czarnym znaku, który dzielił mu czoło, to był on”²⁷. Ślad krzyża – znak graniczny, odcisnięty niczym echo kroków, sygnalizuje dwudzielny charakter obecności Józefa – mówi o rzeczywistości łaski i odkupienia, ale i cierpieniu.

Obecność przedziwnego Pątnika rodzi w innych potrzebę dystansu wynikającą z poczucia obcowania z kimś odmiennym, innym: „można by sądzić, że nigdy się nie uśmiechnął ani zapłakał”²⁸; „Ten człowiek nie jest z naszego pokolenia”²⁹. Spotkanie z nim rodzi gwałtowne reakcje: „jakby piorun uderzył we mnie”³⁰. Budząc odruch

²¹ *Ibidem*, s. 148.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 145.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ O motywie przedziwnego znaku na czole Tułacza zob. P. Kallas, *The Pilgrim of Eternity. The Figure of the Wandering Jew in the Romantic Literature of Britain and America*, Elbląg 2011, s. 143-147.

²⁶ *Ibidem*, s. 117.

²⁷ *Ibidem*, s. 146.

²⁸ *Ibidem*, s. 65.

²⁹ *Ibidem*, s. 147.

³⁰ *Ibidem*, s. 47.

wdzięczności lub nienawiści, pozostaje przede wszystkim obcym, innym, „spoza”. Wkraczając w przestrzeń i przekształcając ją w sferę błogosławioną lub przekłętą, zawsze sytuuje się niejako „na zewnątrz”.

Pielgrzym jawi się zatem jako Levinasowskie „absolutnie Inne”³¹. Obcy, gdyż zakłóca „u siebie” bohaterów powieści; obcy, ponieważ cechuje go niesprowadzalność do ich istnienia, ich myśli i tego, co posiadają³². Wydaje się, że nic go nie łączy z innymi bohaterami z wyjątkiem wspólnoty przestrzeni, przebywania: „Brak wspólnej ojczyzny sprawia, że Inny jest Obcym”³³. Obcość, inność miejsca przynależności buduje specyficzną formułę wolności i otwartości tytułowego bohatera, kreując go na „Innego absolutnie”, którego nie sposób „ogarnąć” i „który w tym sensie jest nieskończony”³⁴ – jak chce Emmanuel Levinas – „Obcy znaczy też wolny”³⁵. Nawet rozmowa z Żydem Wiecznym Tułaczem – Innym mimo pozorów nawiązania relacji tak naprawdę staje się utwierdzeniem „heterogeniczności Innego”³⁶, pozostaje wołaniem o relację, pragnieniem poznania, ale nie samym poznaniem.

Ambiwalentna moc pielgrzyma przywodzi na myśl specyficzną figurę *sacer* – świętego przekłętego, który niesie w sobie aspekt kreacji i zniszczenia, dobro i nieszczęście, wpisując się w religioznawczą i antropologiczną formułę *mysterium tremendum* i *mysterium fascinans*³⁷. Tajemnica pełna grozy i majestatu³⁸, odczucie „absolutnej niedostępności”³⁹ połączone z chęcią poddania się magnetycznej, niezwyklej i fascynującej odmienności⁴⁰ buduje formułę rzeczywistości *sacer* – pulsującej „dialektyczną energią pierwiastka «świętego» i «przekłętego»”⁴¹. „Skalani i czysty, dobry i zły, fascynujący i odpychający”⁴² Żyd Wieczny Tułacz przemierza przestrzenie, budując swoisty paradygmat *coincidentia oppositorum*, który go jednocześnie piętnuje i wyróżnia. W jego osobie – „zmaza i świętość [...] skłaniają do ostrożności i występują wobec świata

³¹ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstępem poprzedziła B. Skarga, przekł. przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 26.

³² *Ibidem*, s. 31.

³³ *Ibidem*, s. 26.

³⁴ *Ibidem*, s. 231.

³⁵ *Ibidem*, s. 26.

³⁶ *Ibidem*, s. 66.

³⁷ Do powyższych religioznawczo-antropologicznych intuicji pomocnych w odczytaniu specyfiki figury Żyda Wiecznego Tułacza nawiązuje również P. Kallas, *The Pilgrim of Eternity...*, s. 140-143.

³⁸ R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau 1917. Wydanie w języku polskim przywoływane w niniejszej pracy to: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłumaczył i indeks zestawiał B. Kupis, przedmową opatrzył J. Keller, Warszawa 1968, s. 34, 48.

³⁹ *Ibidem*, s. 48.

⁴⁰ Por. W. Zagórska: *Mysterium tremendum i mysterium fascinans – zarys teorii Rudolfa Otto*, „Nowiny Psychologiczne” 1997, nr 4, s. 27-40.

⁴¹ W. Panas, *Sacer: święty – przekłety. Obraz judaizmu w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 14.

⁴² *Ibidem*, s. 11.

powszedniego jako dwa bieguny jednego niebezpiecznego obszaru⁴³, kreując rytuał przyciągania i odpychania, dystansu i bliskości, lęku i pragnienia posiadania⁴⁴.

W planie fabuły ten mechanizm uobecnia się także w ramach bohaterów kręgu realnego, którzy są albo jednoznacznie anielscy (krąg rodziny Rennepontów), albo jednoznacznie demoniczni (krąg „rodziny” jezuitów⁴⁵). Przy czym działania Józefa – pielgrzyma, choć ukierunkowane na dobro rodziny Rennepontów, nierzadko, mimowolnie umacniają i wspierają knowania ich antagonistów. Święte „miesza się” ze skalanym, czyste służy nieczystemu, napiętnowane i zbrukane żywi się anielskim: „to, co boskie i to, co przekłete ma taki sam wpływ na wszystko, co świeckie”⁴⁶.

Paradygmat *coincidentia oppositorum* realizuje się także w planie mistycznym w postaci męskiego i żeńskiego. Józef – Wieczny Tułacz ma swoje żeńskie *alter ego* – mistyczne dopełnienie. Jest nim Herodiada – jak on *święta-przekłeta*, „ona, co więcej niż od osiemnastu wieków, po całym świecie i przez tyle pokoleń, wlokła swą niezmienną młodość”⁴⁷, jak on wędrująca w poszukiwaniu odkupienia i przebaczenia za chwilę, kiedy to „w okrutnym szale pogańskiej uciechy zażądała, aby jej przyniesiono głowę świętego męczennika”⁴⁸. Uratowany przez Herodiadę Gabriel postrzega ją jako „kobietę młodą i piękną”⁴⁹, a zarazem wysłanniczkę Bożej Opatrzności⁵⁰. Ona sama przedstawia mu się jako „siostra cierpiących”: „Idę tam, gdzie cierpią”⁵¹.

Herodiada i Józef wędrują przez wieki jako pokutnicy, którzy – doznawszy wewnętrznej przemiany – świadomie próbują zapobiec szerzeniu się zła i nienawiści, stając się wysłannikami Boga. Swoista mnemonika działań – powtarzanie gestów, słów, kroków przez wieki i przestrzenie czyni tych dwoje swego rodzaju dwubiegunowymi lustrami. Jak chce Caillois: „Właśnie na tym polega chyba istota dialektyki *sacrum*. Wszelka siła wcielająca *sacrum* ma tendencję do rozszczepiania się: jej pierwotna wieloznaczność rozkłada się na pierwiastki antagonistyczne i dopełniające się”, przy czym „każdy z nich właśnie dlatego, że ma charakter sakralny, zaczyna budzić te same ambiwalentne reakcje, które właśnie spowodowały ich oddzielenie od siebie”⁵². Żyd

⁴³ R. Caillois, *Świętość i zmaza*, [w:] *Żywioł i ład*, wybór A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, przedmowa M. Porębski, Warszawa 1973, s. 63.

⁴⁴ Por. *ibidem*, s. 65.

⁴⁵ O wątku intrygi w *Żydzie wiecznym tułaczem* E. Sue zob. B. Bednarek, *Spisek jezuitów, spisek franciszkanów. Rozważania o powieściach Eugène'a Suego i Johna Sacka*, [w:] *Zmowa, intryga, spisek. O tajemnych układach w strukturze codzienności*, red. K. Łeńska-Bąk i M. Sztandary, Opole 2010, s. 65-74.

⁴⁶ R. Caillois, *op. cit.*, s. 72.

⁴⁷ *ŻWT*, t. 2, s. 388.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 389.

⁴⁹ *ŻWT*, t. 1, s. 238.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 235.

⁵¹ *Ibidem*, s. 238.

⁵² R. Caillois, *op. cit.*, s. 66.

Wieczny Tułacz i Herodiada – przeciwstawne, ale dopełniające się figury – wydają się uosabiać aspekt *misterium tremendum* i *misterium fascinans*, budując paradygmat świętości na wygnaniu, *sacrum* pielgrzymującego przez świat, poniżonego w człowieku, ale nieustrudzonego w działaniu.

2.

Przytaczając za Eco słowa jednego z dziewiętnastowiecznych badaczy dzieła Sue wypowiedziane nad lekturą *Tajemnic Paryża*, można odczytać Żyda wiecznego tułacza jako tekst „opowiadający o przepaści dzielącej nieśmiertelność od doczesności i o potrzebie ich ponownego scalenia”⁵³. Pośłańcem między tym, co nieśmiertelne i doczesne staje się Józef – Tułacz, który nieustrudzenie przemierza przestrzeń, aby zyskać odkupienie i błogosławieństwo oraz spełnienie swego swoistego apostołstwa:

– Dalej!... Dalej!!!!

– Taka jest moja kara, okropna, ale zbrodnia moja była jeszcze straszniejsza! Za późno otworzyłem oczy, za późno poznałem żal, nauczyłem się łagodności, za późno wreszcie zrozumiałem boskie słowa, które winny być prawem dla całego rodu ludzkiego:

Miłujcie się nawzajem.

Na próżno w ciągu wieków, aby zasłużyć na przebaczenie, czerpałem siłę i przekonanie z tych słów, napełniałem litością i miłością serca, które były przepełnione gniewem i złością, na próżno rozplamiałem dusze wstrętem do niesprawiedliwości...

Dzień przebaczenia jeszcze nie nadszedł!...⁵⁴

Przewiną Józefa – „jerozolimskiego rzemieślnika, którego wyklął Pan”⁵⁵ – zgodnie z wizją Sue, było nie tyle zlekceważenie Mesjasza, ile brak miłosierdzia dla Cierpiącego oraz niezrozumienie boskiego przesłania miłości⁵⁶.

Na kartach utworu Sue znajdziemy jednak, oprócz oskarżenia, pośrednie usprawiedliwienie bezduszości Józefa, który odpycha „człowieka-Boga, dźwigającego krzyż”⁵⁷ od swego domu. Czyni to nieświadomy swej przewiny – „rozbastwiony nędzą, niesprawiedliwością, uciskiem”⁵⁸, rozgoryczony i złamany ciężarem bytowania,

⁵³ U. Eco, *op. cit.*, s. 59.

⁵⁴ ŻWT, t. 1, s. 118.

⁵⁵ ŻWT, t. 2, s. 240

⁵⁶ O legendzie Żyda Wiecznego Tułacza zob. np. M. Massenzio, *Le Juif errant ou L'art de survivre*, Paris 2010, s. 11-20. Interesujące omówienie narodzin, rozkwitu i upadku legendy Żyda Wiecznego Tułacza przynosi także artykuł P. Kallasa, *Homo Viator, czyli Żyd Wieczny Tułacz w XXI wieku*, „Rozprawy Naukowe i Zawodowe PWSZ w Elblągu” 2010, z. 11, s. 7-20.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 390.

⁵⁸ *Ibidem*.

bezowocnością i jałowością swego trudu. W rozdziale zatytułowanym *Odkupienie* Herodiada wypowiedzi do Józefa znaczące słowa:

Zbawiciel ukarał w tobie i twoim potomstwie rzemieślnika, którego nieszczęście i niesprawiedliwość złym uczyniły, powiedział ci: Idź!... Idź!... Bez końca i odpoczynku, i próżny będzie twój pochód; każdego wieczora rzucając się do spoczynku na twardej ziemi nie będziesz bliższym kresu, jak byłeś rano, rozpoczynając ten wieczny pochód... Tak, przed wieki, nielitościwi ludzie powiedzieli do rzemieślnika: Pracuj... pracuj... pracuj... bez ustanku i odpoczynku, a twoja praca dla wszystkich użyteczna, tylko dla ciebie będzie bezowocna, i co wieczór, rzucając się na twardą ziemię, nie będziesz bliższy szczęścia i wypoczynku, jak byłeś przy obudzeniu się ze snu, po całodiennej pracy⁵⁹.

Nie bez powodu Eco w swoim słynnym *Supermanie w literaturze masowej*⁶⁰ określa Sue mianem „dandysa, który odkrył, że jest socjalistą”⁶¹, w istocie był zaś „Nawołującym do zgody, sentymentalnym zwolennikiem humanitarnego traktowania ludu”⁶². Zdaniem Eco, o ile jeszcze w *Tajemnicach Paryża* swoje społeczne postulaty Sue przekazywał w ramach „oficjalnego chrześcijaństwa”⁶³, o tyle wydany w 1845 roku *Żyd wieczny tułacz*, choć pozostaje „książką mistyczną (i patetyczną)”, czy też nawołującą do „powrotu do źródeł chrześcijaństwa (Chrystus jako pierwszy socjalista)”⁶⁴, to „wyraża religijność laicką, mistykę ludzkości, zgodnie z najlepszymi tradycjami socjalizmu utopijnego” i „laickiego radykalnego fourieryzmu”⁶⁵.

Wydaje się jednak, że powyższa propozycja odczytania tekstu Sue, choć uzasadniona, nie wyczerpuje wszystkich sensów tego dzieła. Przytoczony wyżej sąd badacza w istocie nie tyle rozstrzyga interpretację, ile do niej prowokuje, dopominając się o uważną i wnikliwą lekturę książki – idei, czy też idei wcielonej w książkę.

Cywilizacja techniczna to podbój przestrzeni przez człowieka. Triumf ten osiągnany jest często poprzez poświęcenie zasadniczego czynnika egzystencji – czasu. W cywilizacji technicznej wykorzystujemy czas, by pozyskać przestrzeń. [...] – A to czas jest sercem istnienia. [...] Niebezpieczeństwo zaczyna się wtedy, gdy – zyskując moc w królestwie przestrzeni – rezygnujemy z wszelkich aspiracji w królestwie czasu. A to właśnie w królestwie czasu celem jest nie *mieć*, lecz *być*, nie *posiadać*, lecz *dawać*, nie *panować*, lecz *uczestniczyć*, nie *podbijać*, lecz *współbrzmieć*. Życie schodzi na manowce, kiedy panowanie nad przestrzenią, zdobywanie rzeczy przestrzeni, staje się naszą jedyną troską⁶⁶.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 463–464.

⁶⁰ U. Eco, *op. cit.*

⁶¹ *Ibidem*, s. 61.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, s. 62.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ A.J. Heschel, *Szabat i jego znaczenie dla współczesnego człowieka*, przeł. H. Halkowski, Gdańsk 1994, s. 7.

Wydaje się, że figura Żyda – Wędrowcy, przemierzającego przestrzeń po to, aby uzyskać odkupienie i przebaczenie – w czasie, staje się topicznym wyrazem wyżej przywołanej myśli Abrahama Joshui Heschela. Powyższe słowa pozwalają także na pełniejsze zrozumienie wcześniej przytoczonych słów usprawiedliwienia czynu Józefa, włożonych w usta Herodiady. Prawdziwą przewiną przyszłego Pielgrzyma była niezdolność do zatrzymania się, niezdolność do dostrzeżenia i celebrowania świętości czasu, który – zgodnie z Heschelowską wykładnią – „jest [...] *inności* – tajemnicą unoszącą się ponad wszelkimi kategoriami”⁶⁷, „należy tylko i wyłącznie do Boga”⁶⁸, co więcej „jest obecnością Boga w świecie przestrzeni [...]”⁶⁹. Przestrzeń w swej istocie jest nacechowana upadkiem, przemijaniem, obumieraniem:

[...] kiedy jednak nauczymy się rozumieć, że to rzeczy przestrzenne nieustannie uchodzą, wtedy uświadomimy sobie, że czas jest tym, co nigdy nie wygasa; że to świat przestrzeni przetacza się przez nieskończony obszar czasu. [...] Czas poza przestrzenią, niezależny od niej, jest wieczny; to świat przestrzeni ginie. Rzeczy giną w obrębie czasu; sam czas się nie zmienia. [...] dni ducha nigdy nie przemijają⁷⁰.

Poświęcający się przestrzeni i jej pomnażaniu, oddany jej rzeczom i sprawom, „jerozolimski rzemieślnik” został ukarany za swój głód zdobywania i panowania nad tym, co tak naprawdę *wygasające* i *ginące*. Przypomnijmy: „Życie schodzi na manowce, kiedy panowanie nad przestrzenią, zdobywanie rzeczy przestrzeni, staje się naszą jedyną troską”⁷¹. Zdeprawowany bezlitosną codziennością, nie potrafił docenić Chrystusowego zaproszenia do zawieszenia pędu przestrzeni, do spotkania z boskim *praesens*, będącym uosobieniem wolności:

Jeden dzień w tygodniu przeznaczamy na wolność – dzień, w którym nie używamy narzędzi [...], dzień, w którym zaprzestajemy modlitw do bożków cywilizacji technicznej – dzień, w którym nie używamy pieniędzy – dzień zawieszenia broni w ekonomicznej walce z naszymi bliźnimi i z siłami przyrody⁷².

U progu Józefowego domostwa cierpiący i udręczony Jezus – Bóg chciał się z a - t r z y m a ć , o d p o c z ą ć. Jego obecność – w planie ludzkim – można odczytać jako prośbę o odruch współczucia, w planie boskim zaś wydaje się ona zaproszeniem rzemieślnika do kontemplacji czasu świętego, wyrwanego z przestrzeni, zawieszającego jej zachłanność. Cierpiący w Człowieku Bóg nie przestaje być nieograniczonym

⁶⁷ *Ibidem*, s. 83.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 84.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 81.

⁷¹ *Ibidem*, s. 7.

⁷² *Ibidem*, s. 29.

przestrzenią Panem czasu⁷³. W figurze odpoczynku Jezusa–Boga przed progiem człowieczego domu można dostrzec wezwanie do wolności, jej obietnicę w zamian za miłosierdzie i współczucie. Józef odpowiedział: „Idź! Idź!”. Został zatem – zgodnie ze swoją wolą – skazany na przestrzeń, którą wybrał, stał się jej Tułaczem. W nieustającym pochodzie (nie)nasycony przemianami przestrzeni dostrzega jej jałowość i bez-sens. Zaspokojenie głodu rzeczy przestrzeni jest bowiem niemożliwe. Nieugaszony pęd zniewala go, czyni wiecznym niewolnikiem przestrzeni, oddala od wolności. Przestrzeń jako bez-czas jest świadectwem braku łaski. Nieśmiertelność – czyli istnienie w przestrzeni bez czasu – staje się znakiem przekleństwa, zagubienia, kary. Jego pątniczy trud zyskuje wymiar namiastki pielgrzymki Jezusa ku krzyżowi Golgoty, w której osaczony przestrzenią Tułacz zaczyna pojmować świętość czasu.

Mozolny ruch stóp, tułaczka, trud zagarniania przestrzeni może być zarazem odczytany jako świadectwo zgody na prymat czasu. Kara istnienia w bez-czasie, w swoistej wieczności, staje się jednocześnie rozgrzeszeniem Pielgrzyma i błogosławieństwem zyskania świadomości czasu. Każdy krok podporządkowania i porządkowania przestrzeni jest znakiem przyswajania jej czasowi i zmierzania ku owemu Heschelowskiemu *być – dawać – uczestniczyć – współbrzmieć*. Zgrzeszywszy w przestrzeni, Wędrowiec zmierza ku zbawieniu i łasce w czasie. Trud pielgrzymki, ruch stóp oswajających przestrzeń przynosi wytchnienie w *temporum*.

Ukarany za niezdolność do kultu czasu świętego i boskiego, który – w myśli Heschela – jest uosobiony w szabacie, Pielgrzym zostaje wyrwany z przestrzeni i wrzucony w czas po to, aby nauczyć się Boga. Jak chce Heschel –

Szabat jest przypomnieniem dwóch światów – tego świata i świata przyszłego; jest wzorem obu światów. Dlatego Szabat jest radością, świętością i odpoczynkiem; radość jest częścią tego świata; świętość i odpoczynek należą do świata przyszłego⁷⁴.

W Jezusie – skazańcy Józef spotkał Boga szabat. Tego, który uświęca przestrzeń łaską czasu. Skazany na niekończące się oczekiwanie, swoisty *adwent*, niosący swój czyn przez wieki, wpisany w stulecia Żyd – Tułacz dąży do stanu łaski, do czasu będącego antycypacją wieczności. Do owego „świata przyszłego” zmierzają też powinowaci Tułacza – potomkowie jego rodu:

Lat temu sto pięćdziesiąt, odkąd prześladowanie rozproszyło po całej kuli ziemskiej tę rodzinę, za którą ja przez osiemnaście wieków z czułością podążałem... nie odstępując jej we wszystkich wędrówkach, na wygnaniu, przy zmianach losu i imienia.

⁷³ A.J. Heschel, *op. cit.*, s. 83.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 23.

Ach! Ta rodzina, pochodząca od mej siostry, siostry ubogiego rzemieślnika, jakąż słynęła sławą, to znów była poniżona, wzgardzona, później jakim jaśniała blaskiem, potem w jakiej żyła nędzy, wreszcie jaką okrywała się chwałą!

Iluż w niej splamiło się zbrodniami! Ilu wślawiło się cnotami!

Historia tej jednej rodziny to dzieje całej ludzkości!

[...]

Polska... Indie... Ameryka... Francja...

Oto miejsca, gdzie los ich rozproszył!

Mnie instynkt ostrzega, gdy komu z moich grozi niebezpieczeństwo... od północy do południa... od wschodu do zachodu biegnę im na ratunek...

[...]

Ja cierpię za ród ludzki, cierpię za swoich – biedny tułacz [...] ⁷⁵.

W osobie Józefa wygnany w przestrzeń zostaje *każdy* – nie tylko jego krewni, reprezentujący różne stany, kondycje i losy, ale – ludzkość jako taka:

Czy potomkowie mej siostry unikną przeznaczenia, które od tyłu wieków ciąży nad moim rodem? Czy raczysz mi przebaczyć w nich? Czy też będziesz mnie w nich karał? O! Spraw, żeby wysłuchali ostatniej woli swego pradiada! Owe słowa Człowieka–Boga:

Kochajcie się nawzajem... byłyby jedynym ich celem, jedynym środkiem... ⁷⁶

Los Tułacza staje się hiperbolą kondycji człowieczej ⁷⁷. Upadek w przestrzeń – grzech pomnażania rzeczy, przewina płodności bezdusznej materii – staje się zarazem wezwaniem do pielgrzymki w czasie – ku szabatowi miłości. Przed nieświadomymi tej prawidłowości zostaje postawione zadanie: dojrzeć do świętowania i znaczenia czasu. Ta świadomość prowadzi do odzyskania utraconej wieczności: śmierć nie istnieje, a raczej istnieje w przestrzeni, ale nie w czasie.

Istotą próby Żyda Wiecznego Tułacza – Everymana pozostaje pokuta i dojrzewanie do łaski. Jej cel stanowi (zgodnie z intuicją Caillois) odkrycie tego, co jest własnością *sacrum* – ukryte we wnętrzu pokutującego, nierozpoznane, a domagające się wydobycia:

Greckie słowo *hagos*, „zmaza” – oznacza także ofiarę, która zmazę usuwa. Określenie *hagios*, „święty” – zdaniem leksykografów znaczyło pierwotnie także „skalany”. [...] Greckie słowo *a osioun*, łacińskie *escpiare* – „odpokutować”,

⁷⁵ ŻWT, t. 1, s. 117–118.

⁷⁶ *Ibidem*, t. 2, s. 241.

⁷⁷ W ujęciu G. Charuty Eugeniusz Sue to autor, który w postaci Żyda Wiecznego Tułacza nakreśli alegoryczną figurę wcielenia ludzkości cierpiącej (G. Charuty, *Avant-propos*, [w:] M. Massenzio, *op. cit.*, s. 5).

etymologicznie wywodzą się od wyrażenia „wyprowadzić z siebie to, co należy do *sacrum* (*osios, pius*), a co zostało wprowadzone przez skalenie”⁷⁸.

W świetle powyższych słów skalenie, zmaza, grzech – stają się szczególnym stanem bliskości ze sferą *sacrum*. Wina Tułacza kryje w sobie załączek łaski i zbawienia: „Miej nadzieję, mój bracie... Pomyśl, że po pokucie następuje przebaczenie, po przebaczeniu nagroda...”⁷⁹ – powie Herodiada. Występując przeciw regule miłości i miłosierdzia – jerozolimski rzemieślnik już został przez nie zagarnięty, gdyż – „podstawą jest raczej nasza świadomość bycia wewnątrz Szabatu niż Szabatu wewnątrz nas”⁸⁰.

Nakreślony na kartach książki Sue wizerunek Wiecznego Pielgrzyma⁸¹ wydaje się zatem wykraczać poza wymiar topicznej figury ilustrującej „religijność laicką” i nieokreśloną „mystykę ludzkości”. Ten swoisty dziewiętnastowieczny apokryf, uruchamiając szersze konteksty, buduje atmosferę przenikania się rozmaitych intuicji odczytań. *Żyd Wieczny Tułacz* Sue staje się literacką odmianą interpretacyjnego zapisu doświadczenia wygnania, ukierunkowując je w stronę refleksji egzystencjalnej. Przyjmując kształt symboliczno-universalny w osobie Józefa – Wędrowcy, może być odczytany jako zapis człowieczej kondycji⁸². Wygnanie jako formuła losu jednostki – pokoleń – narodu staje się myślą przewodnią interpretacji, budując wizję banicji totalnej.

Z reguły komentowane jako doświadczenie negatywne, będące stanem zawinionym, odczytywanym jako praktyka ekspiacji za odstępstwa – w miarę zgłębiania możliwości interpretacyjnych lektury dzieła Sue zyskuje wymiar stanu błogosławionego, stając się formą wybraństwa, kształtem istnienia zbawczego, a Józef – Tułacz – Hiob z pokutnika przekształca się w apostoła *czasu świętego*. Jego ostatnie słowa, wypowiedziane do Herodiady, przynoszą przesłanie przywodzące na myśl intuicje Heschela, a zarazem budują płaszczyznę *spotkania nieśmiertelności z doczesnością*:

- [...] Człowiek stworzony jest do szczęścia, pracy i miłości bliźniego!...
- O! Mój bracie... twoje słowa są także prorocze... Jutrzeńka tego pięknego dnia... zbliża się... jak wschód tego dnia, który, przez miłosierdzie Boskie, będzie ostatnim dniem naszego życia... ziemskiego życia...

⁷⁸ R. Caillois, *op. cit.*, s. 63-64.

⁷⁹ ŻWT, t. 2, s. 463.

⁸⁰ A. Heschel, *op. cit.*, s. 24.

⁸¹ O motywie Żyda Wiecznego Tułacza w tradycji europejskiej zob. np. klasyczną rozprawę M.-F. Rouart, *Le Mythe du Juif errant*, Paris 1988. O polskiej recepcji figury Żyda Wiecznego Tułacza zob. W. Piotrowski, *Legenda o Ahaswerze w literaturze polskiej*, Słupsk 1996; także W. Panas, *Topika judajska*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 1103-1104; E. Prokop-Janiec, „*Żyd Wieczny Tułacz*”: *dialektyka, publicystyka, katastrofa*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 74-84.

⁸² O idei wygnania jako zapisie ludzkiej kondycji zob. np. R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 9-14.

[...]

– Och! Jakie szczęście... mój bracie... umieram...

– Moja siostró... i moje oczy zamykają się... Już nam przebaczone... już przebaczone...

– Och!... Bracie... oby to boskie odkupienie objęło wszystkich... tych, którzy cierpią... na tej ziemi...⁸³

Mesjańskie odkupienie to wezwanie do antycypacji wieczności w przestrzeni i realizacji człowieczego powołania do „szczęścia, pracy i miłości bliźniego”. Umierający Józef jest przekonany, że doświadcza ukojenia śmierci, zostały bowiem wypełnione słowa: „Uzyskam przebaczenie, gdy ostatni z potomków mego rodu zniknie z ziemi... Jemu darowana została łaska dokonania mego odkupienia... jemu, który tyle zrobił dla zbawienia mych braci”⁸⁴. Nie wie jednak, że dzięki wspaniałomyślności i pośrednictwu ostatnich z rodu Rennepontów – panny de Cardoville i Gabriela⁸⁵, marzenie stało się rzeczywistością. Utopia edenu – zanurzonego w świętej wieczności – zrealizowana została w kształcie kolonii „zakupionej na imię Dagoberta”⁸⁶. Mieszkańcy majątku – żyjąc zgodnie z regułami ewangelicznych cnót (przypominającymi modelowy folwark w Bouqueval z *Tajemnic Paryża*): prostota, ubóstwo, skromność, praca, godność, odpoczynek, niewinność i naturalność, „uszlachetnienie duszy”⁸⁷ – kreują miejsce zanurzone w świętości.

Odkupienie przestrzeni – dokonało się... Żyd Wieczny Tułacz – może doświadczyć łaski wiecznego szabatu.

DISCUSSING THE WANDERING JEW – A FEW WORDS ON SACREDNESS, STIGMA, TIME AND SPACE

By using the anthropological and religious studies tradition as well as the perspective of Judaist concept of “sacred” time – Sabbath (A.J. Heschel), the article presents the motif of the eternally wandering Jew as described in the novel by Eugene Sue (R. Caillois, R. Otto, E. Levinas). The discussed figure is perceived by the author as living a combination of sacredness and stigma, as experiencing Sacrum that creates distress and uneasiness, and finally as a manifestation of the idea of the “Other”. The most important part of this literary discourse seems to be the demonstration of the wandering Jew through the Heschel’s idea of Sabbath and the “sanctification” of time, where Josephs meets God of Sabbath in the convicted Jesus. Joseph, the pilgrim, and as a slave of space, is brought by Jesus – the God of Sabbath – to the state of grace, a time anticipating eternity. Such an exile is regarded here as a negative experience of culpability and expiation practice following deviations. Exploring the interpretative reading of Sue’s work, a form of blessed spirit becomes a predilection and shape of existence and salvation, while Joseph, the Wanderer is transformed into an apostle of “sacred” time.

⁸³ ŻWT, t. 2, s. 464.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 463.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 460.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 461.

⁸⁷ *Ibidem*.

Anna Koszewska

Uniwersytet im. A. Mickiewicza
w Poznaniu

AUTOPORTRET ARNOLDA SCHÖNBERGA JAKO ŻYDA WIECZNEGO TUŁACZA: FILOZOFICZNO-MUZYCZNE IMPLIKACJE MITU

und kann und darf nicht gesagt werden!
O Wort, du Wort, das mir fehlt!

Arnold Schönberg

Malarska twórczość Arnolda Schönberga (1874-1951), której apogeum przypadło na lata 1907-1911, z retrospektywy dokonanej w roku 1950 określona została przez podeszłego już w latach kompozytora mianem sposobu wyrażania osobistych emocji, idei, przeżyć, których nie potrafił on ująć w słowa. Ta sama konieczność ponadśłownej wypowiedzi stanowiła – zgodnie z wyznaniem twórcy – źródło komponowanej muzyki, a jedyną różnicą pomiędzy malarstwem a muzyką było absolutne amatorstwo w tej pierwszej dziedzinie artystycznej¹. Oprócz silnie odczuwanej wewnętrznej potrzeby niewątpliwego wpływu na zainteresowania malarskie Schönberga miała też przyjaźń z wybitnymi malarzami: Oskarem Kokoschką, Richardem Gerstlem, Wassilim Kandinskim i uznanie wymienionych twórców dla jego talentu, nie tylko słowne, ale wyrażone na przykład przez włączenie niektórych prac do organizowanej przez Kandinskiego w roku 1911 monachijskiej wystawy grupy Der Blaue Reiter.

Tymczasem długi czas wartość prac malarskich Schönberga była przez badaczy kwestionowana, odmawiano im autonomii i samodzielności, dostrzegano uchybienia warsztatowe, brak profesjonalizmu, określano mianem „awangardowych, ale poza Awangardą”, traktując jako „jednostkowe przypadki” (*Einzelfälle*)², co mogłoby

¹ „I must answer that as a painter I was absolutely an amateur”. Zob. *Eine Dokumentation: Schoenberg talks about his paintings*, [w:] *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, red. E. Hilmar, Wien 1974, s. 109-110.

² Np. R. Waißenberger, *Der Bereich Malerei in Arnold Schönbergs Leben*, [w:] *Arnold Schönberg...*, s. 108.

The musical score is for the ending of Act II of Arnold Schönberg's opera 'Mojżesz i Aron'. It features the following parts and markings:

- Tempo markings:** *a tempo*, *rit.*, and *Langsamer / Slower*.
- Vocal parts:**
 - Moses:** Bass clef, lyrics in German and Hebrew: "und kann und darf nicht ge - sagt wer - den! and can and need not be said - en voice."
 - Soprano (S):** Treble clef, lyrics: "Göt - ter! gods are!"
 - Mezzo-Soprano (MS):** Treble clef, lyrics: "Göt - ter! gods are!"
 - Alto (A):** Treble clef, lyrics: "Göt - ter! gods are!"
 - Tenor (T):** Treble clef, lyrics: "Göt - ter! gods are!"
 - Baritone (Bar.):** Bass clef, lyrics: "Göt - ter! gods are!"
 - Bass (B):** Bass clef, lyrics: "Göt - ter! gods are!"
- Piano accompaniment:**
 - Measures 1120-1122 show a transition from *a tempo* to *rit.* and then *Langsamer / Slower*.
 - Measure 1122 includes the instruction *p cresc.* (piano crescendo).
 - Measure 1123 shows a final chord with dynamic markings *f*, *pp*, and *ppp*.
- Final vocal entry (Measure 1123):**
 - Moses:** Bass clef, lyrics: "O Wort, da Wort, das mir Licht! O word, thou word, that I lack!"
 - Hebrew lyrics:** "O Wort, da Wort, das mir Licht! O word, thou word, that I lack!"

Ryc. 3. Arnold Schönberg, *Mojżesz i Aron*, zakończenie II aktu

dowodzić też pewnej bezradności komentatorów wobec niepowtarzalnego, niepodda-
jącego się klasyfikacjom zjawiska. Dopiero w ostatnich latach coraz bardziej docenia

się malarstwo Schönberga ze względu na wyraźne paralele z jego muzyką – choć zasadnicza różnica rangi między nimi pozostaje niekwestionowalna³.

Wśród blisko 300 prac malarskich Schönberga osobną i licznie reprezentowaną grupę stanowią autoportrety, oceniane w dużej mierze jako dzieła wybitne zarówno pod względem trafności użytych środków technicznych, jak i siły artystycznego wyrazu. W szczególny sposób zwraca uwagę jeden z nich, przejmujący w swej wymowie obraz namalowany w roku 1911. W osobiwej, ponurej scenerii pustego trotuaru widnieje zwrócona plecami, przygarbiona sylwetka kompozytora, z wolna oddalająca się od obserwatora i przywołująca na myśl postać zagubionego samotnego wędrowca, który niespiesznym, rozważnie stawianym krokiem przemierza nieprzyjazne, obce krainy, daremnie – na niewidocznym także dla widza horyzoncie – wypatrując celu i kresu swej wędrówki. Poczucie niepokoju, a nawet lęku, czyhająca groźba nieznanego, choć silnie przeczuwanego niebezpieczeństwa emanuje z mrocznej, zgaszonej kolorystyki obrazu, zdominowanej przez monochromatyczną, brunatno-żółtawą tonację, z jego ostrych kontrastów i surowych linii rysunku, które wzajemnie się potęgują, sugestywnie oddziałują na odbiorcę⁴.

Nie przypadkiem data powstania owej mieszczącej się w nurcie ekspresjonizmu kompozycji malarskiej Schönberga bardzo bliska jest czasowi skomponowania *Księżycowego Pierrota*, cyklu 21 melodramatów – wokalnie-instrumentalnych utworów do tekstów wybranych z poematu francuskiego poety Alberta Girauda w przekładzie Ericha Hartlebena. Właśnie bowiem w roku 1912 – roku ogłoszenia manifestu grupy *Der Blaue Reiter* – powstał utwór zatytułowany *Trzy razy po siedem wierszy z „Pierrot lunaire”* op. 21, na głos recytujący, fortepian, flet (i flet piccolo), klarnet (i klarnet basowy), skrzypce (i altówkę) oraz wiolonczelę. Cykl śpiewnie recytowanych (*Sprechgesang*) mrocznych poetyckich wizji przy akompaniamencie wciąż zmienianych zespołów instrumentów dzieli się na symetryczne trzy części, z których każda zawiera siedem trzynastowersowych poematów o rondowej budowie. Ich lejtmotywami są ciemność nocy, czerwień krwi, blade światło księżyca i mroczna, groteskowa postać Pierrota – dandysa z Bergamo⁵.

³ Zob. M. Gołąb, *Schönberg*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 9, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 123 i 133; Ch.M. Schmidt, *Schönberg*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, t. 14, red. L. Finscher, Kassel–Stuttgart 2006, szp. 1586.

⁴ A. Schönberg, *Autoportret*, olej na kartonie, 49 × 44,9 cm, sygn. i datowany: „Arnold Schönberg / fecit 1911”. Reprodukacja dostępna na stronie internetowej Schönberg Center w Wiedniu: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_joomgallery&func=detail&id=25&Itemid=339&lang=de#joomimg, [dostęp: 4.01.2014].

⁵ Szerzej – zob. A. Koszewska, *Groza podświadomości, groza rzeczywistości. Pierrot lunaire i A Survivor from Warsaw Arnolda Schönberga na mapie transgresji w muzyce XX wieku*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo – dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, M. Kwiecień, K. Moraczewski, Poznań 2008, s. 36 i n.

Już w pierwszej części, w poetyckim przedstawieniu *dramatis personae*, wszechobecne są barwy nocy i nieustannie powraca motyw krwi, połyskującej w upiornie bladym świetle księżyca. Makabra i groza, a nawet elementy perwersyjnego sadomasochizmu najsilniej ujawniają się w części środkowej, rozpoczynającej się melodramatem ósmym *Noc (Nacht)*, w którym mowa o „czarnych, ogromnych motylach, które zabiły blask słońca i niedostrzegalnie opadają na ludzkie serca”. Następnie po szyderczej *Modlitwie do Pierrota (Gebet an Pierrot)* dochodzi do eskalacji wizji zbrodniczych wydarzeń. *Grabież (Raub)*, *Czerwona msza (Rote Messe)*, makabryczny humor *Pieśni wisielca (Galgenslied: „die dürre Dirne mit langem Halse”* to szubienica, ostatnia kochanka Pierrota), *Stracenie (Enthauptung)* kulminują w wizji *Krzyży (Die Kreuze)*, czyli wierszy, do których przybici są krwawiący poeci otoczeni ciemnością nocy, nierozjaśnionej przez słońce zachodzące krwawą, czerwoną koroną. W trzeciej części makabryczna dosłowność wizji *Wspólnoty (16. Gemeinheit)*, w której Pierrot, zażywając tabakę, wkręca wiertło w głowę przeraźliwie krzyczącego Cassandra, nie przyćmiewa jednak przejmującego wrażenia wywołanego przez następujący później 18. melodramat *Mondfleck* (Pierrot dostrzega na swych plecach białą plamę księżyca i nadaremnie próbuje się od niej uwolnić)⁶.

Dobór kunsztownych, wyrafinowanych środków techniki kompozytorskiej ściśle wiąże się z poetyckim tematem, a związki słowno-muzyczne rozgrywają się zarówno w sferze *hypothyposis*, jednoznacznego w swej dosłowności malarstwa dźwiękowego (np. krwawy blask rubinów zobrazowany w partii fletu), jak i wyrafinowanej symboliki. Kanon lustrzany zastosowany w *Mondfleck* mógłby przywołać na myśl malowany za pomocą lustra autoportret Schönberga i widok jego własnych pleców dotkniętych bladą plamą rozproszonego światła. Podobną osobistą aluzję subtelnie ukrytą w symbolice użytych środków techniki kompozytorskiej dostrzegł Ch.M. Schmidt w przedostatnim, dwudziestym melodramacie *Tęsknota za domem (Heimweh)*, w którym nieoczekiwanie, w atonalnym kontekście, pojawia się regularna budowa okresowa typowa dla muzyki XVIII wieku⁷. Za pomocą odpowiedniego, przemyślanego rozłożenia akcentów, dzięki precyzyjnie użytym efektom instrumentacji, metrorrytmiki, dynamiki, Schönberg w swej muzyce do *Księżycowego Pierrota* kieruje uwagę słuchacza na pojedyncze słowa: krew, wino, księżyc, noc, ciemność, których symboliczne konotacje pozwalają wytłumaczyć posępne, makabryczne obrazy zawarte w kolejnych utworach cyklu za pomocą Jungowskiego archetypu „cienia” – wyrazu nieświadomości zbiorowej⁸. Konsekwencja w muzycznym przedstawieniu sfery „cienia” jest nieporównanie większa niż w poetyckim pierwowzorze. „Dźwięki będą tu

⁶ Zob. *ibidem*.

⁷ Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1586.

⁸ Zob. A. Koszewska, *op. cit.*, s. 39.

wręcz zwierzęco bezpośrednim wyrazem zmysłowych i duchowych poruszeń” – pisał kompozytor, rozpoczynając pracę nad cyklem⁹. Muzyka przesycona dysonansami, nagłymi, zaskakującymi zmianami dynamiczno-agogicznymi i bogatą paletą kontrastujących barw instrumentalnych spotęgowała sugestywną kolorystykę mrocznego poetyckiego obrazu, wzmocniła „makabryczny urok ironicznego estetyzmu”¹⁰ wierszy Girauda – Hartlebena.

Tragiczna ekspresja metafizycznego niepokoju znalazła swoją kulminację w centralnie położonym, jedenastym melodramacie. *Czerwona msza* (*Rote Messe*) jest muzyczno-poetyckim obrazem makabrycznej, krwawej ofiary Pierrota:

Na okrutną Eucharystię
W olśniewającym blasku złota,
Migotaniu świec
Do ołtarza przystępuje Pierrot!

Ręka, Bogu wyświęcona,
Rozrywa szaty kapłańskie:
Na okrutną Eucharystię
W olśniewającym blasku świec.

Gestem błogosławieństwa
Ukazuje strwożonym duszom
Ociekającą czerwoną hostię:
Swoje serce w zakrwawionych palcach
Na okrutną Eucharystię¹¹.

Ciemne, matowe brzmienie instrumentów stanowiące tło dla recytowanych słów, nagły kontrast dynamiczny obrazujący rozrywanie szaty, „połyskliwe” brzmienie fletu piccolo i wysokiego rejestru fortepianu sugestywnie oddające blask świec, uporczywe, ceremonialne *ostinato* w partii fortepianu... Akompaniament muzyczny umiejętnie buduje nastrój makabrycznej celebracji, do tego stopnia wzmacniając niepokojące, budzące lęk oddziaływanie tego – według niektórych interpretacji – ocierającego się o bluźnierstwo tekstu, że niektóre z pierwszych wykonań *Księżycowego Pierrota* spotkały się z krytycznym, a nawet negatywnym przyjęciem słuchaczy. Utwór ten jednak w zamierzeniu kompozytora nie miał wydzźwięku obrazoburczego, wręcz

⁹ „Die Klänge werden hier ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen”, A. Schönberg *Berliner Tagebuch*, wpis 12 marca 1912, cyt. za: Arnold Schönberg *Sämtliche Werke*, red. R. Stephan, Mainz–Wien 1966, Reihe B, Band 24, s. 227–228.

¹⁰ H.H. Stuckenschmidt, *Schönberg*, przeł. S. Haraschin, Kraków 1987, s. 50.

¹¹ „Zu grausem Abendmahle / Beim Blendeglanz des Goldes, / Beim Flackerschein der Kerzen, / Naht dem Altar – Pierrot! / Die Hand, die gottgeweihte, / Zerreißt die Priesterkleider / Zu grausem Abendmahle / Beim Blendeglanz des Goldes. / Mit segnender Gebärde / Zeigt er den bange Seelen / Die tiefend rote Hostie: / Sein Herz in blutgen Fingern / Zu grausem Abendmahle”. Przekład własny.

przeciwnie – stanowił prostą i czytelną w swej ekspresji wizję męczeńskiej ofiary człowieka złaczonej z ofiarą Chrystusa¹². Podobny w swej wymowie jest też obraz krwawiącej, pokrytej ciągle świeżymi ranami Madonny przedstawiony w szóstym melodramacie, z wyjaśniającą jego sens dedykacją poety: „Stań, o Matko wszystkich cierpień, / Na ołtarzu moich wierszy”. Pieta – postać Bolesnej Matki ukazującej światu ciało umęczonego Syna, wizerunek Maryi z krwawiącym sercem przebitym mieczem – to uniwersalny symbol cierpienia.

Powszechnie przyjmuje się, że ekspresjonizm zaistniał początkowo w malarstwie i sztukach plastycznych (zwłaszcza w grupach twórców skupionych wokół monachijskiego Der Blaue Reiter i drezdeńskiej Die Brücke), a dopiero później w innych dziedzinach sztuki: poezji, teatrze, architekturze, filmie i muzyce¹³, lecz przykład Arnolda Schönberga zdaje się wyłamywać z tego uogólnienia. Wprawdzie opera *Wozzeck* Albana Berga, traktowana jako kulminacyjny punkt ekspresjonizmu muzycznego, istotnie powstała dopiero w roku 1922, jednak nie można przeoczyć faktu, że twórca *Pierrot lunaire*, monodramów *Erwartung* (1909) i *Die glückliche Hand* (1910-1913) o jednoznacznie psychoanalitycznej inspiracji, a także *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909), których „orgia dysonansów [...] była nie do słuchania”¹⁴, był też współautorem manifestu grupy Der Blaue Reiter, umieszczając w nim artykuł *Das Verhältnis zum Text*¹⁵, a w opublikowanym w owym czasie traktacie *Harmonielehre* (1911) zawarł twierdzenia w pełni odpowiadające ekspresjonistycznemu pojmowaniu sztuki, według którego podstawową wartość dzieła stanowiła prawda. Dla jej uwydatnienia świadomie rezygnowano z – klasycznie rozumianego – piękna, nie stroniąc od eksponowania brzydoty (*Hässlichkeit*): „prawda wyrazu znaczyła więcej niż piękno formy, etyka więcej niż estetyka”¹⁶. Silne zaangażowanie sztuki ekspresjonistycznej w kwestię etyki, wyczulenie na grozę zła obecnego w świecie konweniowało z jej antyrealizmem, odwołaniem do tematyki marzeń sennych, halucynacji, te ostatnie bowiem – jak

¹² W liście z 30 grudnia 1922 r. Schönberg pisał: „Ich bemerkte in Genf und Amsterdam zum erstenmal, daß «Madonna», «Rote Messe» und auch «Kreuze» irgendwie religiöses Ärgernis erregen. Ich habe bisher nie an eine derartige Möglichkeit gedacht und nichts ist mir in meinem ganzen Leben ferner gelegen, als eine solche Absicht, da ich zu keiner Zeit meines Lebens antireligiös, ja auch eigentlich nie unreligiös war. Ich habe diese Gedichte scheinbar überhaupt viel naiver aufgefaßt als die meisten Menschen und bin noch nicht ganz ungewiß, ob das so durchaus unberechtigt ist” – Arnold Schönberg *Sämtliche Werke*, s. 300.

¹³ Termin „ekspresjonizm”, użyty przez krytyka i historyka sztuki Aby Warburga w 1910 r. w odniesieniu do malarstwa, na grunt muzyki został przejęty później przez A. Scheringa i T.W. Adorna. Zob. R. Stephan, *Expressionismus*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, t. 3, red. L. Finscher, Kassel-Stuttgart 1994-2004, szp. 243-245.

¹⁴ *Ibidem*, szp. 249.

¹⁵ „Der Blaue Reiter”, Monachium 1912, s. 27 i n.; pol. *Stosunek do tekstu*, przeł. M. Kurecka, [w:] L. Rogoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, Kraków 1978, s. 391-395.

¹⁶ A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911.

sądzono – paradoksalnie mogą odsłonić prawdziwy, najgłębszy sens tragicznych, niezrozumiałych zdarzeń, ujawnić prawdę o ludzkich czynach i tajemnicy zła. Odkrycie podświadomości, psychoanaliza Zygmunta Freuda i analiza psychologiczna Carla Gustawa Junga niewątpliwie odcisnęły silne piętno na sztuce drugiej dekady XX wieku. Ekspresjonizm to „sztuka wyrazu”, ale – doprecyzowując: wyrazu tego, co ukryte, wewnętrzne¹⁷, dlatego przekraczanie granic świadomości i korzystanie z możliwości poznania prawdy o duszy ludzkiej, jakie oferuje psychologia głębi, jest jednym z głównych, jeśli nie najważniejszym wyróżnikiem tego kierunku.

W roku 1913 Jung przeżywał „czas wewnętrznej niepewności, dezorientacji”, żyjąc na granicy choroby psychicznej, prześladowany przez sny i wizje zagłady świata, które ustąpiły dopiero po wybuchu wojny w roku następnym. Właśnie wówczas badacz przekonał się, że w jego wypadku sfera podświadomości zdołała przeczuć grożące niebezpieczeństwo i wysłać ostrzeżenie pod postacią snów i wizji¹⁸. Niewątpliwie podobny wymiar profetycznego przesłania zawiera *Księżycowy Pierrot*, dzieło, które za pomocą środków dostępnych poezji i muzyce ujawniło treści ukryte w podświadomości swych twórców i będąc swoistym „psychoanalitycznym sprawozdaniem z marzeń sennych”¹⁹, zapowiedziało nadciągającą nieuchronnie katastrofę.

Nawet jednak ów wstrząsający poetycko-muzyczny wyraz przeczuwanego nieszczęścia nie okazał się wystarczającym, kompletnym uzewnętrznieniem wszystkich przeczuć i wewnętrznych doświadczeń twórcy, gdyż niewyraźne, zrodzone przez podświadomość obrazy tragicznej przyszłości domagały się wypowiedzenia także środkami malarskimi. Z tego samego okresu co *Erwartung* i *Pierrot lunaire* pochodzi cykl dzieł malarskich Schönberga, określanych niekiedy w polskojęzycznych pracach jako *Wizje*²⁰ (*Eindrücke und Fantasien*). Malowane mrocznymi, bądź przeciwnie – jaskrawymi barwami ekspresjonistyczne obrazy swą treścią budzą niepokój, ewokują skojarzenia z tematyką cierpienia, zarówno duchowego, jak i fizycznego. Niejasne, jedynie mgliście, za pośrednictwem symbolicznych figur, schematycznie zaznaczone kształty odnoszą się do scen tortur, morderstw, okrucieństwa. Przerażająca, zakrwawiona dłoń kata wsunięta w bladą rękę ofiary (*Bund*, 1910), krew tryskająca ze zwieszanej głowy (*Vision*, b.d.), krwawe spojrzenie czerwonych oczu w przerażonej ludzkiej twarzy (*Blick*, 1910), odarty jakby ze skóry, skrwawiony ochłap leżącego ciała kobiety (*Fleisch*, 1909), alegorycznie przedstawiona *Nienawiść* (*Hass*, 1910) – oto swaista dominanta tematyczna Schönbergowskich *Wizji*. Podobnie jak dzieła muzyczne, także i powstałe około 1910 roku prace malarskie ujawniają, że twórca w profetycznej

¹⁷ „Kunst des Ausdrucks des (eigenen) Innern” – R. Stephan, *op. cit.*, szp. 243.

¹⁸ A. Storr, *Jung*, przeł. A. Grzybek, Warszawa 2000, s. 20 i n.

¹⁹ T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 75.

²⁰ M. Gołąb, *op. cit.*

wizji ujrzał nadchodzący koszmar nie tylko pierwszej, ale i drugiej wojny światowej, wraz z poprzedzającą ją nocą nazizmu – kiedy zbrodnicza ideologia na kształt Giraudowskich czarnych motyli niepostrzeżenie, stopniowo ogarnęła wiele ludzkich serc, a wszystkim pozostałym odebrała możliwość cieszenia się promieniami słońca.

Wydarzenia przeżywane, przeżywane i uzewnętrzniane w twórczości muzycznej i malarskiej miały się ziścić w życiu Schönberga stosunkowo szybko, bo już w czerwcu 1921 roku, kiedy to jako nie-Aryjczyk został zmuszony do opuszczenia, wraz z rodziną i uczniami, swego ulubionego miejsca letniego wypoczynku, austriackiego Mattsee, miejscowości zarezerwowanej od tamtej pory dla uprzywilejowanej rasy. Biografowie zgodnie podkreślają, że przeżyty w związku z tym wydarzeniem wstrząs psychiczny spowodował silną, długotrwałą traumę, która w sposób całkowity nigdy już nie opuściła kompozytora. Poczucie utraty własnego, bezpiecznego miejsca na ziemi, a nawet zachwianie świadomością własnej wartości i godności ludzkiej, doświadczenie stygmatyzacji, wyobcowania, oderwania od społeczności, z którą się wcześniej utożsamiał, duchowego stanu wygnania z ojczystego domu, który uważał za swój własny i należny mu od urodzenia, są wyraźnie widoczne także w późniejszej o kilka miesięcy wymianie korespondencji z Kandinsky'm i w odnalezionej na kartach jednego z listów poruszającej deklaracji Schönberga, że odtąd nigdy już nie pozwoli sobie na zapomnienie o tym, że jest Żydem²¹.

O wiele bardziej niż do słowa należą do milczenia²²

Schönberg przyjął chrzest jako dorosły człowiek, przechodząc na luteranizm w 1898 roku. Powrócił jednak do religii żydowskiej w lipcu 1933 roku, w czasie swej ucieczki via Paryż przed nasilającymi się prześladowaniami Żydów w hitlerowskich Niemczech. Trauma narodu żydowskiego, wynikająca z utraty praw obywatelskich, z poniżających wypędzeń, szykanowania, zniewolenia i – ostatecznie – fizycznej eksterminacji przez zbrodnicy reżim, której kompozytor jako jeden z wielu doświadczał osobiście już od roku 1921, oraz poczucie solidarności z prześladowanymi rodakami nie były jednak wyłącznym motywem porzucenia protestantyzmu. Co najmniej równie istotną przyczyną wydaje się synkretyczny indywidualizm religijnych, duchowych przeżyć Schönberga, jego wciąż nieprzerwanie ponawiane próby poszukiwania Boga poza instytucjonalnymi, konfesyjnymi ramami. Ów religijny trud wędrowania w poszukiwaniu jedynej, nadrzędnej Idei, „nieprzedstawialnego Boga, niewyraźnej Idei w wielu

²¹ „[...] never again forget... that I am a Jew”, A. Schoenberg, *Briefe*, red. E. Stein, Mainz 1958, s. 90, cyt. za: A. Ringer, *Arnold Schönberg: the Composer as Jew*, Oxford 1990, s. 4.

²² J. d'Ormesson, *Historia Żyda Wiecznego Tułacza*, przeł. K. Szeżyńska-Mackowiak, Warszawa 1994, s. 610.

znaczeniach”²³, stanowił ciągły element życia i działalności twórczej Schönberga, który, jak to zauważyli badacze, swój muzyczny i artystyczny rozwój pojmował jako podróż²⁴. Nie była to jednak podróż związana z przestrzenią, nie można jej odmierzyć konkretną, realną topografią.

Wprawdzie ustawiczne zmiany miejsca zamieszkania są istotnie stałym, wciąż obecnym elementem w biografii kompozytora – a by to zobrazować, wystarczy wspomnieć kolejne, wielokrotnie ponawiane przeprowadzki z Wiednia do Berlina, podróże na południe Europy, pospieszne opuszczenie Niemiec i wyjazd do Paryża, a niedługo potem, w październiku 1933 roku podróż do Stanów Zjednoczonych i poszukiwanie azylu najpierw na wschodnim, a później na zachodnim wybrzeżu kontynentu. Być może też za symptomatyczne należy uznać to, że po tymczasowym pobycie w Hollywood i przeprowadzeniu się we wrześniu 1934 roku do domu w Los Angeles Schönberg bynajmniej nie uznał tego ostatniego miejsca swego zamieszkania za stałą, ostateczną siedzibę, gdyż jeszcze pod koniec 1935 roku planował emigrację do Anglii, a w 1944 roku – do Nowej Zelandii²⁵. A jednak to nie te zewnętrzne okoliczności sprawiają, że postać kompozytora widziana przez pryzmat jego twórczości i pism przybiera wizerunek wędrowca nieustrudzenie dążącego przez życie do upragnionego celu, lecz jego poszukiwanie Boga, stałe, niezmiennie dążenie do jednej najwyższej Idei, której podporządkował swe życie.

Dlatego też przy omawianiu muzyki i refleksji filozoficzno-estetycznych Schönberga nie można pozwolić sobie na pominięcie dat jego kolejnych konwersji: odejścia od tradycyjnego judaizmu na rzecz protestantyzmu, a następnie powrotu do synagogi. Przekonania religijne kompozytora były bowiem determinantą całej jego twórczości, w której znalazły swe wierne odzwierciedlenie. Zachowując pełną świadomość pewnych nieusuwalnych trudności i niebezpieczeństw koła hermeneutycznego, w muzyce i pismach Schönberga należy zatem poszukiwać śladów owej nadrzędnej, regulatywnej Idei religijnej, która z kolei pozwoli rzucić silniejsze światło na dzieło, jak i samego twórcę, odsłonić wyrazisty wizerunek uczyniony jego własną ręką.

W liście do Kandinsky’ego z 20 lipca 1922 roku Schönberg, wspominając o tragicznych latach pierwszej wojny światowej i ciążącej nad nim wówczas groźbie duchowego załamania pod naporem wciąż nowych trudności, wymienia ideę stanowiącą dlań jedyny bezpieczny punkt oparcia, zachowującą niezmiennie swą ważność – wiarę religijną. Pojmuje ją jednak jako wolną od „więzów organizacyjnych”. Jest to też główna myśl niedokończonego (mimo wielokrotnie podejmowanych prób w latach

²³ Unrepresentable God! / Inexpressible, many sided Idea”, A. Schönberg, fragm. partii Mojżesza w II akcie opery *Mojżesz i Aron*, t. 1114-1115.

²⁴ M. Berry, *Arnold Schoenberg’s ‘Biblical Way’: from ‘Die Jakobsleiter’ to ‘Moses und Aron’*, „Music and Letters” vol. 89 nr 1, luty 2008, s. 84-108, tu: s. 84.

²⁵ Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1596.

1915-1917, 1921-1922 i w 1944 r.) oratorium *Drabina Jakubowa*²⁶. Nie tylko – jak można przeczytać – po raz pierwszy w przytaczanym liście do Kandinsky'ego Schönberg zadeklarował swoje całkowite oparcie w wierze w Boga (we wcześniejszej korespondencji jakiegokolwiek wzmianki na ten temat są czynione w sposób aluzyjny, zawoalowany), lecz również *Drabina Jakubowa*, nad którą wówczas pracował, jest jego pierwszym większym utworem w całości poświęconym problematyce religijnej.

Skloniło to Marka Berry'ego do przesłedzenia religijnych poszukiwań „biblijnej drogi” w twórczości Schönberga, której równoległy obraz istnieje w jego deklaracjach i życiowych decyzjach. Badacz ten przypomina, że w czasie tworzenia pierwszych szkiców oratorium *Mojżesz i Aron* (1927), przekształconego następnie w operę (1930-1932), kompozytor nominalnie wciąż był chrześcijaninem wyznania luterńskiego i – jak twierdzi Berry – pewne elementy luteranizmu są istotnie nadal obecne także w operze. Jego zdaniem droga religijnych poszukiwań Schönberga wiodła od religijnego synkretyzmu poprzez syjonizm do „negatywnego monoteizmu” łączonego zarówno z wyznaniem luterńskim, jak i judaizmem. Wzajemne balansowanie tych dwóch ostatnich elementów nigdy nie doprowadziło do całkowitej eliminacji jednego z nich, mimo – niewątpliwie przybierającego na znaczeniu wraz z upływem lat – poczucia żydowskiej tożsamości twórcy.

Natomiast nie mniej istotnym spostrzeżeniem Berry'ego jest wzajemne nakładanie się na siebie dwóch wymiarów Schönbergowskiej drogi: oznaczana pojęciami teologii wędrówka od synkretyzmu do negatywnego monoteizmu jest zbieżna z twórczą drogą od wolności do ścisłej organizacji dźwięków według rygorystycznie przestrzeganego systemu. A nawet więcej: jak twierdzi uczony, jest to jedna i ta sama droga, z tą różnicą, że perspektywa teologiczna zwraca się ku jej celowi, a w perspektywie teoretycznomuzycznej uwaga kieruje się na samą podróż²⁷.

Berry, porównując idee zawarte w *Drabinie Jakubowej* i w operze *Mojżesz i Aron*, objął swoim badaniem jedynie zaledwie dziesięciolecie dzielące ostateczne wersje obydwu tych niedokończonych dzieł, jednak właśnie fakt, że wiążą się one z czasem przełomu w życiu religijno-duchowym Schönberga w latach 1921-1933, że pozostały one niejako w formie „otwartej” i kompozytor powracał do nich wielokrotnie, próbując nad nimi pracować jeszcze u schyłku życia, a także sama ranga opery jako *opus*

²⁶ „Wenn man von seinen Arbeiten her gewöhnt war, durch einen eventuell gewaltigen Denkkakt alle Schwierigkeiten hinwegzuräumen und sich in diesen 8 Jahren von stets neuen Schwierigkeiten gesehen hat, denen gegenüber alles Denken, alle Erfindung, alle Energie, alle Idee ohnmächtig war, so bedeutet das für einen, der alles nur für Idee gehalten hat, den Zusammenbruch, sofern er nicht auf einen anderen höheren Glauben immer mehr sich gestützt hat. Was ich meine, würde Ihnen am besten meine Dichtung «Jakobsleiter» (ein Oratorium) sagen: ich meine – wenn auch ohne alle organisatorischen Fesseln – die Religion. Mir war sie in diesen Jahren meine einzige Stütze – es sei das hier zum erstenmal gesagt”, cyt. za: *ibidem*, szp. 1589.

²⁷ M. Berry, *op. cit.*, s. 84-86.

magnum uzasadniają uogólnienie wyników badań na całą twórczą drogę Schönberga. Mimo to, aby dopełnić obraz, celowe będzie wspomnienie o poświęconych problematyce religijno-etycznej utworach chóralnych (*Kol nidre* z 1938 r., *A Survivor from Warsaw* z 1947 r., fragmentarycznym *Israel exists again* z 1949 r., nieukończonym *Moderner Psalm* z 1950 r.) i chóralnych *a cappella* (m.in. *Der deutsche Michael* z roku 1900 lub 1915, *Du sollst nicht, du mußt* z 1925 r., *Dreimal tausend Jahre* z 1949 r., 130. *Psalmie* z 1950 r.), wielu pieśniach, poczynając od *Gethsemane* z 1899 roku, o fragmencie na orkiestrę *Prozessionsmusik* z 1927 roku (do dramatu *Der biblische Weg*), muzyce organowej, licznych kanonach i opracowaniach muzyki, pismach literackich i poetyckich (m.in. *Psalmen, Gebete und andere Gespräche mit und über Gott* powstałych od września 1950 r. do śmierci kompozytora w lipcu 1951 r.). Już w tym pobieżnym wyliczeniu widoczna jest stała obecność i wraz z upływem czasu narastająca przewaga wątków religijnych w twórczości Schönberga, aż do jej całkowitej dominacji w ostatnich latach życia kompozytora²⁸.

Jak stwierdzili badacze muzyki Schönberga, zainteresowania i kolejne podejmowane eksperymenty kompozytorskie w zakresie *Sprechgesang*, charakterystycznej dla stylu jego utworów wokalnych techniki polegającej na śpiewnej deklamacji albo też recytacyjnym śpiewie, datują się od 2 kwietnia 1899 roku, kiedy powstała pieśń *Die Beiden* z adnotacją wykonawczą: „weniger gesungen, als deklamierend, beschreibend vorzutragen [...]”, aż do roku 1950, czyli były obecne niemal przez całą jego drogę twórczą, choć oczywiście przejawiały się jedynie w niektórych utworach – w tych, w których kompozytor miał szczególne powody do ich zastosowania. Co godne zauważenia, w twórczości pieśniowej Schönberga technika ta zasadniczo nie była stosowana, natomiast wydzielone przez badaczy trzy etapy jej występowania dotyczyły utworów z drugiej dekady XX wieku (w szczególności cyklu *Pierrot lunaire*, monodramu *Glückliche Hand* i niedokończonego oratorium *Die Jakobsleiter*), następnie dwóch oper powstałych około roku 1930 (*Von heute auf morgen* z lat 1928-1929 oraz niedokończonej *Moses und Aron* z 1930-1932). Trzeci etap obejmował (z wyjątkiem *Prelude* op. 44) całą twórczość okresu amerykańskiego napisaną na chór i orkiestrę (zwłaszcza *Kol nidre* z 1938 r., kantatę *A Survivor from Warsaw* z 1947 r. i niedokończony *Moderner Psalm* z 1950 r.)²⁹.

Nie sposób przeoczyć, że uwidaczniająca się zwłaszcza w trzecim wydzielonym okresie tematyka religijna dzieł przeznaczonych dla „głosu recytującego” (*Sprechstimme*) nasuwa na myśl skojarzenia z praktyką synagogałnych śpiewnych recytacji Psalmów (a także ze wskazówką: „[...] wie von einem alten Bilde herablesend”

²⁸ Podczas ostatnich dwóch lat życia Schönberg zajmował się zarówno w muzyce, jak i w twórczości literackiej niemal wyłącznie zagadnieniami religijnymi – A. Ringer, *op. cit.*, s. 176.

²⁹ Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, s. 1633.

w *Die Beiden* z 1899 r.). Technika *Sprechgesang* nie jest jednak wyłącznie kwestią poszukiwań w zakresie brzmieniowości, a nawet sam efekt kolorystyczny nie jest w niej najistotniejszy, uzyskana bowiem dzięki niej specyficzna kolorystyka ma swe głębsze, ukryte znaczenie. Odsłonił je sam kompozytor w operze *Mojżesz i Aron*, w której antagonizm postaci dwóch protagonistów został oddany za pomocą charakterystyki muzycznej: partie Mojżesza są recytowane, natomiast Aron – śpiewa. Jednak to właśnie Mojżesz jest posłuszny Bogu, jest prorokiem przekazującym ludowi wolę Boga, a więc jest jego głosem, wypowiadającym słowa prawdy. Aron został przedstawiony jako ten, który gotów jest uwielbić złotego cielca. Zewnętrzne, wokalne piękno jego partii, sprawność w komunikowaniu, retoryczna doskonałość – nie zastąpi etycznej siły muzyki wynikającej ze służenia prawdzie. Prymat walorów estetycznych nad etycznym przesłaniem prawdy oznaczałby zdradę muzyki.

Jak zauważyli badacze twórczości Schönberga, po roku 1933 zaprzestał on komponowania utworów na głos wokalny i – co znaczące – nie odnaleziono też w jego twórczości żadnej solowej partii wokalne utrzymanej w technice dwunastodźwiękowej. „Nigdy więcej nie skomponował już nic dla Arona”³⁰. Konsekwencja w dostosowaniu środków techniki kompozytorskiej do wyrażanej prawdy, zgodność stylu z nadrzędną Ideą, deklaracji z twórczym czynem, bezkompromisowa wierność wyznawanym przekonaniom są zadziwiające.

„O Wort, o Wort, das mir fehlt” („O słowo! Słowo, którego mi brak!”), końcowa partia Mojżesza w zakończeniu drugiego aktu w znaczący, symboliczny sposób przerwa niedokończone dzieło Schönberga. Mimo wielokrotnie podejmowanych prób ukończenia opery *Mojżesz i Aron* muzyczne opracowanie mają jedynie pierwsze dwa akty (aczkolwiek kompozytor dopuszczał możliwość dołączenia do inscenizacji także trzeciego aktu w wersji mówionej³¹). Swoiste „zamilknięcie” Schönberga przy tworzeniu swego największego muzyczno-dramatycznego dzieła, jego dokonana w ten symboliczny sposób retoryczna *aposiopesis*, każe skierować uwagę na inne jeszcze, liczne niedokończone utwory, a zwłaszcza na te spośród nich, których przerwanie nastąpiło w równie znaczących, uderzających w swej wymowie momentach kompozycji.

Alexander Ringer wyszczególnił trzy największe, niedokończone dzieła religijne Schönberga: niepublikowaną za życia twórcy *Drabinę Jakubową*, operę *Mojżesz i Aron* oraz tryptyk religijny pisany w roku 1950, który miał wieńczyć niedokończony utwór noszący tytuł *Moderner Psalm* z tekstem słownym kompozytora. We wszystkich trzech przerwana nagle, wznosząca linia melodyczna, związana z tradycyjną symboliką wznoszenia się duszy w modlitwie do Boga, ma według tego autora symbolizować niepełność, niedoskonałość, czy wręcz niemożliwość modlitwy, co wiąże

³⁰ *Ibidem*, szp. 1634.

³¹ Więcej – zob. M. Berry, *op. cit.*, s. 85.

on z kabalistycznym pojęciem *En sof*, Nieskończonego Boga, dosłownie: „Jednego bez końca”³². Jest w tej hipotezie jeden słaby punkt, wiadomo bowiem, że Schönberg wielokrotnie ponawiał bezskuteczne próby ukończenia wymienionych dzieł³³, co w zasadzie pozwala wykluczyć przypuszczenie o świadomie, konsekwentnie zastosowanym przez kompozytora środku muzycznej ekspresji w postaci nieoczekiwanego, urwanego zakończenia.

Dlatego można by poważać się na podjęcie jeszcze innej próby wyjaśnienia omawianego fenomenu. Tragiczna postać Mojżesza z opery Schönberga wskazuje w ostatniej wypowiedzi, która została muzycznie opracowana, na „Słowo, którego zabrakło”³⁴. Słowem tym jest Logos – czyli Chrystus, Słowo Wcielone. W modlitwie komponowanej przez Schönberga w pewnym momencie zabrakło muzyki, ponieważ została w niej odrzucona Tajemnica Wcielenia, z którą dzieło sztuki jest związane, jako jednoczące w sobie świat duchowy z materialnym, na wzór osoby ludzkiej. Odrzucenie materialności na rzecz spirytyzmu, możliwe do odnalezienia w wypowiedziach Schönberga, oznacza zaburzenie równowagi między czynnikiem duchowym i cielesnym. A jednak Żydzi wierzą, że Bóg stworzył człowieka, istotę duchowo-cielesną, na swój obraz i podobieństwo, zgodnie z początkowymi rozdziałami Księgi Rodzaju. Idea Nieskończonego, Niepoznawalnego Boga nie jest sprzeczna z oczekiwaniem na przyjście Mesjasza, z prorocstwem Bożego Objawienia. Zatem przyczyna znaczącego „zamilknięcia” kompozytora może być jeszcze inna.

Niewyraźalna i niepojmowalna ludzkim umysłem tajemnica istoty Boga ma związek z przejściowym stanem wygnania z raju i poszukiwania drogi powrotnej do Boga, w jakim cierpiąca, pielgrzymująca ludzkość wciąż się znajduje. Dlatego wszelkie próby wypowiedzi o Bogu podczas wciąż niezakończonych ziemskiej tułaczki są skazane na niepełność, nieporadność, fragmentaryczność. A jednak trzeba mówić o Bogu. Jest to też obowiązek artysty, zgodnie z tym, jak go pojmował Schönberg, którego operowe alter ego, patriarcha Mojżesz jest głosem Boga, posłusznym narzędziem Najwyższego, powołanym do służby polegającej na ukazywaniu ludziom Niewidzialnego, wyrażaniu Niewyraźnalnej Idei, przekazywaniu ludowi Bożej woli. W doskonały sposób paradoks ów został wyrażony przez św. Augustyna: „Cóż ja tu mówię, Boże mój, życie, słodczy mego życia święta! I cóż właściwie mówią ci wszyscy, którzy o Tobie mówić usiłowali!

³² A. Ringer, *op. cit.*, s. 176-186.

³³ Jest bardzo wiele świadectw w listach kompozytora, zwłaszcza poczynawszy od 1937 r., o podejmowanych próbach ukończenia przede wszystkim dwóch dzieł: *Die Jakobsleiter* i *Moses und Aron*. Jeszcze w roku 1945 Schönberg pisał we wniosku o stypendium: „Czuję, że cel mojego życia byłby spełniony jedynie częściowo, jeśli nie zdołałbym ukończyć przynajmniej tych dwóch moich muzycznych dzieł [...]”. Cyt. za: Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, s. 1600.

³⁴ Zob. też: M. Berry, *op. cit.*, s. 106.

Lecz biada, jeśli się o Tobie milczy! Choćby najwięcej wtedy mówił człowiek, niemową jest” (*Wyznania*, I, 4)³⁵.

Zaangażowanie polityczne kompozytora i zwrócenie się w stronę syjonizmu nastąpiło dopiero po przeżytym osobistym wstrząsie w czerwcu 1921 roku, choć nawet jeszcze w relacjonowanej przez Josefa Rufera wypowiedzi Schönberga z końca lipca tegoż roku o „odkryciu” dodekafonii („Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen”) jako zapewnieniu prymatu niemieckiej muzyki na kolejne stulecie³⁶ nadal silnie wybrzmiewa niemiecki patriotyzm. Coraz mocniejsze poczucie żydowskiej tożsamości, którego katalizatorem było traumatyczne doświadczenie wygnania z Mattsee, stoi jednak w ścisłym związku z intensywnymi przemyśleniami problemów religijno-filozoficznych, które zajmowały kompozytora znacznie wcześniej, co najmniej od drugiej dekady XX wieku, od szkiców symfonii z lat 1914-1915, i trwały aż do końca jego życia.

Der biblische Weg, ukończony w lipcu 1927 roku, syjonistyczny w swej wymowie tekst słowny dramatu wzywającego do politycznej mobilizacji Żydów, przez Schönberga określany jako „na sposób aktualny (1926-1927) przedstawione tworzenie się narodu żydowskiego”³⁷, ze względu na silne polityczne zaangażowanie doczekał się miana „utworu propagandowego”³⁸, czy też nawet „agit-prop drama”³⁹. Schönberg, choć był wówczas nominalnie protestantem, podobnie jak wielu ówczesnych Żydów zaangażował się w ideę utworzenia własnego państwa. To jednak, co wyróżniało go spośród innych, to stale obecna w jego myśli biblijna przesłanka, iż aby posiadać własną ziemię, naród żydowski musi być gotów do zaakceptowania etycznej odpowiedzialności i przyjąć Prawo, tak samo jak niegdyś uczynili to jego przodkowie na górze Synaj. Guido, Schönbergowski uwspółcześniony biblijny Jozue, wypowiada tę właśnie myśl kompozytora: Żydom potrzeba wolności i ziemi, ale powinni też zdołać „uduchowić swoją egzystencję, oderwać się od wszystkiego, co materialne”, gdyż naród „przede wszystkim musi poznać ideę jednego, wiecznego, niewidzialnego Boga” i postępować drogą wytyczoną w Biblii, gdyż „Biblia ukazuje drogę do wyzwolenia”⁴⁰. Judaizm jest nieustannym wędrowaniem w poszukiwaniu Boga, pielgrzymowanie połączone z oczekiwaniem na osiągnięcie celu wędrówki stanowi jego istotny element, a dzieje się tak, ponieważ Przedwieczny nie ukazuje siebie, lecz wskazuje drogę

³⁵ Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1992, s. 30.

³⁶ „[...] heute habe er etwas gefunden, das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere” – cyt. za: Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, s. 1593.

³⁷ „[...] in aktueller Weise (geschrieben 1926-1927) die Volkwerdung der Juden”, list do J. Klatzki z 26 maja 1933, [w:] A. Schönberg, *Briefe*, s. 91-92.

³⁸ A. Ringer, *op. cit.*, s. 58.

³⁹ M. Berry, *op. cit.*, s. 91.

⁴⁰ Cyt. za: A. Ringer, *op. cit.*, s. 62.

do siebie („Darin zeigt der Ewige nicht sich, aber den Weg zu sich; und den Weg ins gelobte Land!”⁴¹).

Powstała w 1947 roku kantata *A Survivor from Warsaw* bywa określana jako „jedno z najbardziej udanych dzieł muzyki politycznej”⁴². Tytułowy bohater to narrator – naoczny świadek, który ocalał z powstania w getcie warszawskim i cudem uniknął komory gazowej. Układając tekst słowny utworu na podstawie zasłyszanych relacji, Schönberg podkreślił charakter lakonicznego sprawozdania, nacechowanego lapidarnością w przedstawianiu faktów, a zarazem dużym zaangażowaniem emocjonalnym i chaotyczną, przerywaną narracją – wynikającą z luk w pamięci. Utwór kończy scena, w której Żydzi z warszawskiego getta prowadzeni na śmierć do komory gazowej odnajdują w śpiewie żydowskiego wyznania wiary *Szema Izrael* (skomponowanego jako seria dwunastodźwiękowa) przezwyciężenie okrutnej rzeczywistości, odzyskaną siłę solidarności rozproszonego narodu. Najważniejszy jest jednak nie polityczno-narodowy, lecz religijny sens niesiony przez słowa hymnu – jest to zwycięski marsz z ciemności nocy, z najmroczniejszej otchłani zła w jego dwudziestowiecznej emanacji, w stronę światła Bożej dobroci. Siła narodu wynika z wierności Bogu, z przyjęcia nakazów Jego Prawa – i taki jest też polityczny program Schönberga.

W roku 1951 Arnold Schönberg został wybrany na honorowego przewodniczącego Izraelskiej Akademii Muzycznej w Jerozolimie. Z tej okazji wystosował list do władz Akademii, w którym zarysował program dla żydowskich artystów, określił cel, jaki powinien przyświecać tej instytucji. Miała ona według kompozytora uniwersalne znaczenie, służąc jako alternatywa dla społeczeństwa popadającego w niemoralny, inspirowany biznesem materializm, pod którego wpływem zanika etyczna wartość muzyki. Dlatego uczelnia nie może godzić się na oferowanie zaledwie połowicznego wykształcenia, perfekcjonizm instrumentalistów nie może służyć rozrywce. Natomiast akademia ma kształtować kapłanów sztuki, zdolnych do uświęcania, podobnie jak kapłan poświęca Bogu dary złożone na ołtarzu. Bóg wybrał naród żydowski do zachowania wierności monoteizmowi, pomimo licznych prześladowań, a izraelscy artyści zostali wybrani, aby zaoferować światu posiadany model – mający unikalną możliwość uczynienia naszych dusz ponownie zdolnymi do postępów w rozwoju humanizmu, w drodze do najwyższego celu⁴³.

⁴¹ A. Schönberg, *Mojżesz i Aron*, akt II, partia Arona.

⁴² Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1636.

⁴³ „[...] I would have tried to give this Academy universal significance so as to place it in a position to serve as an alternative for a mankind that caters in so many ways to an amoral, business-inspired materialism. A materialism behind which any ethical assumptions of our art are rapidly disappearing. A universal model cannot condone half-knowledge. It cannot train instrumentalists whose greatest skills is their ability to comply to perfection with the universal demand for entertainment. From such an institution must go forth true priests of art who confront art with the same sense of consecration that the priest brings to God's altar. For, just as God chose Israel whose task it is to preserve, in

Modelem tym jest wynikające z wiary mojżeszowej, przyjęte na Synaju Prawo Boże, a jego muzyczną konsekwencją – w przekonaniu Schönberga – jest odkryte prawo łączenia dźwięków w kompozycji dwunastotonowej. Wiara w Boga wyznacza zatem zarówno etyczną, jak i techniczno-kompozytorską formację muzyków. Jak relacjonował Joseph Rufer, jeszcze w czasach berlińskich Schönberg deklarował: „Kto kiedykolwiek był moim uczniem, zyskał poważne i moralne pojęcie sztuki, które – o ile będzie umiał je zachować – przyniesie mu zaszczyt w każdych okolicznościach życia”⁴⁴.

Dlatego też nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że nie tylko *Der biblische Weg* i inne dzieła muzyczno-poetyckie o tematyce religijnej, ale cała twórczość kompozytora, jego utwory muzyczne, literackie, próby malarskie, prace teoretyczne, a także zanotowane przemyślenia dotyczące religijnych, politycznych i etycznych aspektów egzystencji Żydów jako narodu wybranego, ich zadania w świecie – wszystkie te świadectwa zaangażowania patriotyczno-narodowego Schönberga wynikają z jego osobistej relacji wobec Boga. Kompozytor, w pewnym sensie utożsamiając się z postacią Mojżesza, pogodził się z faktem, że sam nie wejdzie do Ziemi Obiecanej, że w obecnym życiu będzie tułaczem, którego ziemską ojczyzna jest jedynie przybrana, tymczasowa⁴⁵, a swoją muzykę uważał za proroczą misję do spełnienia. Uważał się za proroka czasów współczesnych (mocny akcent na odniesienie do współczesności był położony zarówno w konstruowaniu sylwetki Jakuba, jak i Mojżesza⁴⁶), jednak bez ograniczenia do jednego narodu. Z pism Schönberga, z rekonstrukcji jego przekonań religijnych wynika, iż miał on pełną świadomość, że biblijna droga (*Der biblische Weg*) nie należy wyłącznie do Żydów. Pismo Święte jako historia Zbawienia dotyczy relacji człowieka z Bogiem, która jest ponad plemieniem, ponad geografią i ziemską historią: „Moim osobistym poczuciem jest, że muzyka niesie profetyczne przesłanie

spite of all suffering, the pure, true, mosaic monotheism, so it behooves Israeli musicians to offer the world a model possessed of the unique capacity to make our souls function once more in ways apt to further the development of humanity toward ever higher goals”. A. Schönberg, List do O. Partosha z 26 kwietnia 1951, [w:] A. Ringer, *op. cit.*, s. 245-246.

⁴⁴ „Whoever was my pupil gained a serious and moral concept of art which, if he knows how to maintain it, will do him honour in all circumstances of life”, J. Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg*, s. 209, cyt. za: A. Ringer, *op. cit.*, s. 73.

⁴⁵ W pismach Schönberga można odnaleźć deklarację lojalności kompozytora jako obywatela USA, jego wdzięczność wobec narodu amerykańskiego za udzielony azyl, która łączy się jednak ze świadomością o nieostatecznym, czasowym, jakby „zastępczym” wymiarze tej społecznej przynależności.

⁴⁶ Zob. np. list A. Schönberga do R. Dehmela z 13 grudnia 1912 r., w którym znajduje się opis założeń planowanego oratorium i jego nadrzędnego celu. Aby współczesnego człowieka, żyjącego w zmaterializowanym, zateizowanym świecie, na nowo nauczyć modlitwy, należy uwzględnić współczesny sposób myślenia i wyrażania. Także „walczący z Bogiem” Jakub musi być – jego zdaniem – przedstawiony jako postać o współczesnej mentalności. A. Schönberg, *Briefe*, s. 31.

objawiające wyższą formę życia, do której zmierza ludzkość. I to z powodu tego przesłania muzyka zwraca się do ludzi wszystkich ras i kultur⁴⁷.

Utożsamianie się kompozytora z biblijnym bohaterem: Jakubem (*Die Jakobsleiter*) czy później Mojżeszem (*Moses und Aron*) idealnie współbrzmi nie tylko z poczuciem proroczej misji, ale również z wieloma innymi elementami jego sylwetki. Z jednej strony jest to świadomość bycia w nieustannej drodze, twórcza ewolucja i poszukiwanie wciąż nowych rozwiązań kompozytorskich, tworzenie „nowej muzyki” jako ciągle niezakończony proces, w którym przebywana droga jest równie ważna jak cel. Z drugiej strony owa kompozytorska odyseja⁴⁸ ma jednak stały punkt odniesienia – poszukiwanie muzycznego prawa jest związane z poszanowaniem stałego, niezmiennego Prawa Bożego, uznaniem jednej, najważniejszej Idei – Jedyne Boga.

Niedługo przed końcem swej ziemskiej wędrówki Schönberg, dokonując retrospekcji przy okazji wypełniania ankiety, tak naszkicował swój muzyczny portret: „Z zakłopotaniem wyznaję, że jeszcze kilka lat temu nie odczuwałem swego wieku i ciągle uważałem się za młodego kompozytora, który nie jest zabezpieczony przed popełnianiem błędów młodości. [...] Zgodnie z moim subiektywnym odczuciem muszę powiedzieć, że uważam, iż jestem zawsze taki sam, nie zmieniłem się wcale⁴⁹. Nieustanne zmiany technik, poszukiwania nowych rozwiązań i ciągła gotowość do rozwoju stylu to cechy duchowej młodości, która wiąże się ze świadomością bycia w drodze, świadomością wciąż nieosiągniętego, odległego celu. A mocne poczucie tożsamości wynika właśnie z wierności temu wytyczonemu celowi. Twórca wierny wyznawanej prawdzie wypowiada się zawsze tak samo – zawsze szczerze i bezkompromisowo uczciwie, mimo że jego styl i środki techniki kompozytorskiej są zmienne, a utwory – w imię tej wewnętrznie odczuwanej prawdy – niekiedy muszą pozostać niedokończone, „otwarte”, opracowywane wciąż na nowo.

Myśl o procesualności, o ciągłych historycznych przemianach muzyki, to najistotniejszy element filozoficznomuzycznych przekonań Schönberga, obecny już w traktacie *Harmonielehre* (1911) i w zawartej w nim koncepcji „emancypacji dysonansu”. Zmienność zasad artystycznych podlega jednak, zdaniem kompozytora, wyższemu

⁴⁷ „My personal feeling is that music conveys a prophetic message revealing a higher form of life towards which mankind evolves. And it is because of this message that music appeals to men of all races and cultures”, A. Schoenberg, *Criteria for the Evaluation of Music* (1946), [w:] *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*, red. L. Stein, przeł. L. Back, London 1975, s. 136.

⁴⁸ Zob. E. Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928*, Oxford 1990.

⁴⁹ „I am embarrassed to say that until a few years ago I had not become aware of my age and was still considering myself as the young composer who had not yet ceased to do youthful nonsense. [...] According to my subjective feeling I must say: I think I was always the same and I am still unchanged”, A. Schoenberg, *My Technique and Style* (1950), [w:] *Style and Idea...*, s. 110.

i niezmiennemu prawu rozwoju sztuki – postrzeganego jako analogiczny do rozwoju żywego organizmu⁵⁰.

Tworzenie muzyki podporządkowane jest nadrzędnej, wszechogarniającej Idee, a twórczość człowieka jest według Schönberga najdoskonalszym dziełem Boga, ukoronowaniem dzieła Stworzenia⁵¹. Aby jednak twórczość mogła przebiegać według tego niezmiennego prawa, najpierw musi osiągnąć stan wolności – bo w wolności dokonuje się wybór.

Wolna atonalność (mimo protestów Schönberga i negatywnych ocen tego terminu nadal jest on używany w pracach dotyczących jego twórczości), uwolnienie od więzów dziewiętnastowiecznych, martwych już konwencji systemu dur-moll, jest także związana w pojęciu kompozytora z mistycznym poszukiwaniem wiary. Przekonanie to można odnaleźć w pismach Schönberga, który na przykład w jednym z listów pisze, że jego muzyka wymaga od wykonawcy „wiary i przekonania”, „stanięcia po stronie wszystkich, którzy szukają”⁵². Jest to jednak tylko pewien etap, który ma prowadzić do kolejnego, w którym wolność poddana zostanie rygorom odkrytego prawa – i to niezależnie, czy prawo to miałoby być uniwersalne, jak sądził kompozytor, czy też miałoby dotyczyć wyłącznie jego własnej muzyki.

Kiedy ukończyłem moją pierwszą *Symfonię kameralną* op. 9, powiedziałem przyjaciołom: Teraz ustanowiłem swój styl, teraz wiem, jak muszę komponować. Jednak moje następne dzieło wykazało spore odchylenie od tamtego stylu; był to mój pierwszy krok w kierunku mojego obecnego stylu. Moje przeznaczenie zmusiło mnie do podążania w tym kierunku [...]. Najwyższa Siła prowadziła mnie stałą drogą⁵³.

Rzeczywiście, trudno przeoczyć, że w finale następnego dzieła Schönberga, *Kwartetu smyczkowego* op. 10 (1909) proklamowana została „nowa droga”. Zarówno dodanie głosu wokalnego, jak i wybór tekstu poetyckiego („Ich löse mich in tönen”, „ich bin ein funke nur vom heiligen feuer / ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme”), a także emfaza jego niby-chorałowego, hymnicznego, deklamacyjnego muzycznego opracowania jest jasną deklaracją obranej życiowej, twórczej drogi. Drogi, która miała

⁵⁰ G. Gur, *Arnold Schoenberg and the Problem of Historical Progress in Music*, [w:] *2nd International Conference for PhD Music Students. Proceedings*, red. A. Kyriakidou, J. Yannacopoulou, Thessaloniki-Edinburgh 2009, s. 62 i n.

⁵¹ A. Schoenberg, *Die Musik*, 9, VIII 1910, s. 160, cyt. za: A. Ringer, *op. cit.*, s. 8. Zob. A. Schönberg, *Schöpferische Konfessionen*, Zürich 1964, s. 13.

⁵² W liście do F. Busoniego, cyt. za: M. Berry, *op. cit.*, s. 84.

⁵³ „When I had finished my first *Kammersymphonie*, Op. 9, I told my friends: ‘Now I have established my style. I know now how I have to compose. But my next work showed a great deviation from this style; it was a first step toward my present style. My destiny had forced me in this direction [...]. The Supreme Commander had ordered me on a harder road’, A. Schoenberg, *On revient toujours* (1948), [w:] *Style and Idea...*, s. 109.

przebiegać przez wyzwolenie od wszelkich osobistych uwarunkowań i więzów muzycznych konwencji⁵⁴ w tym celu, aby podlegała wyłącznie prowadzeniu Najwyższej Świętości, by mogła stać się narzędziem służącym Jej objawieniu, by była świętym głosem, świętym ogniem. Zarysowana już w tym okresie ostateczna synteza estetycznych, etycznych i religijnych elementów wytworzyła całkowicie nową koncepcję muzyki rozumianej jako profetyczny głos przypominający o sprawie moralności w świecie opanowanym przez bezbożny, ateistyczny materializm⁵⁵.

W opublikowanym w 1911 roku traktacie *Harmonielehre* została wyrażona nadrzędna zasada twórcza Schönberga, przejęta wprost z Biblii, a głosząca, że wszelkie prawa ludzkie i prawa natury wynikają z nadrzędnego Prawa Bożego. Prawo to streszcza się w postulatcie: „Bądźcie świętymi, bo wasz Bóg jest święty”. W myśli Schönberga ta nadrzędna zasada prowadzi do utożsamienia sztuki i religii, podporządkowania jej najdrobniejszych szczegółów warsztatu kompozytorskiego⁵⁶. Dodekafonia była ostateczną konsekwencją poszukiwania „wewnętrznego i zewnętrznego prawa” rządzącego muzyczną kompozycją, a wynikającego wprost z Prawa Bożego. Dlatego też kompozytor pojmował to poszukiwanie jako swój obowiązek⁵⁷. Ta metoda komponowania miała po 1921 roku stopniowo coraz większy udział w twórczości Schönberga, a po 1943 roku z jej wykorzystaniem powstały wszystkie utwory (z wyjątkiem op. 49), kompozycje, które w dorobku kompozytora „reprezentują dzieło późne w emfatycznym znaczeniu tego słowa”⁵⁸.

Paradoksalnie, religijno-etyczne źródło metody dwunastodźwiękowej jest powszechnie pomijane milczeniem, natomiast kompozytor jako jej autor zyskał wizerunek zimnego konstruktysty⁵⁹, do czego przyczyniło się też jej literackie, upraszczające przetworzenie w powieści Tomasza Manna. Jak wiadomo, Schönberg krytycznie odniósł się do *Doktora Faustusa* („Andreas Leverkühn’s 12-tone Goulash”) właśnie z powodu przedstawienia wyłącznie technicznych reguł dodekafonii, przekazanych Mannowi przez ucznia Albana Berga – Theodora W. Adorno. Nie chodzi bowiem o to, żeby wiedzieć, co jest zabronione, znać reguły i ich przestrzegać, lecz o to, żeby umieć

⁵⁴ Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1631.

⁵⁵ Zob. A. Ringer, *op. cit.*, s. 40 i n.

⁵⁶ Zob. *ibidem*, s. 67-68.

⁵⁷ „While composing for me had been a pleasure, now it became a duty. I knew I had to fulfil a task: I had to express what was necessary to be expressed and I had the duty of developing my ideas for the sake of progress in music, whether I liked it or not”, A. Schoenberg, *How One Becomes Lonely*, [w:] *Style and Idea...*, s. 53.

⁵⁸ Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1619.

⁵⁹ „It was the bitter bane of his existence that, of all things, his devotion to ancient monotheistic doctrine should cause both uncomprehending critics and the broader public to condemn the most genuinely human composer of the twentieth century as a fanatic worshipper at the idolatrous altars of sterile reason. Nothing have been further from the truth”, A. Ringer, *op. cit.*, s. 82.

za pomocą tych reguł skomponować muzykę⁶⁰. Jest to wiedza tajemna, wymagająca talentu (czyli Bożego wybrania) i bezkompromisowej cnoty pracowitości i cierpliwości⁶¹. Jak skonstruował Alexander Ringer, technika dwunastodźwiękowa ma korzenie duchowe i etyczne – choć rzadko kto zadaje sobie trud ich zgłębiania⁶².

„Wszystko, co napisałem, nosi w sobie pewne wewnętrzne podobieństwo do mnie samego”. Ta krótka sentencja zapisana przez Schönberga w jednym z listów do ulubionego ucznia i przyjaciela Albana Berga⁶³ pozwala wyjaśnić zdumiewający fakt, iż tak wyrazisty obraz sylwetki kompozytora odnajdujemy w jego muzyce, a poza tym – że przekonania religijne i etyczne tak precyzyjnie i dogłębnie tłumaczą jego dzieło.

Z religijnego podążania do prawdy o Bogu wynika znajomość Prawa, a z niego z kolei – etyczny imperatyw, którym kierował się kompozytor, co dostrzegali również jego przyjaciele, uczniowie i znajomi. Na przykład Franz Werfel pisał: „W osobowości i sztuce Arnolda Schönberga czcimy nade wszystko niezłomne dążenie do Absolutu [...], są to podejmowane próby uświęcenia sztuki, to znaczy włączenie Absolutu w świat dźwięków przez wykluczenie jakiegokolwiek skażenia muzyki drugorzędnymi celami (takimi jak efektywność, sukces, popularność)”⁶⁴. W podobny sposób religijne źródło w etycznym rozumieniu muzyki przez Schönberga upatrywał Theodor W. Adorno⁶⁵.

Nie dziwi wobec tego, że również pojęcie postępu w muzyce wiąże się w myśli Schönberga z kwestią moralną – gdyż postęp rozumiany jest jako bezkompromisowe przewyższanie przez kompozytora napotykaných trudności w poszukiwaniu nowych dróg rozwoju muzyki, a regres każdorazowo wiąże się ze schlebianiem tanim gustom publiczności, szukającej łatwej rozrywki⁶⁶. Przekonanie o etycznej wartości muzyki, o jej znaczeniu i godności, z których wynikają moralne obowiązki jej twórcy, jest stałą dominantą refleksji filozoficzno-estetycznych Schönberga i zostało odzie-

⁶⁰ J. Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg*, s. 142, cyt. za: A. Ringer, *op. cit.*, s. 70.

⁶¹ „[...] a secret science... a science which cannot be taught at all. It is inborn or it is not there. This is also the reason why Thomas Mann's Adrian Leverkühn does not know the essentials of composing with twelve tones. All he knows has been told him by Mr. Adorno who knows only the little I was able to tell my pupils. The real fact will probably remain secret science until there is one who inherits it by virtue of an unsolicited gift”, A. Schoenberg, *The Blessing of the Dressing*, [w:] *Style and Idea...*, s. 386.

⁶² A. Ringer, *op. cit.*, s. 70.

⁶³ *Arnold Schoenberg Letters*, red. E. Stein, s. 143, cyt. za: A. Ringer, *op. cit.*, s. 44.

⁶⁴ „In Arnold Schoenbergs Persönlichkeit und Kunst verehren wir vor Allem das unerbittliche Streben nach dem Absoluten [...], so versucht Arnold Schoenberg durch die Heiligung des Kunstwerks, das heißt durch Ausschaltung aller unreinen Nebenzwecke (Wirkung, Erfolg, Eingänglichkeit) das Absolute in der Welt der Töne zu ziehen”, F. Werfel w: *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*, Wien 1934, s. 14, cyt. za: M. Berry, *op. cit.*, s. 95-96.

⁶⁵ T.W. Adorno, *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*, cyt. za: M. Berry, *op. cit.*, s. 96.

⁶⁶ G. Gur, *op. cit.*, s. 68.

dziczone również przez jego uczniów⁶⁷ – a źródłem tej myśli są przekonania religijne, przez całe życie trwające podążanie za najwyższą Ideą („to, co wydaje mi się najważniejsze w dziele sztuki – Idea”⁶⁸), poszukiwanie drogi do poznania Jedyne Boga. Znaczenie Schönberga jako twórcy dokonującego przełomu w muzyce i kulturze XX wieku polega nie tyle na wynalezieniu nowego systemu komponowania z użyciem dwunastodźwiękowej serii, ile na przeniesieniu w rzeczywistość estetyczną nadrzędnych etycznych zasad, wynikających z wiary – czyli wiernego poszukiwania prawdy, nieustannego podążania do Boga. Nowy wymiar muzyki XX wieku został osiągnięty poprzez filozoficzne zrozumienie jej profetycznego przesłania⁶⁹.

Związki muzyki z osobistym życiem kompozytora są zazwyczaj bardzo subtelne i trudne do uchwycenia, pole badawczych poszukiwań w dziedzinie wzajemnych interakcji między zewnętrznymi wydarzeniami i ich przeżywaniem a twórczością artysty jest najeżone trudnościami. Pod tym względem sylwetka twórcza Schönberga jest – można by rzec – w swej przejrzystości i jednoznaczności całkowicie wyjątkowa. Być może dzieje się tak z powodu mocno akcentowanej przez badaczy idealnej tożsamości albo ścisłego paralelizmu twórczości muzycznej i pism Schönberga⁷⁰ – jego librett, pism teoretycznych i esejów filozoficzno-estetycznych. Z muzyki i nierozdzielnie z nią związanych religijno-filozoficznych poglądów kompozytora wyłania się wyrazisty autoportret, w którym twórczy geniusz, myśli, dążenia, pragnienia, przekonania, wiedza i uczucia, podporządkowane jednej nadrzędnej Idee – poszukiwaniu niepoznawalnego Boga, krzyżują się i splatają z doświadczeniem egzystencjalnym i religijnym narodu, urastając niemal do rangi alegorii. „Nominalny chrześcijanin, jednak dumny ze swej żydowskości, prorok mało poważany przez swój własny naród, a odrzucony przez inne”⁷¹. Dlatego nie sposób się oprzeć nasuwającemu się z wielką siłą skojarzeniu zrekonstruowanego powyżej duchowego autoportretu Schönberga z obrazem Żyda ukazany w legendzie o Żydzie Wiecznym Tułacz – w mitycznym uogólnieniu nie tylko losów jednostki w perspektywie narodu, lecz także dziejów całego żydowskiego narodu w perspektywie uniwersalnego doświadczenia ludzkości, które są w owym micie implikowane, są przezeń wyjaśniane.

⁶⁷ Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1582.

⁶⁸ A. Schoenberg, *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, [w:] *Style and Idea...*, s. 121.

⁶⁹ A. Ringer, *op. cit.*, s. 33-34.

⁷⁰ Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1632. Też: A. Ringer, *op. cit.*, s. 20.

⁷¹ „[...] the nominal Christian proud to be Jew, the prophet little honoured by his own people, let alone by others”, A. Ringer, *op. cit.*, s. 170.

Bo każdy człowiek jest po trosze całą ludzkością⁷²

Historia Żyda Wiecznego Tułacza, przez niektórych badaczy traktowana jako ludowa legenda, z odnotowywanymi rozmaitymi wariantami i odmianami w zależności od miejsca czy czasu występowania, według innych zasługuje na miano mitu ze względu na poziom ogólności losów, o których opowiada, uniwersalność prawdy, którą przekazuje⁷³. Jak wiadomo bowiem, mit jest takiego rodzaju opowieścią, która za pośrednictwem metafory wyjaśnia jakąś doniosłą prawdę egzystencjalną, czy nawet ostateczną przyczynę rzeczy, sens ludzkiego życia. Dlatego właściwą formą mitu – poznawczą, porządkującą i uogólniającą treści doświadczenia – jest poezja (sztuka)⁷⁴.

Mityczna opowieść objawia za pomocą metaforycznych obrazów „wspólnotę natury ludzkiej w jej zmaganiu się z losem, z tzw. tragicznym (niezawinionym) zbłądzeniem (*hamartía*)”⁷⁵. Problem tragicznego błędu i jego nieuniknionych konsekwencji powoduje postawienie pytania o sens cierpienia i nadrzędną wartość, w imię której ma ono być ponoszone, a z ujawnionego poczucia wspólnoty natury ludzkiej wynika uniwersalny wymiar mitu, daleko wybiegający poza czas, miejsce i grupę bohaterów mitycznej opowieści. Stąd wśród wyszczególnianych przez socjologów funkcji mitu na pierwszy plan w opowieści mitycznej o Żydzie Wiecznym Tułaczu wysuwają się funkcje uniwersalizująca i sensotwórcza⁷⁶.

Symboliczna postać Żyda Wiecznego Tułacza, obecna w kulturze europejskiej jako „metafora bezojczyźnianego, wykorzenionego, tułającego się po świecie przedstawiciela ludu Izraela”, w źródłach pisanych pojawiła się dopiero od XIII wieku, choć jako ustne podanie istniała znacznie wcześniej, a niektórzy badacze przypisują jej autorstwo św. Bernardowi z Clairvaux⁷⁷. Pierwszą pisemną wzmianką opowieści o ostatnim żyjącym świadku Męki Pańskiej, skazanym na życie aż do dnia Sądu Ostatecznego, jest zapis Kroniki bolońskiej z 1223 roku: „Żyd ten co sto lat odmładza się do wieku lat trzydziestu i nie umrze, nim Pan nie powróci”⁷⁸. Odtąd mit stopniowo zajmował trwałe miejsce w dziejach literatury, a szczególną popularność zyskał w XVII wieku i w wiekach kolejnych. Na przykład w 1609 roku w Bordeaux ukazała się „Pieśń żałobna wiecznego Żyda”, nazywana też „Skargą brukselską”, w której Ahaswer

⁷² J. D’Ormesson, *op. cit.*, s. 332.

⁷³ Zob. A. Wolff-Powęska, *Żyd Wieczny Tułacz: legenda i rzeczywistość*. „Przegląd Zachodni” 2008, nr 3, s. 21 i n.

⁷⁴ H. Kiereś, *Mit*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 7, Lublin 2006, s. 279.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 281, 283.

⁷⁶ Obecnie w socjologii wyróżnia się 10 funkcji społecznych mitu. Poza wymienionymi są to funkcje: poznawcza, komunikacyjna, aksjonormatywna, integracyjna, manipulacyjna, symboliczna (poetycka), legitymizacyjna i aktywizująca – D. Wadowski, zob. S. Gródź, D. Wadowski, J. Koziej, *Mit*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XII, Lublin 2008, szp. 1359.

⁷⁷ E. König, T. Sinko i inni. Zob. A. Wolff-Powęska, *op. cit.*, s. 21.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 22-23.

jest przedstawiony jako „biegus”, obieżyświat⁷⁹. Wprawdzie niektóre wersje mitu o Żydzie Wiecznym Tułaczem rozpowszechnione w Europie były niekiedy oceniane przez badaczy jako przejaw antysemityzmu⁸⁰. Oceny takie dotyczą jednak pewnych szczegółów dodawanych pod wpływem bieżących wydarzeń, a nie odnoszą się do samego rdzenia opowieści, którą można i należy odczytywać zgodnie z intencją św. Bernarda: w sposób nie tylko neutralny, ale życzliwy i pełen współczucia wobec pielgrzymującego, poszukującego, dążącego do Boga narodu. W XIX wieku mityczna postać Wiecznego Tułacza urosła do rangi alegorii narodu żydowskiego. „Żyd Wieczny Tułacz zarówno jako zwrot frazeologiczny, legenda wyobrażająca wieczną wędrówkę obłąkanego wędrowca, skazanego na wieczne życie Żyda, jak i wielka metafora losu ludu Izraela, przetrwał wieki, gdyż stanowił uogólnienie tych, którzy przez swą niewiarę zostali wykluczeni”⁸¹.

Zastanawiająca jest trafność mitu o Żydzie Wiecznym Tułaczem – zbieżność głównej idei obecnej w mitycznej opowieści z historią narodu żydowskiego przedstawioną w Biblii. Motyw drogi, ustawicznej wędrówki w poszukiwaniu Boga i prawdy, motyw błędzenia i ciągłych, wielokrotnie ponawianych powrotów do wiernego zachowywania Prawa, motyw nieustannego oczekiwania na Zbawienie, pragnienie osiągnięcia utęsknionego celu wędrówki to te motywy, które dotyczą narodu żydowskiego już od jego początków opisanych przez autorów ksiąg Pisma Świętego, są obecne w życiu Jakuba, Mojżesza i innych przedstawicieli narodu w ciągu tysięcy lat jego historii opisaney w Biblii. Mit jest jakby skrótowym, metaforycznym obrazem tej właśnie, Biblijnej Drogi. Dlatego też w micie Żyda Wiecznego Tułacza zawiera się przebieg życiowej drogi, przemyślenia, działalność, twórczość wielu Żydów także w XX wieku. Mieści się w nim również historia Arnolda Schönberga, kompozytora, który traktował swą twórczość jako religijno-etyczny obowiązek, wypełnianie posłannictwa proroka, a w sztuce upatrywał azylu, miejsca wytchnienia, odpoczynku w życiowej tułaczce, zapowiedzi osiągnięcia celu („Um ihn nicht überleben zu müssen, schenkt der Künstler seinem Schmerz die Unsterblichkeit durch das Kunstwerk”)⁸².

Konwersja Schönberga na chrześcijaństwo nie była faktem jednostkowym, gdyż na przełomie wieków i na początku XX wieku można odnotować liczne nawrócenia Żydów, którzy przyjmowali chrzest w różnych chrześcijańskich wyznaniach. Można tę tendencję zauważyć w kręgu znajomych Schönberga (postać Gustawa Mahlera może być w tym kontekście szczególnie godna wzmianki), a można też odwołać się do wielu innych kręgów, choćby na przykład środowiska Edmunda Husserla i Edith

⁷⁹ W. Piotrowski, *Legenda o Ahaswerze w literaturze polskiej*, Słupsk 1996, s. 195-196.

⁸⁰ Zob. A. Wolff-Powęska, *op. cit.*, s. 38 i 29.

⁸¹ *Ibidem*, s. 29.

⁸² A. Schönberg, *Schöpferische Konfessionen*, s. 15.

Stein. Nie zawsze oznaczało to – jak w wypadku mistrza z Fryburga Bryzgowijskiego czy też w sposób szczególny w wypadku jego uczennicy – świadomość ostatecznego „zadomowienia”, „zakończenia tułaczki”. Często bowiem poczucie przynależności do narodu pielgrzymującego do Boga, wzmocnione zewnętrznymi wydarzeniami, na przykład prześladowaniami i potrzebą solidarności z prześladowanymi, okazywało się podniecią do podjęcia dalszych religijnych poszukiwań. Georg Steiner w związku z tym pisał o zjawisku meta-rabbinizmu: według myśliciela „meta-rabbi” to nowocześni Żydzi praktykujący „judaizm poza judaizmem”, tacy jak na przykład wymienieni przez niego Karl Heinrich Marx, Albert Einstein, Sigmund Freud, Henri Bergson, Emil Durkheim, Claude Lévi-Strauss czy Franz Kafka⁸³. Te tak bardzo różniące się osoby, o zupełnie nieraz różnych losach i przekonaniach, łączy właśnie świadomość nieustannej wędrówki w poszukiwaniu ostatecznego, najwyższego celu, drogi podejmowanej wytrwale pomimo wielokrotnego błędzenia, licznych porażek, powrotów. Ów mit Żyda Wiecznego Tułacza, inspirowany biblijną opowieścią, mit wiecznej, ciągle trwającej drogi stał się elementem spajającym naród żydowski pomimo jego wielowiekowego rozproszenia i pomimo współczesnego, zwłaszcza dwudziestowiecznego błędzenia po bezdrożach ateizmu, materializmu, nihilizmu, agnostycyzmu. Nieprzypadkowo Maurycy Mochnacki docenił mity jako ważny czynnik budowania tożsamości narodowej, warunkującej i poręczającej istnienie narodu, jako „wiecznie zielone drzewa”⁸⁴.

Implikować – to znaczy: mieścić coś w sobie, zawierać, pociągać za sobą, powiązać ze sobą. Łaciński czasownik „*implico*” niesie w sobie oprócz dosłownego: „wplątam”, także pewne treści znaczeniowe związane z zagmatwaniem, powikłaniem, zaplątaniem, brakiem jasności i ładu. „*Implicatio*” to zarówno przeplatanie, jak i powikłanie, zamieszanie. Jego przeciwieństwem jest słowo zawierające ten sam rdzeń: „*ex-plico*”, czyli „rozciągam”, które oznacza rozkładanie na proste elementy, rozwikłanie zagmatwanej sprawy, uporządkowanie, usunięcie trudności, doprowadzenie do jasności i prostoty. Mit o Żydzie Wiecznym Tułaczku jako artystyczna, poetycka forma w metaforyczny, a więc niejasny, zagmatwany sposób „wyjaśnia” muzykę i sylwetkę duchową Schönberga, jego dzieło zaś – wzajemnie – splata się z mitem (implikuje), nadając mu uszczegółowione, konkretne rysy. Ten sposób rozumowania zgodny jest z twierdzeniem kompozytora, iż analizy teoretyczne nie mają zdolności wyjaśniającej „treści” muzyki, że objaśnić utwór muzyczny jest zdolne jedynie inne dzieło sztuki. Objaśnić to, co zakryte, zawikłane, co jest Tajemnicą, można tylko przez Tajemnicę.

Jako opowieść metaforyczna mit – podobnie jak inne dzieła sztuki – ma wymiar uniwersalny, jest uogólnieniem wykraczającym poza najszerzej nawet interpretowaną

⁸³ A. Ringer, *op. cit.*, s. 199.

⁸⁴ J. Koziej, zob. S. Gródź, D. Wadowski, J. Koziej, *op. cit.*, s. 1361.

warstwę anegdotyczną. Ten właśnie, uniwersalny wymiar mitu o Wiecznym Tułaczu dostrzegł protestancki teolog Dietrich Bonhoeffer, który w roku 1929 przywołał legendę Żyda – tułacza, traktując ją jako przypowieść o ludzkiej kondycji, o niespokojnej, błądzącej ludzkości, która nie może odnaleźć pokoju na ziemi. „Tymczasem świat łaknie Bożego pokoju. Po burzy pragnie ujrzyć tęczę pokoju Bożej łaski, a jednak nie potrafi uwolnić się od zagubienia i gonitwy. Bo jest to świat odszczepieńczy, nad którym wisi bezlitosne fatum niepokoju. Cała ludzkość podobna jest do Żyda Ahaswera”⁸⁵.

Uniwersalny wymiar mitu o Żydzie Wiecznym Tułaczem dostrzegł też Søren Kierkegaard. Filozof nawiązał do trzech wielkich, obecnych w kulturze europejskiej mitów, posługując się nimi w wyjaśnianiu dyskursywnym treści, które każdy z tych mitów „wyjaśnia”, implikuje (tzn. pozwala uchwycić pozadyskursywnie) za pomocą alegorii i symbolu. Autor koncepcji trzech następujących po sobie stadiów w rozwoju duchowym człowieka, którymi są – kolejno – stadium estetyczne, etyczne i religijne, powołuje się na trzy mity: Don Juana, Fausta i właśnie Żyda Wiecznego Tułacza. Ostatnie, trzecie stadium zawiera w sobie również dwa wcześniejsze: „[...] czyż nie widzisz, że biedni, posiadając to, co religijne, posiadają tym samym to, co estetyczne, a bogaci, nie posiadając tego, co religijne, są pozbawieni także tego, co estetyczne?”⁸⁶. Świadomość jedności trzech etapów, zgoda na trud wędrowania i pokonywania kolejnych przeszkód w duchowym rozwoju, z nadzieją na osiągnięcie celu duchowej podróży, według Kierkegaarda chroni człowieka przed pustką i bezsenssem, chroni przed aktem rozpacz: „Jeśli nie możesz się przekonać do tego, że to, co estetyczne, etyczne i religijne to są trzej sprzymierzeńcy, jeśli nie możesz dostrzec jedności w różnorodnych przejawach, która zawiera wszystko w tych trzech sferach – wówczas życie ludzkie nie ma sensu”⁸⁷. Stadium religijne w wyjaśnieniu filozofa jest więc poszukiwaniem chrześcijaństwa, podróżą, bezdomnością, tułactwem w drodze do nowej Ziemi Obiecanej – nowej Jerozolimy Chrystusa. Postać Żyda Wiecznego Tułacza jest alegorią zarówno losu narodu, jak i każdego człowieka, bo kresem i celem każdego ludzkiego życia jest śmierć. I człowiek dopóty znajduje się w tymczasowej kondycji wędrowca, przygodnej, pełnej niepokoju i troski, dopóki tego celu swej drogi nie osiągnie: „Gdyby istniał człowiek, który nie mógłby umrzeć, gdyby było prawdą to, co opowiada się o Żydzie Wiecznym Tułaczem, bez namysłu ogłosilibyśmy go najniebezpieczniejszym. [...] Ale tak nie jest. Śmierć jest ogólnym szczęściem wszystkich

⁸⁵ J. Ackermann, *Dietrich Bonhoeffer. Wolność ma otwarte oczy*, przeł. E. Pieciul-Karminińska, Poznań 2007, s. 162, cyt. za: A. Wolff-Powęska, *op. cit.*, s. 29-30.

⁸⁶ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 2, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 2010, s. 151.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 180-181.

ludzi”⁸⁸. Filozof miał na myśli oczywiście „śmierć pierwszą”, czyli tę, która oznacza zakończenie trudu ludzkiego wędrowania.

W uniwersalnie pojmowanym micie Wiecznego Tułacza zawiera się także prawda, że nie może być pokoju na ziemi bez osiągnięcia przez ludzi „stadium religijnego”, bez stale obecnej myśli o życiu pozaziemskim, o rzeczywistości nadprzyrodzonej. Taką hipotezę zawarł Gabriel Marcel, rozważając, czy u źródeł wstrząsów, które swoje największe nasilenie osiągnęły w XX wieku, nie stoi właśnie systematyczne odrzucanie idei religijnej – idei Najwyższego Boga: „[...] kto wie – pytał filozof – czy trwały porządek ziemski nie może być wprowadzony tylko pod tym warunkiem, że człowiek zachowa wyraźną świadomość tego, co można by nazwać jego kondycją pielgrzyma”. I następnie wyjaśniał: „[...] to znaczy, że będzie on stale pamiętał o konieczności wykuwania sobie niepewnej drogi poprzez eratyczne głązy upadłego wszechświata, wymykającego się pod każdym względem samemu sobie, ku światu bardziej umocnionemu w bycie, ku światu, którego jedynie zmienne i niepewne odbłaski można dostrzec z ziemi”⁸⁹.

Głązy eratyczne – czyli dosłownie „błądzące”, polodowcowe skały pozostawione przez cofający się lodowiec – to metafora błędnych idei, pomyłek i trudności, które każdy człowiek musi wciąż na nowo przezwyciężać, aby podążać swą drogą wiodącą do ostatecznego celu – do Boga. O tej właśnie drodze opowiada mit Żyda Wiecznego Tułacza i o niej mówi też postać Arnolda Schönberga ukazująca się w wizerunku życia, myśli i twórczego dzieła.

W przeciwieństwie do pozostałych dwóch mitów służących jako poetyckie obrazy, za pomocą których Søren Kierkegaard wyjaśniał i na podstawie których rozwijał swe idee filozoficzne dotyczące koniecznych stadiów w dojrzewaniu duchowo-intelektualnym człowieka (Don Juan – stadium estetyczne, Faust – stadium etyczne), nieliczne są utwory muzyczne, w których można odnaleźć bezpośrednie odwołanie do mitu o Żydie Wiecznym Tułaczem. Pominąwszy drobniejsze i mniej znane kompozycje, w zasadzie można przyjąć, że jedynym dostępnym szerokiej publiczności i powszechnie uwzględnianym w opracowaniach historycznomuzycznych dziełem odnoszącym się wprost do tegoż wątku mitycznego jest *Le Juif errant*, 5-aktowa wielka opera historyczna Jacques’a Fromental’a Halévy’ego, która powstała w roku 1852 i została wystawiona na scenie Opery Paryskiej. Autorem libretta napisanego na motywach powieści Eugène’a Sue był jeden z najbardziej utalentowanych i płodnych librecistów epoki Eugène Scribe. Należy jednak zauważyć, że zarówno powieść, jak

⁸⁸ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 1, przeł. J. Iwaszkiewicz, przejrzał K. Toeplitz, Warszawa 1982, s. 250.

⁸⁹ G. Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, przeł. P. Lubicz, Warszawa 1984, s. 158.

i libretto zawierają jedynie dalekie nawiązanie do mitu Żyda Wiecznego Tułacza, i to wyłącznie w związku z jednym z zewnętrznych, anegdotycznych jego wymiarów, natomiast pomijają zasadniczy problem przezeń przedstawiany.

Zupełnie inny obraz obecności mitu Wiecznego Tułacza w wątkach tematycznych podejmowanych w muzyce, a w szczególności w muzyce epoki romantyzmu, zarysowałby się, jeśliby zdecydować się na przyjęcie jego rozszerzonej interpretacji. Nawet pobieżne przywołanie w myśli wątków obecnych w romantycznej muzyce związanej z programem lub tekstem pozwala bez większego ryzyka sformułować hipotezę, że historia błądzącego i nieszczęśliwego, samotnego wędrowca tęskniącego za odległym domem, za zakończeniem przekleństwa tułaczki, osiągnięciem wybawienia, wewnętrznego i zewnętrznego pokoju, dążącego nieustrudzenie do celu ziemskiego pielgrzymowania jest wszechobecna w muzyce epoki romantyzmu, czy byłyby to pieśni Franciszka Schuberta (np. *Wędrowiec*, cykle: *Piękna młynarka*, *Podróż zimowa*), czy opera *Holender tułacz* Ryszarda Wagnera, czy wiele innych dzieł, których choćby tylko samo wyszczególnienie wykraczałoby poza ramy tego artykułu.

Być może przyczyną powyżej wspomnianych faktów nie jest przeoczenie czy brak zainteresowania kompozytorów romantycznych postacią i losem Żyda Wiecznego Tułacza, lecz przeciwnie: należyce odczytany uniwersalizm mitu. Zasadniczą bowiem jego treść stanowi podstawowa kwestia, która rozgrywa się przecież w duszy każdego człowieka. Nieustanna tęsknota i poszukiwanie ostatecznego sensu i celu towarzyszy ludzkiemu wędrowaniu przez życie pełne niepokoju i troski, a ukojenie niespokojnego serca człowieka może się dokonać tylko w ramionach Boga i dopiero wówczas może się zakończyć Wieczna Tułaczka. Filozof i chrześcijanin św. Augustyn, który ujął tę myśl w znanym powszechnie cytacie w sposób najdoskonalszy, najbardziej lapidarny, niejednokrotnie dawał upust wyrazom tęsknoty za osiągnięciem celu swej zawilej, pełnej meandrów życiowej drogi, zapisując na przykład w *Wyznaniach*: „Pragnąłbym Cię poznać, o Panie, który mnie znasz. Pragnąłbym Cię poznać tak, jak i ja jestem poznany” (X, 1)⁹⁰. Czyż wizerunek Chrystusa namalowany przez Arnolda Schönberga około października 1910 roku⁹¹ nie jest świadectwem tego samego, nie tylko ponadkonfesyjnego, ale ogólnoludzkiego doświadczenia ziemskiej wędrówki przez czas i przestrzeń, wędrówki naznaczonej zmiennością losów, tymczasowością i nieustanną tęsknotą za prawdziwym, nieskończonym szczęściem, które ludzie obdarzeni łaską wiary nazywają wprost: Jedynym i Najwyższym Bogiem? Czyż obraz ten nie jest wyrazem – podniesionego przez artystę do powszechnej ogólności – pragnienia, aby

⁹⁰ Św. Augustyn, *op. cit.*, s. 278.

⁹¹ A. Schönberg, *Chrystus*, 1910, olej na kartonie, 50 × 37 cm. Reprodukacja dostępna na stronie: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_joomgallery&func=detail&id=85&Itemid=339&lang=de [dostęp: 4.01.2014].

ujrzeć Boga twarzą w twarz i zakończyć Wieczną Tułaczkę rozpoczętą w momencie wygnania z Raju, osiągając jej ostateczny, z utęsknieniem wypatrywany cel?

**A SELF-PORTRAIT OF ARNOLD SCHÖNBERG AS THAT
OF A WANDERING JEW: THE PHILOSOPHICAL AND MUSICAL IMPLICATIONS
OF THE MYTH**

Religious efforts in quest after the unique, superior Idea of the “Unrepresentable God! Inexpressible Idea of many meanings” was an essential, pivotal element in the life and creative activity of Arnold Schoenberg, who understood his musical and ethical evolution as a mystic journey. In Schoenberg’s paintings, an image of Wandering Jew served as a model for his self-portraits. To some extent, Schoenberg was a kind of a Wandering Jew in that he suffered from unfulfilled spiritual strivings and he continually searched for God. This is also observable in his musical compositions. Therefore, by no means can one help association of the image of Jew inherent in a myth of the Wandering Jew, in this mythical generalization of not only the individual fate in view of the nation but also the fate of the whole Jewish nation in view of the universal experience of mankind, which are implied by the myth, i.e. through the myth elucidated.

Gry
intertekstualne



Marta Ruszczyńska

Uniwersytet Zielonogórski

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

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

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

We wszystkich fabułach romansowych nastawionych na temperowanie „wybujałej” erotyki w imię chrześcijańskiej agape obowiązywał ściśle przestrzegany scenariusz ról kobiecych i męskich. Kobiętę ukazywano jako istotę z natury przeznaczoną do promieniowania miłością, zdolną bardziej niż mężczyzna do uczucia żarliwego i angażującego całą osobowość. Mężczyzna, ustępując kobiecie w predyspozycjach emocjonalnych, dominuje w dziedzinie intelektu i woli (organizacji i władzy). Mężczyzna też wprawdzie potrafi kochać, ale miłość może wypełnić tylko część jego duszy, zasadniczo bowiem ciąży na nim obowiązki publiczne i im – dla określonych ideałów lub interesów – powinien się poświęcać silniej niż miłości².

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

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

Wyłożona tu teoria powieści sprowadza się do następujących punktów: 1) powieść, jeśli ma być powieścią „szczerą i sumienną”, musi zasadzać się na prawdę; 2) istota prawdy powieściowej (artystycznej) nie polega wszakże na przedstawianiu wyłącznie faktów rzeczywistych, dopuszcza bowiem także to, co płynie „z myśli”, a więc fikcję; 3) powieść przedstawia prawdę, jeśli potrafi wziąć rozbrat z zastarzałymi konwencjami i uprzedzeniami, np. w zakresie języka; 4) powieść, aby mogła z niej przemawiać prawda, musi przedstawiać społeczeństwo w przekroju socjologicznym, a więc obok dworów szlacheckich ulic, przedmieść i chaty wieśniacze; 5) wreszcie tak pojęta prawda powinna być narzędziem walki z głupotą i przesadami, a zatem powieść ma mieć charakter utylitarny, ma służyć naprawie społeczeństwa i jego obyczajów⁴.

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

² *Ibidem*, s. 119.

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

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

⁵ *Ibidem*.

Pamiętając wszakże, że był to realizm pierwszej połowy XIX wieku, warto może przyrzeć się bardziej wnikliwie wypracowanej przez Dzierzkowskiego w latach czterdziestych teorii powieści. Materiałem, którym chciałabym się tu posłużyć, analizując wzorzec powieści Eugeniusza Sue *Tajemnice Paryża* (1843), będą trzy utwory, pochodzące jeszcze z pierwszego i najbardziej dynamicznego okresu twórczości Dzierzkowskiego. Są to *Kuglarze* (1845), *Dla posagu* (1847) oraz właśnie najbardziej dojrzała powieść tego okresu, jaką jest *Salon i ulica* (1847). Wspomniane powieści mają zarazem charakter graniczny, stanowiąc cezurę między żywą jeszcze w twórczości pisarza konwencją romantyczną a tą nową, charakterystyczną dla realizmu lat czterdziestych, której towarzyszą ostre akcenty krytyki społecznej⁶, przechodzące często w satyrę na społeczeństwo galicyjskie, co nie znaczy wszakże, że nie mają te powieści również charakteru uniwersalnego i że nie wypowiada się w nich pisarz na tematy ogólnej kondycji społeczeństwa pierwszej połowy XIX wieku. Jednakże pozostał Dzierzkowski inaczej niż Kraszewski, a bardziej jak Korzeniowski, twórcą swojego regionu – świata galicyjskiej prowincji w promieniach Lwowa, choć w niektórych powieściach sięgając dalej aż do Wołynia. To nade wszystko wskazuje, jak ważny był dla niego konkretny i ten swoisty bagaż własnych doświadczeń, które rozumiał właśnie jako naturalne zaplecze pisarza realisty, ale też traktującego powieść jako laboratorium obserwacji społecznej⁷. Toteż Dzierzkowskiego jako twórcę wyróżnia obecność zarówno przestrzeni miejskiej, jak i tej prowincjonalnej oraz wiejskiej ze skromnym dworkiem szlacheckim i w mniejszym stopniu z rezydencją magnacką, z postaciami typowymi zarówno dla rodziny szlacheckiej, jak i dla mieszczańskiego domu, z przedstawicielami inteligencji miejskiej rekrutującej się, podobnie jak sam pisarz, z rodzin szlacheckich, próbujących zaistnieć na miejskim bruku. Dzierzkowski tak jak Kraszewski wprowadza do swoich powieści stosunkowo wcześniej postacie z ludu (i to nie tylko w epizodach). Bohaterowie ci są szczególnie istotni ze względu na potrzebę pokazania przekroju całej zbiorowości, jak i próbę podjęcia szerszej refleksji i postawienia ostatecznej diagnozy o kondycji tegoż społeczeństwa.

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

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

W stronę „powieści tajemnic”

Ukazanie się w roku 1843 *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue otworzyło nową epokę w dziejach powieści, będąc początkiem rozwoju powieści popularnej, a w literaturze polskiej, podobnie jak wszędzie, wyzwoliło istną falę naśladownictw. Ten patronat francuskiego pisarza nie przyniósł jednak w obrębie dziewiętnastowiecznej polskiej „powieści tajemnic” szczególnie twórczych i wybitnych kontynuacji. Wypada się zgodzić z J. Bachórzem, że raczej mieliśmy tu do czynienia z wykorzystaniem francuskiego utworu jako źródła różnych, lepszych czy gorszych pomysłów fabularnych niż traktowaniem powieści Sue jako rodzaju twórczej inspiracji⁸. Te nawiązania do *Tajemnic Paryża* są dla nas interesujące, gdyż zostały wykorzystane szczególnie w dwóch powieściach Dzierzkowskiego, a mianowicie w *Kuglarzach* oraz w *Salonie i ulicy*, w których to po raz pierwszy, w takim znaczeniu, jakie nadał jej w swojej powieści Sue, pojawiła się przestrzeń miejska. U Dzierzkowskiego tym miastem, które prezentuje zarówno swoje salony, jak też „zakłète i tajemnicze rewiry”, jest stolica Galicji wschodniej – Lwów. Należy tu wspomnieć, że szczególnie *Salon i ulica* mógł się poszczycić niemałym sukcesem wydawniczym i czytelnicznym, gdyż zaistniał najpierw jako powieść w odcinkach, co warto też podkreślić, badając związki tej powieści z *Tajemnicami Paryża* jako „romansem tajemnic”, który po raz pierwszy ukazał się przed wydaniem książkowym w roku 1842 na łamach „Journal des Débats”, wzbudzając olbrzymie zainteresowanie odbiorców. Oczywiście mniejsze zainteresowanie towarzyszyło powieści Dzierzkowskiego, ale tutaj też można mówić o niemałym sukcesie, skoro drukujący *Salon i ulicę* w roku 1847 „Dziennik Mód Paryskich” (nr 6-16) mógł awansować z dwutygodnika na tygodnik. Oczywiście zyskał na tym przedsięwzięciu Dzierzkowski jako autor i księgarz, który również w tymże 1847 roku wydał powieść⁹.

Wspomniana na początku przestrzeń wielkiego miasta nie odgrywa jednak w obu powieściach Dzierzkowskiego tej roli (a jak dowodzi tego J. Bachórz również i w innych dziewiętnastowiecznych „powieściach tajemnic” naszych rodzimych autorów), jaką wyznaczył jej w swojej powieści Sue. To znaczy miasto nie staje się pełnoprawnym bohaterem, odsłaniającym przed czytelnikiem swoje niepokojące rewiry. Nie jest też tajemniczym „miastem zła”, grzechu, symbolem upadku jego mieszkańców, chociaż najbardziej metaforyczny i niepokojący zarazem obraz przestrzeni miejskiej, brudnej, niszczącej i deprawującej przedstawił pisarz w powieści *Dla posagu*, w której po raz pierwszy używa określenia Lwów¹⁰, pisząc o tym mieście, że jest:

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

⁹ Zob. J. Rosnowska, *Dzierzkowski*, Kraków 1971, s. 197-200.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 191.

[...] pełne szychu i fałszu, pełne życia zwierzęcego i śmierci ludzkiej, pełne kamieni zimnych i zimniejszych ludzi: śliczne i nęcące z daleka, a zdradliwe i nudne w istocie, jak każde półstołeczne miasto, nie dotrzymujące żadnej z swych cudownych obietnic. Wzniosłeś się już nad miasteczko, ale nie wzrosłeś jeszcze w wielkie miasto, w którego przynajmniej burzliwe życie, jak się zanurzysz, znikniesz na czas jakiś z widowni świata, na której plotki, obmowy i pogadanki występują bez ustanku, odgrywając bez ustanku wieczną farsę życia ludzkiego. Ale ty malutka stolico małego kraju zachowałeś wszystkie narowy małomieszczańskie¹¹.

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

Polskie miasto tajemnic jest jednak zazwyczaj ubogie w egzotykę, mało skomplikowane i jakby ospałe. Wrażenie pewnej ślamazarności bierze się stąd, że stosunkowo dużo miejsca na powieściowych planach miejskich zajmują salony. Towarzystwo salonowe żyje własnym życiem i niechętnie kontaktuje się z ulicą. Większość tajemnic kryje się w arystokratycznym i plutokratycznym błotku, w którym jednak morderstwa i gwałty wydają się autorom mniej prawdopodobne niż np. oszustwa majątkowe, rabunki ustępują placu karciarstwu, a bójki – kome-razom. Taki horyzont przestrzenny starcza do moralistycznego udowadniania, jak „grzech jest każdy dziwnie niebezpieczny”, ale bardzo szkodzi fabule: skoro stale wszyscy się tu spotykają ze wszystkimi, skoro wszyscy się znają – to czytelnik nie bez zdziwienia przyjmuje do wiadomości, że o czymś ważnym (autorowi akurat potrzebnym do sklecenia „tajemnicy”) nie wiedzieli¹².

Oczywiście przestrzeń miejska Lwowa w powieściach Dzierzkowskiego istnieje, ale w odniesieniu do *Kuglarzy* stanowi w istocie zaledwie galerię obrazków z kancelarią prawniczą i najbardziej nacechowanym kolorytem lokalnym szynkiem Pod Krogulcem, gdzie spotykają się złowieszcze figury, przy formowaniu których wykorzystał pisarz „szkołę fizjonomii”. I chyba w tej powieści najbardziej twórczo spożytkował Dzierzkowski poetykę, jaką zastosował w swojej powieści *Sue*, a mianowicie tworząc wyraziste postacie ze świata przestępczego, korzystając zarówno z deformacji i wyolbrzymienia, niewątpliwej domeny „powieści szalonej”, a także poddając owe postaci, podobnie jak *Sue*, odczłowieczeniu idącemu w kierunku animalizacji. Warto w tym miejscu odwołać się do cennej pracy Ewy Skorupy, która pisząc o funkcjonującej w XIX wieku popularnej fizjonomice kryminalnej, spożytkowanej również w powieści w kontekście cenionych prac profesora medycyny sądowej Cesarea Lombroso¹³, pisała o wielkich pisarzach tej epoki, że:

¹¹ J. Dzierzkowski, *Dla posagu*, Lipsk 1847, s. 96.

¹² J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic*, s. 231.

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

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

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

[...] Bakałarz okropnie zeszpecił sobie twarz. Wszędzie blizny głębokie, sine, wygryzione witriolem, wargi nabrzmiałe; po odjęciu chrząstek nosowych dwie dziury nieforemne w miejscu nozdrzy. Oczy jasne, małe, okrągłe, błyszcząły dzikością, czoło spłaszczone, jak u tygrysa, ginęło pod wielką futrzaną czapką. Bakałarz był średniego wzrostu, głowę miał wielką, barki szerokie, silne, mięsiste, które rysowały się pod fałdami płóciennej bluzy, ręce masywne, długie, świadczyły o atletycznej sile. Wyrazu dzikości, piętnującego tę twarz obrzydłą, odmalować niepodobna¹⁵.

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

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

¹⁵ E. Sue, *Tajemnice Paryża*, t. 1, Bydgoszcz 1990, s. 26.

¹⁶ J. Dzierzkowski, *Kuglarze*, Lipsk 1845, s. 140.

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

[...] zgoła całość rysów niekoniecznie regularnych, ale takich, jakie Francuzi, pomni na szatańskie sztuki, które u nich wyprawiały kobiety piękne, sprawiedliwie nazwali pięknnością diabelską, szpecił nad miarę brak wyrazu prawdziwie niewieściego, który skromnością odpycha, a urokiem przyciąga, i brak płci zdrowej, którą zastępowały – jakby żyłki jaskrawe – jakieś plamki arabeskami po całej twarzy rozsiane. Cała zaś ta piękność, ustrojona wykwintnie jakby na bal i podróż razem, tupiała nogą olbrzymią, rozdeptaną po ulicach, w brudnych pończochach i trzewikach skórzanych zbloconych jak pantofel faktora miejskiego¹⁷.

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

A w rzeczy samej pan Karliński był to fałsz chodzący, fałsz ciałem, które napychał watą, fałsz ubiorem niestosownym jego wiekowi, fałsz duszą zepsutą i zgangrenowaną przez to życie fałszu, udawania, nieszczeroci, samolubstwa, jakie pędził wraz z równymi sobie na tych prawdziwie teatralnych deskach, jakimi są woskowane parkiety wielkoświatowych salonów¹⁸.

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

¹⁷ *Ibidem*, s. 139-140.

¹⁸ J. Dzierzkowski, *Salon i ulica*, s. 11.

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

Jednakże w obu powieściach Dzierzkowski inaczej niż autor *Tajemnic Paryża* stroni od pokazywania zewnętrznej strony przestrzeni miejskiej, przechodząc od razu do wnętrza: szynku i salonu. Bardziej może taką „[...] panoramę metropolii jako domeny kontrastów socjalnych i obszaru pełnego niepokojącej egzotyki, której dodatkowo przydaje grozy wieczorna lub nocna pora zdarzeń [...]”²⁰, wypełnia Dzierzkowski prezentacją kontrastowo zestawionych obrazów nędzy ludu i zabaw salonowego towarzystwa. Zdecydowanie brak w powieściach Dzierzkowskiego opisów interesującej skądinąd topografii Lwowa, w której można było odnaleźć wiele egzotyki w kontekście jego ówczesnej wielokulturowości. Więcej miejsca poświęca pisarz w obu powieściach krajobrazom wiejskim, co wiązać należy z niedoszacowaniem w naszej literaturze miasta i problematyki miejskiej, z czym jeszcze długo zmagać się będzie dziewiętnastowieczna powieść i to też tłumaczyłoby w jakiś sposób brak znaczących opisów miasta jako przestrzeni otwartej, chociaż pewne kroki na tym polu uczynione już zostały przez autorów szkiców fizjonomicznych i „fizjologii” miejskich²¹. Jednakże niedobór tego rodzaju opisów przestrzeni miejskiej rekompensuje Dzierzkowski techniką hogartowskiego szkicu, którą posłużył się w zbiorze *Hogartowskie obrazy* z roku 1846. Maria Żmigrodzka pisała o tej formie wiele zawdzięczającej bogatemu w realia angielskiemu malarzowi, że istotne jest tu:

Konwencjonalne założenie, iż można odgadnąć sens przedstawionej sytuacji z wyglądu sprzętów i postaci, uprawdopodobnione jest przez niewątpliwą dojrzałość techniki opisu właściwej realizmowi dziewiętnastowiecznemu, przez wycucie charakterystycznego konkretnego obyczajowego i bogactwa znaczących szczegółów. Jest to typ opisu w ówczesnej prozie polskiej nowatorski, znacznie zresztą ciekawszy niż jego banalne powtórki w późniejszych powieściach Dzierzkowskiego²².

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

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

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

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

²² M. Żmigrodzka, *Józef Dzierzkowski*, s. 612.

rajsze, i kilka większymi szklankami piwnymi o drewnianych krążkach; a nad nim drewniany kół, wbity w ścianę, z dziurawą główką wygiętą jakby pysk podnoszącego się węża, odgrywa rolę kandelabra oświetlającego jedną pryskającą szabasówką cały ten przybytek ciemny i posępny, z którego wybucha aż na korytarz wieczna woń wódki pomieszana z wonią bakunową²³.

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

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

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

²³ J. Dzierzkowski, *Kuglarze*, s. 125.

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

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

Tradycyjne nastawienie dydaktyczne przyczynia polskim autorom kłopotów ze zbrodniarzem, a widać to m.in. w dość konsekwentnym stosowaniu moralistyki domorośło-filantropijnej dla celów powieściowego wymiaru sprawiedliwości. Święte oburzenie na łajdaków i zbrodniarzy (a bez tej kategorii postaci powieść tajemnic obejść się nie może) nie idzie w parze z jakimikolwiek radykalniejszymi propozycjami rozwiązania problemu zła. Najbardziej w aktywności satyryczno-paszkwiłowej jadowity Dzierzkowski aplikuje czytelnikowi najbardziej rozlazłe finały: skończonemu łajdakowi i niepoprawnemu złoczyńcy Krętowiczowi dozwoli umrzeć wcale honorową śmiercią samobójczą (oszczędzi mu więc kompromitującego aresztowania i publicznego pęgięra, choć mniejszych od Krętowicza, tyle, że prostackich przestępców nie obroni od tych etapów kary), a dla cynicznych degeneratów z *Salonu i ulicy* przeznaczy jako karę ich własny grzech. Szlachetni mają tu wielkoduszną satysfakcję ze swej szlachetności, zdolnej objąć także i wspianiałomyślnie, wzniosłe rozgrzeszenie dla łajdaków²⁵.

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

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

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

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

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

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

i „nadciągającej burzy” ze strony warstw ludowych. Taki wydźwięk metaforyczny może mieć w tej trzeciej powieści melodramatycznie ukształtowana scena zabójstwa Anielki, która pada ofiarą nieludzko wykorzystywanego przez jej ojca Rudolfa²⁷, jak też równie dramatycznie ukształtowana w *Salonie i ulicy* scena zemsty na uwodzicielu Boguni Adolfie. Jest to o tyle znaczące, że powieści te powstały właśnie przed Wiosną Ludów. I jedynie w zakończeniu *Salonu i ulicy*, w którym zgodnie też z wymową ideową, bliską autorowi *Tajemnic Paryża*, schemat czarno-białych charakterów pozostaje bez zmian, rozwija narrator-autor swoją opowieść o istnieniu jakiejś wyższej sprawiedliwości, ale trudno to uznać za formułę zastępczą „mechanizmu pocieszenia”:

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

Společná powieść z tezą

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

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

²⁸ J. Dzierzkowski, *Salon i ulica*, s. 180.

²⁹ Cyt. za K. Chruściński, *op. cit.*, s. 79.

³⁰ Cyt. *ibidem*, s. 80.

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

[...] Dzierzkowski zagubił się w tych sprzecznościach. W rezultacie w *Salonie i ulicy* bohater musiał zostać patetycznym rezonerem, gubiącym w moralistycznych komentarzach całą istotną powagę konfliktów społecznych, ludzie zaś ulicy, wystylizowani tak, by mogli dostąpić godności bohaterów literackich i sojuszników demokratycznego inteligenta, dostarczyli sentymentalnych klisz literaturze o szlachetnych, przebacających krzywdy prostakach³¹.

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

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

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

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

Zatem zmierzając do podsumowania, stwierdzić trzeba, że omówione tutaj powieści charakteryzuje wyraźny eklektyzm formalny, który wynika z prób poszukiwania własnej koncepcji tego gatunku i odrzucania wzorców i technik romantycznych na rzecz tych nowych – realistycznych. Dzierzkowski wydaje się, szczególnie w latach czterdziestych, poszukiwaczem własnej formy powieściowej, a świadczą o tym zarówno wynurzenia o charakterze autotelicznym, widoczne w każdym z tych utworów, jak i autonomiczne wypowiedzi autora zarówno w formie recenzji, jak i dłuższych artykułów zamieszczanych w ówczesnej prasie, świadczących o tym, że pisarz wziął udział w dyskusji na temat kształtu i charakteru twórczości powieściowej³³. Tutaj, podobnie zresztą jak L. Borkowski zdecydowanie krytycznie odniósł się do powieści „kontuszowej”, wybierając też przede wszystkim powieść społeczną o tematyce współczesnej, która byłaby, jak pisał o takiej formie autor *Parafiańszczyzny* „zwierciadłem czasu

³² Por. K. Chruściński, *op. cit.*, s. 80-82.

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

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

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

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

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

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

Maria Jolanta Olszewska

Uniwersytet Warszawski

**OKO PROROKA, CZYLI HANUSZ BYSTRY
I JEGO PRZYGODY. POWIEŚĆ Z DAWNYCH CZASÓW
WŁADYSŁAWA ŁOZIŃSKIEGO.
LEKTURA W KONTEKŚCIE TAJEMNIC PARYŻA**

Historia literatury to również historia odbioru różnych tekstów literackich¹. Można je czytać i interpretować na różne sposoby, co w dużej mierze zależy od danego czytelnika – jego oczekiwań, kompetencji oraz kultury intelektualnej i duchowej. Jeśli uznamy za prawdziwe założenie Jacquesa Derridy z jego *De la grammatologie*, że „nie ma nic poza tekstem”, to okazuje się, że w ten sposób skazani jesteśmy na poruszanie się w przestrzeni wykreowanej przez tekstowy obraz świata. Mówiąc w dużym uproszczeniu, dany utwór zostaje powołany do istnienia przez inne teksty fikcyjne, które są przez niego w różny sposób mobilizowane czy też aktualizowane. Każdy tekst literacki wyznacza własny horyzont oczekiwań czytelniczych, swoją ideologię, aksjologię, kreuje także swego odbiorcę idealnego. Uaktywnia, rzecz można, wyselekcjonowane i hierarchizowane obszary zaistniałej już rzeczywistości literackiej, a szerzej rzecz ujmując kulturowej – tej, do której się odwołuje i tej, której różne warstwy układają się wokół niego na podobieństwo okręgów.

A zatem każdy akt lekturowy to odczytywanie nie tylko sensu dzieła literackiego, lecz także jego semiotycznych kontekstów. Szczególną rolę w ich kształtowaniu odgrywa tradycja rozumiana jako zaktualizowana i aktywna współcześnie przeszłość literacka, która stanowi kulturowy kontekst dawnego procesu twórczego. „Ciągłość zjawisk humanistycznych – jak pisze Michał Głowiński – narzuca badaczowi wszelkich przejawów kulturalnych różnego typu powinności. Obowiązkiem historyka jest nie tylko przedstawienie poszczególnych elementów, które uczestniczą w procesach

¹ H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 3.

ciągłych, ale przede wszystkim zdanie sprawy z charakteru tej ciągłości, w przypadku zaś badania zjawisk jednostkowych ujęcie konkretnego faktu literackiego jako przynależnego do tego czy innego łańcucha rozwojowego”². Samo stwierdzenie przynależności do danej tradycji jest niewystarczające, gdyż trzeba jeszcze zbadać, jak ta tradycja funkcjonuje w danym utworze, który ma przecież określoną literacką genezę i projektuje własny kontekst, w którym powinien być analizowany i oceniany. Ważny zatem okazuje się stosunek danego utworu do tradycji, inwencja w jej spożytkowaniu, co decyduje o kształcie tekstu, jego odkrywczości i bogactwie³.

Jednym z utworów, które wywarły ogromny wpływ na kształt literatury współczesnej i na stałe weszły do obiegu popularnego, były niezwykle poczytne wtedy *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*), drukowane od 19 czerwca do 15 października 1843 roku na łamach paryskiego „Journal des Débats”⁴, Eugeniusza Sue (1804-1857)⁵. Wycisnęły one piętno na twórczości wielu pisarzy kolejnych epok⁶. Wpływ pierwowzoru Sue na inne utwory jest dość dobrze opisany⁷. Na kształt artystyczny powieści tajemnic miał bezwarunkowo wpływ felietonowy tryb publikacji⁸. Niezwykle popularne wtedy „powieści w odcinkach” czy „powieści zeszytowe” na stałe wpisały się w dziewiętnastowieczną rzeczywistość. Geneza, rozwój i forma powieści tajemnic są ściśle związane z rozwojem współczesnego czytelnictwa, a zwłaszcza z ekspansywnym działaniem prasy, z szybkim postępem cywilizacyjnym i takimi zjawiskami jak technicyzacja, industrializacja i urbanizacja. Zastosowanie środków masowego komunikowania się, jakim była prasa, pozwalająca na zwielokrotnienie przekazywanych

² M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 9.

³ B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987, s. 170.

⁴ R. Caillouis, *Paryż mit współczesny*, przeł. K. Dolatowska, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967; U. Eco, *Retoryka i ideologia w „Tajemnicach Paryża” Eugeniusza Sue*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1; idem, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, [w:] idem, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Warszawa 1996; J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973; idem, *Ideologia w polskich dwudziestowiecznych powieściach tajemnic (1908-1939)*, [w:] *Spółeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974; idem, *Polska powieść tajemnic. Szkic stuletniej kariery*, [w:] idem, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005; T. Sobieraj, *Powieści wędrowek*, [w:] idem, *Fabuły i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004, s. 207.

⁵ Hasło: Sue Eugène, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 594-595. Zob. J.-L. Bory, *Eugène Sue, le roi du Roman populaire*, Paris 1962.

⁶ E. Sue oprócz *Tajemnic Paryża* napisał inne utwory, jak *Żyd wieczny tułacz*, *Dzieci miłości*, *Komandor maltański*, *Marcin Podrzutek*, czyli *Pamiętnik pokojowca*, *Czarny miesiąc*, *Awanturnik*, *Czarcia góra*, *Siedem grzechów głównych*, *Cygan hiszpański*, *Matylda*, czyli *Pamiętniki młodej kobiety*. Były to utwory dość szybko zapomniane, choć w swoim czasie poczytne.

⁷ Zagadnienie to obszernie omówił J. Bachórz w cytowanych tu artykułach. Por. J. Detko, *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980, s. 77. Ostatnio J. Kulas, *Tajemnicze miasta polskie*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2008, nr 3-4, s. 65-70.

⁸ J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, [w:] *Słownik literatury popularnej* s. 486.

treści, przyczyniło się do rozwoju form pisarstwa popularnego, a wkrótce masowego, łatwo dostępnego pod względem finansowym, podanego w atrakcyjnej i przystępnej formie⁹. Prowadziło to do koniunkturalizmu, pewnych uproszczeń i standaryzacji norm literackich, ale jednocześnie pozwoliło pisarzom dotrzeć i oddziaływać na różne środowiska społeczne¹⁰.

Dla wielu twórców *Tajemnice Paryża* szybko stały się źródłem inspiracji. W swej powieści Sue stworzył określony model kształtowania literackiego tworzywa, naśladowany następnie w obrębie utworów inspirowanych jego tekstem. Konwencja powieści tajemnic potwierdza związki z praktyką literacką realizowaną przez pierwowzór powieściowy francuskiego pisarza¹¹. W literaturze światowej XIX wieku powieść tajemnic funkcjonowała w różnych wariantach, często bardzo odmiennych od pierwowzoru. Można powiedzieć, że czytali ją właściwie wszyscy. Tak na ten temat pisał Jan Dzierzkowski: „Był czas, gdzie nie znać utworów Sue, nie czytać *Tajemnic Paryża*, było to jedno i to samo, co przyznać się otwarcie do nieuctwa lub w najlepszym razie jakieś dziś nagannej obojętności na objawy życia umysłowego”¹².

A zatem *Tajemnice Paryża* szybko weszły do szerszego obiegu czytelniczego i zajęły szczególne miejsce w literaturze światowej, stając się źródłem inspiracji dla wielu twórców w różnych okresach literackich, którzy w różny, właściwy tylko sobie sposób wykorzystywali tekst Sue. Po wydaniu *Tajemnic Paryża* wkrótce ukazały się bardzo liczne, pozostające na różnym poziomie artystycznym, naśladownictwa powieści Sue¹³. Były to: *Tajemnice Londynu* (1844) Paula Févala, *Prawdziwe tajemnice Paryża* (1845) Eugène’a-Françoisa Vidocqa, *Tajemnice Berlina* (anonimowe; wyd. pol. 1847), *Petersburskie nory* Wsiewołoda Kriestowskiego (1867), tajemnice Monachium, Brukseli, Bukaresztu (trzy odrębne tytuły) i Budapesztu (*Dwupiętrowy dom*). Mamy też *Tajemnice Prowansji* Honoriusza Balzaka. W literaturze polskiej pomimo uprzywilejowania tematyki rustykalnej powieści o tajemnicach wielkiego miasta również zyskały sobie grono licznych zwolenników. Nie była to jednak literatura wysokich lotów. Wydanie polskie *Tajemnic Paryża* ukazało się w roku 1844 w przekładzie F. Chlewaskiego, czyli Henryka Emanuela Glücksberga. Karol R. Rusiecki wydał 4-tomowe *Małe tajemnice Warszawy* (1844), a Soter Rozmiar-Rozbicki *Tegoczesne tajemnice Warszawy* (1845). Wkrótce dołączyły do nich inne tytuły, jak *Kuglarze*

⁹ Zob. hasło: *Powieść odcinkowa*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, s. 473-476.

¹⁰ Hasło: *Kultura masowa*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłosowska, Wrocław 1991, s. 43.

¹¹ Obszernie pisze na ten temat m.in. S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska jej pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 26-48.

¹² J. Dzierzkowski, [cyt. za:] S. Tomaszewski, *Odrażający złoczyńcy i poczcwi rzemieślnicy. O sposobach prezentacji postaci miejskich plebejuszy w polskich powieściach tajemnic okresu między powstaniowego*, „Prace Polonistyczne”, ser. XXXIX, 1983, s. 100.

¹³ J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, [w:] *Słownik...*, s. 487-488.

(1845) oraz *Salon i ulica* (1847) Józefa Dzierzkowskiego, *Klementyna, czyli życie sieroty* (1846) i *Kapitałści* (1853) Józefa S. Boguckiego, *Dagerotypy Warszawy* (1847) Edwarda Bogusławskiego, *Obrazy i obrazki Warszawy* (1848) Pauliny Krakowowej. Kolejno powstawały: *Tajemnice Krakowa* (1870) Michała Bałuckiego, *Nowe tajemnice Warszawy* (*Spod ciemnej gwiazdy, Upośledzeni i wybrani, Co lepsi marniej*) (1887) Adolfa Dygasińskiego, *Tajemnice Warszawy* (1887) Bojomira Bończy, *Zbrodniarz* (1896), *Tajemnice Nalewek* (1888) Henryka Nagła oraz *Tajemnice Lwowa* (1890) Anastazego J. Waruszyńskiego¹⁴.

Ponadto elementy powieści tajemnic odnajdziemy w licznych powieściach z tego okresu bezpośrednio nieinspirowanych przez utwór Sue na przykład u Józefa Ignacego Kraszewskiego, Włodzimierza Wolskiego, Walerego Łozińskiego, Władysława Łozińskiego, Bolesława Prusa, Władysława Sabowskiego czy Mariana Gawalewicz. Powieści tajemnic kształtują także powieści dla młodzieży na przykład Walerego Przyborowskiego, refleksy odnajdziemy chociażby w popularnych *Szwedach w Warszawie* czy w utworach Wiktora Gomulickiego¹⁵, Tadeusza Kutza i Edmunda Jegierskiego¹⁶. Jak widać, tradycja mniej lub bardziej dokładnego naśladownictwa konwencji powieści tajemnic była ogromna. Szybko jednak okazywały się one dużo słabsze od francuskiego pierwowzoru. Najczęściej były obarczone nadmierną ilością motywów sensacyjnych i melodramatycznych. Ze względu na niski poziom artystyczny wiele tekstów zostało skazanych na zapomnienie. Kiedy gatunek ten wyczerpał swą nośność artystyczną, na rynku czytelnicznym został zastąpiony przez powieści kryminalne (sensacyjno-awanturnicze, detektywistyczne, milicyjne, czarny kryminał amerykański), gdzie fabuła, pozbawiona najczęściej wątków miłosnych, powiązana ze zbrodnią nastawiona jest na grę-walkę detektywa z przestępcami¹⁷. W tym przypadku wzorcowym tekstem było *Morderstwo przy Rue Morque* (1841) Poe.

Sue trafił w gusta czytelników, ponieważ doskonale potrafił wyrazić problematykę swej epoki. W sposób szczególnie wprowadził tematykę wielkomiejską do literatury

¹⁴ W XX w. ten gatunek nie umarł śmiercią naturalną. Wystarczy przywołać *Tajemnice Warszawy* (1908) A. Pierzchnickiego (pseud. Adam W. Koszutski); anonimowe *Tajemnice wielkiego miasta* (1927), *Tajemnice jaskini w Zoppot* (1929) J. Groma; *Dziedzictwo* (1930) K. Wybranowskiego (pseud. R. Dmowski); *Tajemnice Paryża – Białe Kaptury* (1939) J. Diaz-Koreckiego; *Złego* (1954) L. Tyrmanda.

¹⁵ Zob. M.J. Olszewska, *Warszawa jako miejsce doświadczeń ostatecznych* (Wiktora Gomulickiego „Cudna mieszcza”, „Miecz i łokieć” a „Szwedzi w Warszawie” Walezego Przyborowskiego), [w:] eadem, *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876-1939 wobec kryzysu kultury. Wybór*, Warszawa 2009, s. 276-303.

¹⁶ G. Skotnicka, *Dzieje piórem malowane. O powieściach dla dzieci i młodzieży z okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 1987, s. 248.

¹⁷ Zob. hasło: *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, s. 464-471. R. Caillois, *op. cit.*, s. 104.

światowej, łącząc nobilitacją wielkiego miasta¹⁸, z jego niezwykłością czy wręcz dziwnością, wzbudzającego strach lub zaskoczenie swymi zagadkami, z dążeniem do zaprezentowania tego tematu literackiego w jak najbardziej atrakcyjnej formie. Sceneria miejska zyskała rangę epicką, co fabule nadało „stempel nowoczesności”¹⁹. Sue chciał pokazać inne, egzotyczne oblicze Paryża postrzeganego przez niego jako miasto kontrastów socjalnych – jego życie utajone, ukryte przed oczyma zwykłego przechodnia, czyli ów „Paryż rzeczywisty, Paryż-widmo, Paryż-nocny, nieuchwytny, tym potężniejszy, im bardziej sekretny”²⁰. Wątkiem głównym, ściśle powiązanim z podporządkowanym mu wątkiem miłosnym, jest walka szlachetnego bohatera prometejskiego z organizacją przestępczą w imię przywrócenia ładu moralnego i społecznego świata. Walka ze złem pozbawiona jest tu kontekstu metafizycznego. Toczy się w obrębie świata materialnego, stąd zło ma przede wszystkim ziemskie oblicze i przejawia się w postaci wszelkiego rodzaju zbrodni. „Czytanie miasta-pisanie miasta” w ujęciu Sue polega na tropieniu zła wpisanego w struktury miejskie. Stąd obecność rozbudowanych w powieści opisów przestrzeni waloryzowanych negatywnie, przypominających dżunglę lub piekło, wszelkich rewirów nędzy, brudu i przestępczości, takich jak rudery, spelunki, więzienia, szpitale, śmietniska, trupiarnie, cmentarze, lochy i kanały²¹. Grozy opisanym wydarzeniom dodaje wieczorowa lub nocna pora. Tak wykreowany przez Sue Paryż wpisany został w mit złego miasta, miasta jako przestrzeni-wyzwania i niebezpieczeństwa. *Tajemnice Paryża* budowały aurę tajemnicy – zagrożenia czyhającego na człowieka w każdym, miejskim zaułku, gmachu, sieni i bramie. Motywem znaczącym w tej opowieści były wędrówki bohaterów (różnie zresztą rozumiane) po zakazanych miejscach, ze szczególnym uwzględnieniem podziemi stolicy Francji. Tu też toczy się jej prawdziwe – podziemne życie. Kontrast dwóch przestrzeni salonu i ulic staje się nośnikiem powieściowej ideologii. Kontrast ten odzwierciedla obecność kontrastów socjalnych i podkreśla moralizatorski charakter tekstu o zabarwieniu populistycznym.

Sue stworzył określony typ bohatera wywodzącego swój rodowód z utworów Balzaka, Hugo, Scotta czy Coopera – aktywnego, obdarzonego wolą mocy, górującego nad otoczeniem inteligencją, oddanego działaniu²². Pisarz odchodził tym samym od koncepcji bohatera bajronowskiego, chorego na *spleen*, wyobcowanego, nieprzystosowanego do życia na rzecz kreacji bohatera aktywnego, zapowiadającego bohatera nietzscheańskiego. Wykreowany przez niego protagonista, Rudolf de Gerlostein,

¹⁸ Dobrym źródłem informacji na ten temat jest praca E. Rybickiej, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

¹⁹ J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, s. 126.

²⁰ R. Caillois, *op. cit.*, s. 106.

²¹ J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, [w:] *Słownik...*, s. 487.

²² *Ibidem*, s. 105, 106.

obdarzony wyjątkową siłą charakteru, docierał do wszelkich miejsc zakazanych. Jego przeciwnikami, pozbawionymi wszelkich zasad moralnych, nosicielami prymitywnego zła, są zarówno degeneraci z wyższych sfer, jak również opryszkowie, rzezimieszkowie i złodzieje, ładacznicy i sutenerzy. Wędrując przez świat salonów i nizin społecznych, bohater wymierzał sprawiedliwość wszystkim bez względu na ich pochodzenie społeczne. Dążąc do podbicia świata²³, rzucał wyzwanie miastu, chcąc się z nim zmierzyć w walce ze złem, szeroko w tej powieści rozumianym.

Ten świat utajony, lecz dziwnie obecny charakteryzuje przede wszystkim – jak świat myśli dziecka – jego złudność; wszystko, cokolwiek się w nim dzieje, zostało od dawna ukartowane, za wszystkim coś się kryje, wszystko jest przygotowane tak, by w odpowiedniej chwili wszechpotężny bohater, który jest tu panem, mógł się tym posłużyć. [...] by sprostać miastu mitycznemu, które jest tygłem nam i etności i na przemian to wynosi, to miazdży najodporniejsze charaktery [podkreśl. autora]²⁴.

A zatem świat rzeczywisty w *Tajemnicach Paryża* w obrębie fabuły transfiguruje w świat mityczny. Sue odchodząc od romantycznego *spleenu*, defetyzmu, egzotycznej malowniczości, baśniowości, charakterystycznych dla powieści gotyckiej i frenetycznej, przeprowadza w swej powieści rewizję określonych wartości i zapowiada modernistyczną wizję świata. Budując mit miasta i bohatera, zbliża się „do teorii władzy, a przynajmniej do teorii mocy”²⁵. Społeczeństwo, taki wniosek płynie po lekturze tego tekstu, powinno podlegać władzy wybitnych jednostek o ponadprzeciętnej inteligencji, wiedzy, sile fizycznej i majątku. Tym samym Sue, tak jak Balzak, promuje postawy, w których główną rolę odgrywa spryt i przedsiębiorczość, jak również siła charakteru, agresja i bezwzględność.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Kluczowe dla powieści Sue słowo tajemnica pojawia się w wielu tytułach wcześniejszych powieści, jak na przykład *Tajemnice zamku Udolpfo* Ann Radcliffe (1794), wpisujących się w dziedzinę fantastyki. Rys niezwykłości jest tu znaczący, gdyż otwiera czytelnika na ciemne aspekty bytu i natury ludzkiej. Powieść tajemnic poprzedzały różne odmiany powieści sentymentalno-obyczajowych, powieści gotyckie, grozy, fantastyczne i frenetyczne, czarne romanse itp., uznające wartość poznawczą sytuacji granicznych, potraktowanych

²³ Po doświadczeniach powieści morskich Sue, po roku 1844 zmieniała się polityczna i filozoficzna wymowa jego tekstów, czego świadectwem są właśnie *Tajemnice Paryża*. Pisarz odszedł w nich od nauk Bonalda, de Maistre’a, Lamennais’a na rzecz – jak sam to stwierdzał – demokratycznej republiki i socjalizmu. U. Eco, *Retoryka...*, s. 279; W. Bieliński, *Tajemnice Paryża*, [w:] idem, *Pisma filozoficzne*, t. 2, Kraków 1956, s. 36.

²⁴ R. Caillois, *op. cit.*, s. 106, 111.

²⁵ *Ibidem*, s. 113.

w kategoriach dążenia do samopoznania²⁶. W tego typu powieściach ważną rolę odgrywa pierwiastek tajemnicy – tego, co „cudowne” i „ponadnaturalne” otwierający czytelnika na sferę metafizyki. Ale jest to sfera diaboliczna, mroku, nie światła. Nadprzyrodzoność, stany szaleństwa, halucynacji, perwersje, strach, okrucieństwo, demonizm, makabryzm itd. budują tkankę tych powieści o charakterze estetycznym wpisanych najczęściej w rzeczywistość schemat melodramatu. Natomiast rzeczywistość powieści tajemnic, poczynawszy od Sue, doceniającego wartość realizmu, to świat codzienny. Nawet najbardziej niesamowitym zdarzeniom przypisywana jest motywacja w kategoriach prawdopodobieństwa życiowego. Dlatego są one dobrze osadzone w kontekście historycznym, społeczno-obyczajowym i politycznym oraz dowartościowują realistyczny konkret.

Wygląda, jakby wielkość i bohaterstwo – pisze w tym kontekście Roger Caillois – nie musiały już, chcąc być dostrzeżone i zwrócić na siebie uwagę, przywdziewać stroju Greków Racine’a czy Hiszpanów Wiktora Hugo; sytuacja tragiczna, by wyglądać tragicznie, nie musi już być odległa w czasie i miejscu. Odwrócenie jest zupełne, świat najwyższych porywów ducha i upadków nie jest do odkupienia, przemocy i niekończących się tajemnic, świat, w którym w każdej chwili wszystko wszędzie jest możliwe, ponieważ wyobraźnia zawczasu się nim zajęła i poddała go swym niezwykłym zabiegom – ten świat nie jest już odległy, niedostępny i autonomiczny, jest to świat, w którym każdy pędzi życie²⁷.

Tajemnice Paryża, z ducha już *modernité*, oparte na micie nowoczesnego miasta i bohatera, realizują ten typ literatury, która nie szuka ucieczki w marzeniach, ale chce prowokować ludzi do działania. Wzrost znaczenia mitów oznacza wzrost roli wyobraźni w życiu, czyli „możliwość oddziaływania na człowieka za pomocą obrazów, które narzuca sama struktura społeczeństwa, w jakim człowiek żyje, i które wiążą się z jego własną ewolucją i trudnościami, jakie sam napotyka”²⁸. Umasowienie kultury to zjawisko łatwiej upowszechnia.

Choć inwariantywność powieści tajemnic w dużym stopniu zależy od indywidualnych decyzji pisarskich, to można wskazać na cechy wspólne, charakterystyczne, podyktowane literackimi przesłankami atrakcyjności tematu, związanymi z problematyką zła oraz poszukiwaniami jak najatrakcyjniejszej formy dla wyrażenia tej problematyki. Jednym z celów powieści tajemnic jest wywoływanie na odbiorcy wrażenia. Tekst nastawiony jest zatem na efekt, na kontestację, skandal. Uderza

²⁶ Hasło: *Powieść frenetyczna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, s. 453-455; hasło: *powieść gotycka*, [w:] *ibidem*, s. 457-458; hasło: *Powieść grozy*, [w:] *ibidem*, s. 459. Zob. też L. Štěpán, *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 117.

²⁷ R. Caillois, *op. cit.*, s. 104.

²⁸ *Ibidem*, s. 117.

w przyzwyczajenia czytelnicze, chcąc zaszokować, zdziwić lub wręcz zgorszyć odbiorcę. Każdy kolejny odcinek miał odpowiednio zaplanowaną konstrukcję. Prezentował jakąś zagadkową sytuację i jednocześnie wprowadzał do tekstu nowe, dramatyczne komplikacje, utrzymując uwagę odbiorcy w ciągłym napięciu. W ten sposób przez mnożenie epizodów dochodziło do stopniowego rozrastania się struktury opowiadanej historii na podobieństwo struktury drzewa. Każdy z tych epizodów ma pomnażać wiedzę czytelnika o przedstawianej rzeczywistości, przybliżyć go powoli do ujawnienia tajemnicy²⁹. Budowa tekstu ma charakter sinusoidy, co oznacza, że linia fabularna układa się według określonego schematu: budowanie napięcia – odprężenie – nowe napięcie – nowe odprężenie itd. Konsekwentnie budowana jest iluzja niebezpieczeństwa. Już od pierwszych scen powieści tajemnic autor prezentuje sceny drastyczne i dalej, w trakcie rozwijającej się akcji nawet na moment, zgodnie z przyjętą zasadą konstrukcyjną, napięcie nie może osłabnąć. Nowe niespodzianki wciąż przykuwają uwagę odbiorcy. Po pozornie szczęśliwym zakończeniu danego epizodu pojawiają się nowe niebezpieczeństwa³⁰. Niespodzianki piętrzą się w taki sposób, że zaskoczony czytelnik w końcu będzie w stanie uwierzyć w nawet najbardziej nieprawdopodobny splot wydarzeń³¹. W tej płataninie faktów prześledzenie fabuły *Tajemnic Paryża* okazuje się sprawą niełatwą i tylko jeden autor zna drogę do prawdy. W trakcie lektury powoli, jak po nitce do kłębka, stopniowo zmierzamy w stronę rozwiązania zagadki. Powieść tajemnic buduje iluzję wypadków śledzonych przez narratora lub narratora-świadka w miarę ich stawania się. Nad całością powieściowego świata zawieszone jest pytanie o los finalny głównych uczestników, a odpowiedź wcale nie jest oczywista. Jednocześnie fabuła jest na tyle abstrakcyjna, że czytelnik jest w stanie zgodzić się na każde rozwiązanie powieściowych wątków, choć zawsze odczuwać będzie pewien niedosyt.

W fabułę omawianego gatunku powieściowego, realizującego strategię perswazyjną, wprowadzane są struktury gatunkowe podróży oraz bajkowe z moralnie satysfakcjonującym zakończeniem³². Dlatego tak ważną rolę w tej powieści odgrywają takie chwytły jak przykładowo: anagnoryzmy rodowodowe, rozpoznania po latach, zatajone zbrodnie, skrytobójstwa, dawne oszustwa majątkowe, pościg. Oczywiście zastosowane chwytły zależą od inwencji autora. W tekście pojawiają się mniej lub bardziej

²⁹ U. Eco, *Retoryka...*, s. 285.

³⁰ U. Eco, *Eugeniusz Sue...*, s. 82-83. Eco określa ten chwyt retoryczny jako mechanizm działający tak jak w starym dowcipie: „o rany, ale mi się pić chce”, który jest powtarzany bez przerwy podczas podróży kolejną przez jednego z podróżujących. Współtowarzysze podróży kupują mu w końcu butelkę z wodą, po jej wypiciu i wyrzuceniu przez okno uciążliwy podróżny powraca do swej śpiewki: „o rany, ale mi się pić chce”.

³¹ *Ibidem*, s. 70.

³² Zob. J. Kulas, *op. cit.*

obszerne dydaktyczne komentarze wzmocnione przez elementy pełniące funkcję fatyczną. Zwroty do czytelnika, w tym „jak wiemy”, pozwalają na nawiązanie z nim bliższego kontaktu, dzięki czemu każdy z nich ma wrażenia, że bierze bezpośredni udział w powieściowej historii. Narracja w powieściach tajemnic zajmuje niewiele miejsca – od 10% do 30%. Została zdominowana przez rozbudowane dialogi lub monologi. Świat przedstawiony jest nieustannie dynamizowany przez ciągłe zwroty akcji. Dzięki temu odbiorca odnosi wrażenie, że ma do czynienia z zapisem zdarzeń „na gorąco”, co daje złudzenie, że opisana rzecz dzieje się w teraźniejszości. Niemniej jednak klucz do rozwiązywania zagadki kryje się w przeszłości, co niewątpliwie również wpływa na dynamikę świata przedstawionego. Sposób prezentacji materiału zbliża omawianą powieść do scenariusza filmowego. Uwaga odbiorcy utrzymywana jest w nieustającym napięciu.

Wydawać by się mogło, że *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*; 1842-1843, wyd. polskie 1844) Eugeniusza Sue i *Okno proroka* (1899) Władysława Łozińskiego (1843-1913) łączy niewiele. A jednak jak się okazuje, relacje literackie, wydawałoby się słabo czytelne i pozorne, często potrafią kształtować się w sposób zupełnie zaskakujący. Dlatego warto zastanowić się, co może łączyć te dwa, tak różne teksty. W każdej ze swych powieści Łoziński wykazywał się niezwykłym wyczuciem literackości tekstu, a różne literackie powiązania tych jego, pozornie tylko prostych utworów okazują się niezwykle interesujące. Dla pełnego zrozumienia ich treści ważne okazują się wszelkie realne relacje z innymi tekstami, które dodatkowo wchodzą ze sobą w różne związki w obrębie całościowo potraktowanej struktury tekstu. Dlatego warto dla omawianej powieści Łozińskiego zbudować siatkę intertekstualnych nawiązań do dzieł literackich, będących punktem odniesienia dla niej, obecnych w sposób mniej lub bardziej jawny w fabule/materii powieści, co pozwala odkryć powiązania pomiędzy tekstami, ich wzajemne interakcje i zrekonstruować znaczeniową przestrzeń historycznoliteracką³³. Znaczące zatem okazuje się pytanie o źródła literackie, o to, co mogą one znaczyć, jakie miejsce zajmują w strukturze omawianego utworu, w jaki sposób zostały wprowadzone do tekstu i jaką rolę odgrywają w jego semantycznym wyposażeniu³⁴.

Nie chodzi przy tym o wąsko rozumianą wpływologię czy proste porównanie, tylko o literackie relacje międzytekstowe. Odwołujemy się zatem do rozpoznanych już dobrze przez badaczy zagadnień z zakresu intertekstualności³⁵. Intertekstualność,

³³ Ustalenia na temat intertekstualności przyjmuję za: M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*, t. 5, Kraków 2000, s. 7-33. Zob. też R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 79-109.

³⁴ M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 7.

³⁵ Podstawą dla moich rozważań na temat intertekstualnych relacji w *Oknie proroka* Łozińskiego są ustalenia M. Głowińskiego z cytowanego artykułu.

o czym przypomina między innymi Głowiński, nie jest wyróżnikiem gatunkowym, tylko ważnym elementem struktury danego tekstu oraz współczynnikiem jego interpretacji³⁶. Należy także wziąć pod uwagę kwestię ewolucji gatunkowych. Ważne okazuje się bowiem osadzenie danego utworu w procesie historycznoliterackim i w tym kontekście jego odczytanie. A zatem nie chodzi tu o proste zestawienie i porównanie dwóch tekstów – Sue i Łozińskiego, tylko o ich wzajemny wpływ z uwzględnieniem kontekstu historycznoliterackiego.

W przypadku *Oka proroka*, co potwierdza poniżej przeprowadzona analiza, ważną rolę w budowie dyskursu powieściowego obok elementów powieści historycznej i przygodowo-podróżniczej odgrywają relacje tekstowe z bardzo popularną wtedy powieścią tajemnic. Analiza struktury omawianej powieści historycznej pokazuje, że Łoziński dobrze rozpoznał wszystkie chwytły literackie oraz reguły, którymi rządzi się powieść tajemnic i odpowiednio dobrane elementy włączył w obręb struktury własnej powieści, dokonując w ten sposób szczególnej mobilizacji tekstu powieściowego Sue. Łoziński nie dążył przy tym do kompromitacji określonej tradycji literackiej. Pisarzowi obca była estetyka groteski. *Oko proroka* nie jest trawestacją *Tajemnic Paryża*. Łoziński posłużył się pierwowzorem w zupełnie innym celu. Istotna w tym przypadku okazuje się antynomia pomiędzy formą gatunkowo-stylistyczną a ostateczną zawartością problemową *Oka proroka*. Na sposób czytania i odbioru utworu mają wpływ także literackie kompetencje odbiorcy. Inaczej przecież powieść historyczną czyta młody odbiorca, a inaczej historyk literatury czy teoretyk literatury. Każdy z nich okazuje się innym semantycznym partnerem tekstu (termin M. Głowińskiego).

Wcześniejsza o ponad pół wieku powieść francuskiego pisarza powstała w innych czasach i warunkach, dotyczy zupełnie innej rzeczywistości niż ta wykreowana w powieści Łozińskiego. Jest powieścią współczesną, panoramą Paryża lat czterdziestych XIX wieku *Oko proroka*, czyli *Hanusz Bystry i jego przygody* (1899), pióra lwowskiego pisarza-erudyty, historyka kultury, kolekcjonera, dziennikarza i krytyka literackiego i teatralnego³⁷, to powieść historyczna, której akcja rozgrywa się na kresach południowych Rzeczypospolitej w XVII wieku. Autor o czasach sobie odległych pisze z perspektywy współczesności. Potwierdzeniem tego są inne powieści tego pisarza takie jak cykl opowiadań *Imć Pana Wita Narwoja, rotmistrza konnej gwardii królewskiej...* (1884) oraz traktujące o rozkładzie i upadku Rzeczypospolitej w XVIII wieku *Pierwsi Galicjanie* (1867), *Legionista* (1870) czy *Skarb watażki* (1875). Książki Łozińskiego nigdy nie osiągnęły takiej popularności jak *Trylogia* Sienkiewicza, wobec twórczości którego

³⁶ M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 32, 33.

³⁷ Biografię i działalność pisarską W. Łozińskiego omówiła M. Rudkowska w pracy: *Wyszedł z dworu. Przeżycie i doświadczenie historyczne w twórczości Władysława Łozińskiego*, Warszawa 2002.

lwowski pisarz pozostawał w opozycji. W dodatku był ostro oceniany przez czołowych krytyków epoki z Józefem Kraszewskim i Piotrem Chmielowskim na czele.

Oko proroka jest powieścią, która na wiele lat przez krytyków i badaczy została wpisana w schemat młodzieżowej powieści przygodowej³⁸. Ten sposób czytania i interpretowania powieści zakwestionowała między innymi Magdalena Rudkowska w swej pracy poświęconej twórczości Łozińskiego. Nakreśliła ona wyraziście sylwetkę pisarza o określonej wrażliwości historycznej, pod pojęciem której badaczka rozumie zespół pytań, rodzaj ciekawości, powodów sięgania do historii i historycznej narracji w mówieniu i pisaniu o sobie i swej współczesności³⁹. Wrażliwość historyczna jest więc jednym z podstawowych elementów kształtujących styl pisarza, pod pojęciem którego za Stanisławem Balbusem rozumiemy rodzaj abstrakcyjnego znaku pewnej całości kulturowej w danym momencie, system form obciążonych znaczeniem i celem, ujawniający w różnym stopniu zarówno osobowość artysty, jak i zasady techniki powieściowej, wsparte na światopoglądzie i preferencjach estetycznych zbiorowości. Rozpoznany styl pisarza pomaga w określeniu stosunku dzieła do tradycji, a nawet w ukonstytuowaniu się tej tradycji⁴⁰. W przypadku Łozińskiego styl jego pisarstwa nie zostałby ukształtowany bez lektury powieści tajemnic, a niewątpliwie jest to lektura szczególna.

Rudkowska swą analizą *Oka proroka* udokumentowała fakt, że pisarz w swej powieści z historii Polski siedemnastowiecznej w sposób daleki od Sienkiewiczowskiego optymizmu i heroizmu podjął temat związany z przeszłością szlachecką na kresach Rzeczypospolitej⁴¹. „Łoziński [...] – jak pisze badaczka – świadomie pokazywał przestrzeń polskości w orbicie «cudzej». Dał obraz wieloetnicznego mieszczaństwa lwowskiego, wielokulturowej polskiej prowincji, której żywioły nasze i nie nasze, po prostu tutejsze, żyły obok siebie zgodnie, w konflikcie, we wzajemnej fascynacji, ale też nienawiści”⁴². Szczególnej barwności i posmaku sensacyjności nadają tej opowieści wątki kozackie.

W *Oku proroka* Łoziński odchodzi od schematów walterskotowskich. Powieść pomimo barwnego kolorytu historycznego i egzotyki przynosi obraz epoki nacechowany pesymizmem, utrzymany w minorowym tonie, a myśl pisarska przepełniona jest

³⁸ Badaczka pisze o tym, że prawdopodobnie źródłem nieporozumienia stał się fakt, pisarz miał podarować swą powieść Macierzy Polskiej. W dodatku bohaterem powieści uczynił małego chłopca przeżywającego niezwykle przygody.

³⁹ M. Rudkowska, *op. cit.*, s. 6. „Wrażliwość historyczna (*parole*) byłaby tutaj jednostkowym i konkretnym aspektem świadomości historycznej (*language*) (s. 7).

⁴⁰ S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 2009, s. 57.

⁴¹ Zob. także S. Frybes, *Posłowie*, [do:] W. Łoziński, *Oko proroka*, Kraków 1957. K. Kosek, *Ostatnie powieści historyczne Władysława Łozińskiego*, „Skarb watażki” i „Oko Proroka”, „Rocznik Przemyski” 2000, z. 2.

⁴² M. Rudkowska, *op. cit.*, s. 105.

„bólem i żalością”. Łoziński, jeśli całościowo spojrzeć na jego dzieło pisarskie, skupił się przede wszystkim na psychicznych konsekwencjach wszystkich polskich klęsk aż po czasy mu współczesne⁴³. Niewątpliwie w dyskurs powieściowy jego powieści historycznych wpisane są psychiczne konsekwencje wszystkich polskich doświadczeń historycznych poczynając od klęsk w XVII wieku. Znaczące miejsce w *Oku proroka* zajmuje opis powrotu zmęczonego i wygłodzonego wojska z wyprawy chocimskiej oraz pobojuwiska po bitwie chocimskiej, urastającego do rangi symbolicznego krajobrazu „po bitwie”, który właściwie może być każdym polskim pobojuwiskiem. Klęska chocimska ma w tej powieści nie tylko militarny wymiar, ale również biologiczny i psychiczny. Ten sposób potraktowania zagadnienia tłumaczy unoszącą się nad opowieścią Hanusza atmosferę śmierci. A zatem można powiedzieć, że zwrot w stronę przeszłości w przypadku utworu Łozińskiego nie łączy się z pokusą eskapizmu, ile z podjęciem rozważań na tematy mu współczesne, przy czym kwestią nadrzędną stała się pamięć zbiorowa, w tym przypadku, powtórzmy to raz jeszcze, pamięć o wszystkich polskich klęskach⁴⁴. Postacią znaczącą, symboliczną w *Oku proroka* jest weteran spod Chocimia, Grygier Niewczas, który popadł w obłęd, który wydaje się ogarniać cały świat, co doskonale oddaje istotę otaczającej rzeczywistości, jaką jest zło. Dlatego przywoływanie przeszłości w przypadku autora *Skarbu watażki* łączy się z cierpieniem i bólem. Przeszłość nosi w sobie traumę. Na kartach powieści powracają nieustannie takie słowa, jak: bieda, nędza, nieszczęście, rozpacz, żal, żalność, smutek, gorycz, trwoga, przeciwstawione pociesze, nadziei oraz wierze w moc i opiekę Bożej Opatrzności. Wciąż powracają pytania: „A Bóg gdzie? A król gdzie?”⁴⁵. Odpowiedzi okazują się równie trudne. Bóg jest wiekuisty i tajne są Jego wyroki, sprawiedliwość Jego może być nie z tego świata, Jego pomsta znajdzie grzesznika i poza ziemskim żywotem; Bóg jest nierychliwy, ale sprawiedliwy. A król gdzie?”⁴⁶. To pytanie o ziemską sprawiedliwość w tej powieści pozostaje bez odpowiedzi.

Buntowała się we mnie dusza, żałowałem i wstyd mi było, żem nie taki jak kozak Semen, co się niczego nie bał [...]. Cierpieć, cierpieć, a z Bogiem się nie bić! A ja się będę z Bogiem bił? A ja się będę z królem bił? Poczekam, urosnę, nabiorę mocy i rozumu, a wtedy bić się będę, ale ze złymi ludźmi tylko [...] I tak się zdało, jakoby wśród tego nieszczęścia stał się naraz doścignął człowiekiem, a co było we mnie z dziecka, to opadło jak kwiecie z jabłoni⁴⁷.

⁴³ *Ibidem*, s. 104.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 10.

⁴⁵ W. Łoziński, *Oku proroka, czyli Hanusz Bystry i jego przygody. Powieść z dawnych czasów*, Lwów 1922, s. 53.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 54.

Bohaterowi pozostaje tylko nadzieja na zmianę sytuacji życiowej. Dlatego słowa pieśni Jana Kochanowskiego „Nie porzucaj nadzieje...” stają się w tej powieści ważnym nośnikiem sensu powieściowego dyskursu, który koresponduje z modelem świata wpisanym w tę powieść. W optyce bohatera Łozińskiego jest to świat kierowany Bożą mądrością, dlatego główny bohater w swej pełnej niebezpieczeństw wędrówce całkowicie zawiera się opiece Stwórcy. Powieść daje się zatem odczytać jako manifest głębokiej wiary w Boże miłosierdzie i opatrność. Pomniejszanie znaczenia lub przemilczanie tych kwestii w utworze prowadzi do spłylenia wymowy dyskursu powieściowego i sprowadzenia go do wymiarów prozy przygodowo-sensacyjnej sytuującej się w kręgach literatury popularnej. A przecież wymowa *Oka proroka* jest dużo głębsza. Można powiedzieć, że pisarz gra literackimi schematami po to, aby wprowadzić czytelnika w atmosferę siedemnastowiecznej rzeczywistości, ale również wymusić na nim głębszą refleksję o świecie i losie człowieka. Wydaje się, że tak odczytywana powieść Łozińskiego z rozbudowanym zapleczem metafizycznym i egzystencjalnym ma niewiele wspólnego z powieścią tajemnic Sue.

Dlatego warto przypomnieć słowa samego pisarza, który tak wypowiadał się na łamach „Gazety Warszawskiej” co prawda na temat *Skarbu watażki*, ale słowa te równie dobrze można odnieść do *Oka proroka*. Pisał on tak:

[...] wybrałem sobie za przedmiot warstwę i stosunki społeczne bardzo mało dotąd uwzględnione, choć niemniej malownicze i w wysokim stopniu charakterystyczne. Wziąłem sobie za tło samą awanturniczość owych czasów, próbowałem narysować szereg oryginalnych, dziwnych postaci [...] ⁴⁸.

W innej wypowiedzi dodawał:

Utwór sztuki jest własnym, osobnym światem; posiadać powinien niezawisłe, sam w sobie, warunki prawdy, tak jak sam w sobie nosi rację swego bytu. Aby *salvare animam suam*, powinien chyba tylko, że w kreśleniu postaci i wypadków usiłowanie nie tylko trzymać się ściśle w granicach, do jakich mnie uprawnia awanturniczość chwili i miejsca, ale owszem zachować umiarkowanie wobec jaskrawego tematu, jakim pozostanie zawsze dla imaginacji pora ówczesna ⁴⁹.

W związku z wypowiedzią pisarza raz jeszcze poddajmy analizie fabułę omawianej powieści Łozińskiego, która charakteryzuje się szczególnym synkretyzmem. Niewątpliwie jednym ze znaczących elementów budujących jej strukturę są elementy charakterystyczne dla powieści historyczno-przygodowej i powieści pikarejskiej. To one w dużym stopniu nadają jej kształt i stają się nośnikiem sensu. Akcja powieści

⁴⁸ W. Łoziński, „Skarb watażki. Powieść z końca XVIII wieku”. Do Redakcji „Gazety Warszawskiej”, „Gazeta Warszawska” 1874, nr 119, s. [1], [cyt. za:] M. Rudkowska, *op. cit.*, s. 99.

⁴⁹ *Ibidem*.

toczy się w południowo-wschodniej Rzeczypospolitej w I połowie XVII wieku po klęsce pod Cecorą, ale jeszcze przed tragicznym rokiem 1848. Bohaterem powieści jest młody chłopak, Hanusz Bystry, syn kupca. Kiedy jego ojciec ginie bez wieści w czasie wyprawy kupieckiej na ziemię tureckie, rodzina popada w nędzę, doprowadzana do tego przez intrygi złych ludzi, którzy chcą zagarnąć ich rodzinny majątek (sołtystwo). Hanusz postanawia udać się tam i go odszukać. W tym samym czasie zaprzyjaźniony z nim kozak Semen Bedryszko, zmuszony do ucieczki, przekazuje mu bezcenny diament o nazwie Oko proroka zrabowany Żydowi Karze Mordachowi. Podczas wędrówki chłopca tropią złoczyńcy, pragnący wykraść mu cenny klejnot. Ostatecznie wszystko kończy się szczęśliwie. Motorem akcji nie jest miłość, tak jak w przypadku romansu historycznego, tylko pieniądze (walka o majątek, walka o klejnot). Wydarzeniem probierczym jest spisek i utrata sołectwa, ojciec, aby je uratować wyjeżdża z karawaną kupiecką do Turcji i znika bez wieści.

A zatem akcja omawianej powieści budowana jest wokół przygody, czyli niecodziennych, niezwykle wydarzeń, spotykających głównego bohatera, odbiegających od zwykłego trybu życia. Słowo przygoda można z powodzeniem zastąpić słowami bliskoznacznymi, nazywającymi taki zespół przeżyć i doświadczeń, jak: awantura, przypadek czy perypetie. Kiedy ten aspekt powieściowy uznamy za najważniejszy, wtedy celem tej opowieści, wywodzącej się z opisów, dzienników podróży i pamiętników, jest przede wszystkim budzenie w czytelniku emocji, ciekawości, dostarczanie mu rozrywki, a na dalszy plan schodzą kwestie poznawcze i egzystencjalne. Na fabułę powieści przygodowej składają się zdarzenia rozgrywające się głównie w czasie podróży, co dynamizuje akcję. Bohater nieustannie znajduje się poza domem, w miejscach mu nieznanych, obcych, dziwnych, niezwykle i egzotycznych, gdzie spotykają go coraz bardziej zaskakujące przygody. Z każdej opresji potrafi wyjść bez szwanku, aby podjąć kolejne wyzwanie.

Schemat fabularny *Oka proroka* niewątpliwie realizuje schemat typowej powieści przygodowo-podróżniczej. Mamy tu sytuację wstępną, kiedy dochodzi do podjęcia decyzji o podróży, a właściwie o wyprawie ratunkowej. Fabułę dodatkowo komplikuje sprawa powierzonego Hanuszowi diamentu, co jest równoznaczne z wyzywaniem losu. Chłopiec staje do walki ze złem tego świata. Zło uosabiają krzywdziciele jego rodziny, którzy zagarniają rodzinny majątek. Jest to pan podstarość Bałczyński wspierany przez hajduka Kajdasza. Człowiekiem małego formatu okazuje się również król, Zygmunt III Waza, niedbający o swoich poddanych. Zło przypisane jest tu ludziom pochodzenia szlacheckiego. Potem dojdą jeszcze Niemiec, Fok i Żyd, Kara Mardoch oraz Turek. Na drodze Hanusza wciąż stają różne osoby, zarówno przyjazne, jak również mu wrogie. Opisuując różne perypetie swych bohaterów, autor położył nacisk

na opisy tajemniczych wędrówek, na ucieczki, pogonie, na zaskakujące *qui pro quo*, porwania, pojedynki, fortele, próby zabójstwa.

Hanusz odbywa pełną niezwykłych, wręcz nieprawdopodobnych przygód podróż aż na same krańce Rzeczypospolitej, na wybrzeże Morza Czarnego, do Turcji i Bułgarii. Dzięki temu może wykazać się nieludzkim heroizmem i niezwykłym sprytem, ale również głęboką wiarą w Bożą Opatrzność. Każde zdarzenie dostarcza mu nowych doświadczeń i pozwala pogłębić wiedzę o świecie. Powieść Łozińskiego daje się zatem również wpisać w schemat powieści edukacyjnej, gdyż ma w gruncie rzeczy charakter parenetyczny. Pozytywnie wartościowane są tu szlachetność, wierność, uczciwość i poświęcenie. Ostatecznie zwycięstwo odnoszą jednostki szlachetne. Wytrwałość Hanusza i prawość jego charakteru zostają nagrodzone.

W tej powieści obok podróży i przygody innym, ważnym słowem kluczem jest tajemnica. Tajemnica kojarzy się z sekretem, a więc z czymś utajnionym, skrytym. Ujawnienie informacji innym osobom, a szczególnie tym nieuprawnionym, jest zakazane ze względu na normy społeczne lub prawne. Hanusz strzeże mrocznej, groźnej tajemnicy diamentu, który przynosi ludziom nieszczęście. Wie, że jej wyjawienie grozi mu śmiercią. Tajemnica diamentu budzi w chłopcu respekt, ale również strach. Chłopiec żyje w poczuciu wiecznego zagrożenia, w nieustającym lęku i niepewności o swoje życie. Śmierć okazuje się czymś realnym. Można powiedzieć, że w powieść wpisana jest filozofia sytuacji granicznej. A zatem dla młodego chłopaka jest to szczególne doświadczenie egzystencjalne. Wyróżnienie szybko staje się jarzmem. Okazuje się, że na świecie są rzeczy niepojęte, na które tak naprawdę człowiek nie ma wpływu. Świadomość ta jest dla Hanusza bolesna, buduje barierę między nim a innymi ludźmi. Pisarzowi w jego powieści nie chodziło o zagadkę, którą można rozwiązać czy rozwikłać, używając rozumu i sprytu, co potwierdza rolę czynników racjonalnych w opanowaniu świata, nad którym człowiek sprawuje władzę, tylko o zbudowanie pełnej niepokoju atmosfery tajemniczości.

Rys tajemniczości, tak charakterystyczny dla powieści Sue, również *Okno proroka* nadaje szczególny charakter. Do tajemnicy można się jedynie zbliżyć, pozostanie ona do końca niewyjaśniona, co potwierdza prawdę o nieprzejrzyistości i nierozpoznawalności świata otaczającego człowieka. Jak się okazuje, nie istnieje prosta relacja człowiek – świat. Przestrzeń, w ramach której porusza się Hanusz, okazuje się nieznaną, nie do końca poddającą się eksploracji, wciąż zaskakuje swą zagadkowością, kryjącym się w mrokach niebezpieczeństwem i czyhającym złem. Dlatego sytuacja bohaterów nigdy nie będzie do końca jasno określona. Bohater skazany jest na jej rozpoznawanie i weryfikację. W fabułę wpisana jest figura *anagnorisis*. W powieści Łozińskiego nieustannie naruszany jest porządek przypisywany Boskiemu łaadowi świata, co prowadzi do postawienia w stan podejrzenia fundujące ów stan założenia. Świat w omawianej

powieści pozostaje w nieustannym kryzysie, co w fabule materializuje się w postaci spiętrzenia się układających się w szereg epizodów zaskakujących czytelnika, sprzecznych ze zdrowym rozsądkiem, budzących lęk, przechodzący w grozę, a nawet w horror. Świat w *Oku proroka* wydaje się płataniną nici. Prezentuje się on bohaterom i czytelnikowi nie tyle jako labirynt, ile jako pajęcza sieć. W tej przestrzeni dochodzi do spotkania z Innym/Obcym, a jest to spotkanie traumatyczne, bo budzi lęk jako nacechowane niebezpieczeństwem. Nieustająco zatem rodzi się pytanie o tożsamość zarówno protagonisty powieści, jak i spotykanych osób. Tak więc świat *Oka proroka* to świat pogrążony w chaosie, a przez to nieprzewidywalny, pełen mroku, czającego się w jego zakamarkach zła, śmierci, to świat tajemnicy, zagmatwania, awantury, permanentnego zagrożenia, Hanusz wydaje się identyfikować z otaczającym go światem głównie przez nieustannie odczuwany lęk. Paradoksalnie tylko on w tym świecie jest stały. Odbiorca dostrzega owo zagmatwanie zdarzeń, które najczęściej budzą jego zdziwienie, przechodzące w przerażenie. Powieść mówi o bezradności człowieka wobec spotykających go zdarzeń, które dopiero po latach potrafi zrozumieć i uporządkować dzięki budowanej przez siebie opowieści, ale wspomnianie tego, co było, rodzi w bohaterze cierpienie. Lektura powieści z tej perspektywy zasadniczo prowadzi do podobnych wniosków, do których doszła Magdalena Rudkowska, kładąc nacisk na pesymizm obrazu świata w omawianej powieści.

Najbardziej znaczącym fragmentem powieści Łozińskiego, który w sposób najbardziej czytelny daje się odnieść do *Tajemnic Paryża*, jest opis siedemnastowiecznego Lwowa, w którym przed swymi prześladowcami schronił się Hanusz. W *Oku proroka* mamy do czynienia z „czytaniem miasta” siedemnastowiecznego na wzór „czytania miasta” jako tworu cywilizacji dziewiętnastowiecznej, ukazującego „oblicze współczesności: groźnej i ciekawej, fascynującej i odpychającej swą brutalnością”⁵⁰. Jest to przestrzeń, gdzie toczy się okrutna walka o byt, a w każdym zaułku czai się niebezpieczeństwo. Tajemnica staje się w tej powieści specyficznym językiem nowoczesności. Lwów Łozińskiego, tak jak Paryż Sue, jest miastem rzeczywistym, o czym świadczy jego geograficzno-topograficzne ukształtowanie, z zachowanym rozkładem ulic, realiami miejskimi i jego mieszkańcami. Oto wstępny opis – Lwów widziany oczyma Hanusza:

Jeszcze dobry dzień był, kiedy stanęliśmy we Lwowie. Nie widziałem dotąd dużego miasta; [...] a wydał mi się bardzo wspaniały i myślałem, że piękniejszego kościoła nad farę i wyższej wieży nad ratuszową z takim złożonym jeleniem na szczycie chyba już w życiu nie obaczę, a może i nigdzie nie ma. Tedy oczy rozwarłem bardzo szeroko, kiedy naraz, zjeżdżając z góry ku miastu, ujrzałem tyle murów, tyle baszt i tyle wieżyc, że się zdało, iż tam w tych warownych murach

⁵⁰ J. Detko, *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980, s. 8.

nie ma domów, tylko same kościoły i same zamki. A to wszystko dokoła okopane fosą i wałem i zawarte wielkimi bronami na żelazne wrzeciądze – grube jakoby drągi, tak, że kiedy to wszystko na noc zamkną, tedy Lwów cały jakoby w kowanej zamczystej komorze siedzi, że chyba ptak do miasta dostanie⁵¹.

Lwów jest miastem zamkniętym, przypominającym nie tyle azył, co więzienie. Hanusz podziwia kamienne bruki, wysokie kamienice, dziwiąc się jednocześnie pustkom na ulicach. Lwów, który ogląda chłopiec, jest miastem wyludnionym przez morowe powietrze. Nad miastem wciąż unosi się atmosfera śmierci, którą Hanusz dostrzega w oczach nielicznych przechodniów cudem ocalałych przed zarazą. Na ten widok, jak stwierdził bohater: „Tedy i mnie zrobiło się i smutno i duszno i zdało mi tak, jak żeby mnie już teraz nie miał czym oddychać”⁵². Również dom, w którym zamieszkał chłopiec, okazał się ciemny, opustoszały i wymarły – bardziej przypominał grobowiec niż ludzkie siedlisko. Dom ten miał swoje zakamarki takie jak dwie wielkie izby od podwórza, sklepiście, z żelaznymi drzwiami i kowanymi kratami u okien. Pod nimi znajdowały się dwie głębokie piwnice pełne zamorskiego towaru, kufy win z dalekich wysp greckich, małmazja, muszkatel, alikant, latyka, kocyfał, a w izbach przechowywano aromaty, korzenie i zioła lekarskie oraz najróżniejsze, skrupulatnie, obficie wymienione w powieści nieprzebrane ilości towarów przywiezionych z dalekich, egzotycznych krajów, wydzielające silny, odurzający zapach. W całym domu unosił się duszący aromat. Wszystko popakowane było w paki, bele i węzélki, poukładane aż pod sam sufit w izbie. Na wszystkich półkach stały słoje z gdańskiej gliny polewanej, a w szafach były po brzegi wypełnione szufladki i almaryjki. Drogie towary trzymane pod kluczem. Z tyłu sklepu w małej komnacie o zakratowanych oknach były dwie pultynki szerokie, stół, na którym leżały księgi, duża skrzynia, w której spoczywały papiery i ważne pieniądze. Tu przesiadywał pan Elias. Szczególnym elementem była wielka, tajemnicza księga oprawiona w mosiądz i białą, oślą skórę. Zawierała ona listę dłużników. Nikt do tej księgi nie mógł zajrzeć poza właścicielem sklepu. Świat tego sklepu był niezwykle barwny i egzotyczny, pobudzający wszystkie zmysły i wyobraźnię. Łączyło się to ze świadomością, że istnieją inne przestrzenie, niż ta, w której do tej pory się poruszał. Jedynym rozpoznawalnym dla chłopca elementem w tym pełnym tajemnic świecie był obraz Matki Bożej wiszący u wejścia, pod którym paliła się wiecznym ogniem lampka oliwna, a jeszcze niżej były w kamieniu wykute słowa: „Boga się bój, cnoty się dzierz, Fortunie nie ufaj”⁵³. To też było dewizą tego domu i drogowskazem dla mieszkańców i odwiedzających sklep ludzi.

⁵¹ W. Łoziński, *op. cit.*, s. 97-98.

⁵² *Ibidem*, s. 98.

⁵³ *Ibidem*, s. 105.

Łoziński w swej powieści położył nacisk na literackość przekazu. Trudno więc potraktować ten opis Lwowa jako źródło wiedzy topograficznej czy historycznej. Tekst literacki nie jest w tym przypadku, podobnie jak w powieści Sue, neutralnym odzwierciedleniem rzeczywistości, tylko raczej źródłem wiedzy o jego twórcy, a dokładniej rzecz ujmując o stylu jego pisarstwa. Budowle, ulice, place funkcjonują w omawianej powieści bardziej na zasadzie punktów orientacyjnych niż obiektów *quasi*-muzealnych. Tak potraktowana topografia stanowi doskonale tło dla rozgrywających się sensacyjnych zdarzeń.

Sekret Hanusza wkrótce odkrywa Niemiec, demoniczny Jost Fok, uwikłany w tajemnicze zniknięcie doktora Kuracjusza, weneccjanina, który ginie bez wieści po spotkaniu w domu Foka, a wraz z nim przepada ogromny majątek. Kamienica Foka okazuje się kryć przerażającą tajemnicę. Nieostrożny Hanusz dostaje się w szpony Niemca, który prowadzi własną grę z Kajdaszem i Karą Mordachem. Sam chce zdobyć diament na własność. Dzięki fortelowi Hanuszowi udaje się uciec z pułapki i ukryć skarb w alkierzyku. Ale Fok ponownie go dopada, i tym razem więzi chłopca w piwnicy swego domu. Tu Hanusz znajduje przez przypadek skrzynię z papierami doktora Kuracjusza. Również tym razem udaje mu się uciec z piwnicy przez małe okienko, a z rąk oprawców ostatecznie ratuje chłopca pocziwy Kozak, Woroba, któremu Hanusz przekazuje tajemnicę diamentu. Po powrocie z wyprawy, kiedy okaże się, że Kozak umarł, nikomu nie zdradzając skrytki, po raz kolejny Hanusz będzie musiał znów zmierzyć się z nieprzewidzianymi przeszkodami, które postawił przed nim los. Lwów po raz kolejny ujawni swe tajemnice. Demoniczny szubrawiec, zbrodniczy Fok, krwiożerczy Kara Mordach i oprawca Kajfasz wprowadzają do powieści elementy sensacji i tajemnicy, która nie zostanie do końca wyjaśniona. Bo, jak stwierdza Hanusz: „To jest skryta rzecz i może już na zawsze tajemnicą zostanie, choć ludzie dużo o niej gadali i na nowo gadać o niej będą”⁵⁴. Tak więc tajemnica pełni ważną, a właściwie nadrzędną, funkcję w utworze. W *Oku proroka* jest ważnym elementem strukturalnym i jednocześnie nośnikiem sensu powieściowego i aksjologii. Tajemnicy podporządkowana jest całość powieściowego świata.

Lwów w ujęciu Łozińskiego, tak jak Paryż z powieści Sue, to miasto o różnych obliczach, obdarzone własną tożsamością. W trakcie trwania fabuły miasto, podobnie jak w powieści Sue, usamodzielnia się, staje się w tekście odrębnym bytem, a właściwie jego protagonistą⁵⁵. Miasto w oczach bohatera przedstawia się tak jak z głębokiego, koszmarnego snu „człowieka palonego gorączką”⁵⁶. Bohater wyznawał, że: „we śnie

⁵⁴ *Ibidem*, s. 122.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 88-92.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 100.

takich maszkar nie widział nigdy⁵⁷. W dodatku „co chwila budził się z okrutnym strachem, nie wiedząc, gdzie jestem i co się ze mną dzieje i czym nie żywcem zakopany w podziemnej ciemności. Z pułapu, z zakratowanego okienka, przez które biło trochę światła od księżyca, z podłogi, z każdego kąta – coś na mnie strasznie patrzyło [...]”⁵⁸. Pisarz ujawnia w swej powieści przede wszystkim ciemną stronę miasta, pokazując je jako przestrzeń piekielną, kryminalną, jako środowisko zbrodni. Zamierzony efekt uzyskuje, wprowadzając do opisów elementy głównie zapożyczone z powieści sensacyjno-kryminalnych i przygodowych, wzbogacone o elementy awantury i baśniowego horroru. Pisarz z pasją nakreślił obrazy „podziemnego” Lwowa: tajemnicze gmachy, korytarze, lochy, piwnice, kryjówki. Ale na tym nie wyczerpuje się sens powieści.

W *Oko proroka* wpisana została również szczególna lekcja historii i patriotyzmu. Łoziński połączył wybrane tematy dziejowe między innymi z wątkami miejskimi. Nie tylko zlokalizował swą powieść przestrzennie we Lwowie, nie tylko docenił atrybuty urbanistyczne (wędrówki bohaterów labiryntem lwowskich ulic i zaułków), ale przede wszystkim pokazał różne grupy mieszkańców, reprezentatywne dla tamtych czasów i decydujące o kolorystyce epoki – pracowitych mieszczan, ale również ludzi z przestępczą przeszłością. Mieszczańskość, waloryzowana przez Łozińskiego zawsze jednak pozytywnie, ujawnia się w omawianej powieści w obyczajowości, sposobie bycia, w szczególnym, plebejskim poczuciu humoru oraz w zachowaniach, głównie patriotycznych, polegających na gotowości do podjęcia walki za ojczyznę, ale również przedsiębiorczości, uczciwości i pobożności. Mieszczańskość tak pokazana pozwoliła pisarzowi w omawianej powieści utrwalić niepokojący, niejednoznaczny obraz Lwowa jako miasta wielokulturowego wraz z jego niepowtarzalnymi typami.

Wnioski po analizie *Oka proroka* w kontekście *Tajemnic Paryża* nie wydają się zaskakujące. Lektura powieści Łozińskiego potwierdza, że otrzymaliśmy dość odległy od pierwowzoru francuskiego wariant powieści tajemnic. W tym przypadku należałoby raczej mówić o zewnętrżności zapożyczeń. Wymowa tych dwóch powieści jest inna, tak jak odmienne są te dwa światy i ich bohaterowie. Jednak nawet tak dalekie odejście od pierwowzoru w przypadku utworu Łozińskiego potwierdza ciągłość tradycji literackiej i ujawnia konieczne w jej obrębie przekształcenia dokonane pod wpływem indywidualnych, pisarskich wyborów. Łoziński wykorzystał zatem utrwaloną w świadomości odbiorców konwencję powieści tajemnic we właściwy sobie sposób do własnych celów pisarskich. Podporządkował elementy literackiego tworzywa nadrzędnej idei stworzonej przez siebie koncepcji powieści historycznej. Obecność elementów pokrewnych powieści Sue świadczy o związkach tekstu autora *Skarbu watażki* z epoką, w której powstał, a która zafascynowana była powieścią tajemnic.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 99.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 100.

A zatem konwencja powieści tajemnic pełni funkcję szczególnego, ponadindywidualnego kodu budującego płaszczyznę porozumienia między autorem a odbiorcami. Pozwala on skoncentrować uwagę na tym, co można uznać za zjawisko powszechne dla całego szeregu utworów, jak i doszukiwać się różnic indywidualnych. Analiza *Oka proroka* potwierdziła raz jeszcze, że o ostatecznej wymowie konwencji stylistycznej w danym utworze nie decyduje sama obecność elementów, tylko ich funkcja na tle innych składników dzieła⁵⁹. Ale zawsze pozostanie problem do rozwiązania, na jakiej zasadzie ta tradycja istnieje w danym utworze. W tym przypadku wprowadzenie elementów powieści tajemnic w obręb struktury powieści historycznej nie tylko wzmocniło sensacyjność i egzotykę tekstu powieściowego, ale również paradoksalnie pogłębiło pesymistyczny obraz świata, który wydaje się nie do końca jasny i zrozumiały i pozostanie zawsze sferą nieodgadnionej tajemnicy.

**THE PROPHET'S EYE: HANUSZ BYSTRY AND HIS ADVENTURES.
READING WŁADYSŁAW ŁOZIŃSKI'S HISTORICAL NOVEL IN THE CONTEXT
OF EUGENE SUE'S *THE MYSTERIES OF PARIS***

Assuming that every reading act is not only about ferreting out the literary sense, but also the semi-otic contexts, the attempt undertaken in the article is to analyze the historical novel regarding Polish history in the seventeenth century, *Oko proroka* (1899) by Władysław Łoziński, in the context of popular French contemporary novel, *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*; 1842-1843, ed. Polish 1844) by Eugene Sue. Despite the deep differences between these two novels, it turns out that in the structure of the Łoziński's novel we can find the elements of the convention of mystery novels, especially in the fragments describing Lvov. The city is shown as a city of "secrets". Moreover, the mystery, differently understood in the novel, and related to the history of a stolen diamond, connects all fictional stories. The immutability of a mystery novel depends on the individual decision concerning writing, but one can indicate the common features, determined by the literary premises with regard to the subject's attractiveness.

⁵⁹ B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *op. cit.*, s. 157.

Agnieszka Kuniczuk-Trzcinowicz
Uniwersytet Wrocławski

Aneta Narolska
Uniwersytet Zielonogórski

„SIŁA KOJĄCA” CZY „NARKOTYK DRAŻNIĄCY”? PRUS I ORZESKOWA WOBEC PISARSTWA EUGENIUSZA SUE

Od kryminału do realizmu – albo odwrotnie...

Współczesny rozwój literatury popularnej, a także szerokie badania nad tym rodzajem twórczości sprawiły, że zyskała ona nowych odbiorców oraz bardziej świadomych autorów, sprzyjających już nie tylko gustom czytelniczym (co wciąż jednak stanowi przecież cechę konstytutywną literatury zwanej pogardliwie brukową), ale starających się także wypracować spójny model mówienia o rzeczywistości poprzez przekaz popularny. Jednym z przykładów takiego świadomego, a jednocześnie podyktowanego modą, pisania w zamierzony wielopłaszczyznowo sposób jest współczesny kryminał, a przede wszystkim jego odmiana „miejska”, wykorzystująca wszystkie cechy gatunku, za bohatera mająca już nie tylko detektywa, ale także konkretne miasto. Powszechnie uważa się, że każde większe miasto ma już „swoją kryminał”, a dla wielu innych pisarzy opracowują podobne utwory. W XX wieku zapoczątkował omawiane zjawisko Marek Krajewski swoją serią kryminałów wrocławskich, w ślad za nim zaś „podążyły” i inne miasta, których mieszkańcy – niejednokrotnie znani pisarze – tworzą historie kryminalne związane ze swymi rodzinnymi miejscowościami. Chciałoby się powiedzieć, że to doskonały pomysł tak w sferze literackiej, jak i marketingowej, gdyż niesie ze sobą niezliczone możliwości wykorzystywania kryminalnych historyjek do promowania aglomeracji. Warto jednak pamiętać, że ani on sam, ani literacka moda z nim związana nie są tak bardzo nowoczesne¹.

¹ Wśród współczesnych badaczy można nawet spotkać się z sądem, że „typ bohatera oraz sposób prezentacji miejskiej przestrzeni wyraźnie wskazują, że Marek Krajewski zaopatrywał się w kulturo-

Choć do 1842 roku Eugeniusz Sue nie był nieznanym – tworzył przecież poczytne powieści marynistyczne oraz romanse z życia „wyższych sfer” – to właśnie *Tajemnice Paryża* przyniosły mu nieśmiertelność. Stało się tak dzięki wielu tłumaczeniom, ale także dlatego, że już w XIX wieku pisarz zyskał wielu naśladowców, chcących „tajemnice” własnych miast ujawniać w formie beletrystycznej. Z polskiej twórczości tego okresu warto wspomnieć *Tajemnice Krakowa* Michała Bałuckiego, książkę niewątpliwie wzorowaną na powieści Sue, opatrzoną wzbudzającym zainteresowanie podtytułem: *Spisane przez samego Lucypera i dewotkom krakowskim w dowód uznania ich zasług dedykowane* czy *Na warszawskim bruku* oraz *Nowe tajemnice Warszawy* Adolfa Dygasińskiego². Czytelników i naśladowców fascynowała nie tylko możliwość wykorzystania realnej przestrzeni miasta do prowadzenia wartkiej, obfitującej w zagadki, niespodziewane wydarzenia oraz wątki sensacyjne akcji. Francuskiego pisarza ceniono również za umiejętność prezentacji wielu środowisk, pokazywania zarówno „ciemnych stron” wielkiego miasta, jak i szlachetności zamieszkujących je najbiedniejszych warstw społecznych. W okresie romantyzmu, co już szczegółowo zaprezentował Józef Bachórz³, na temat *Tajemnic Paryża* toczyły się intensywne dyskusje, a sam Józef Ignacy Kraszewski poddawał krytyce właściwą ich autorowi doktrynę społeczną.

Warto zatem zastanowić się, czy wraz ze zmianą światopoglądową i estetyczną, zachodzącą w drugiej połowie XIX wieku, zmieniło się cokolwiek w sposobie podejścia do Eugeniusza Sue i jego pisarstwa. Przez badaczy – ale także przez literatów – był on postrzegany głównie jako twórca powieści tendencyjnych. Jako przedstawiciel tendencji postępowych i realistycznych w literaturze mógł też uchodzić za pisarza godnego naśladowania, jaskrawo i jednoznacznie ukazującego różne zachowania ludzi, ich zdeterminowanie warunkami, w jakich egzystowali oraz pragnieniami, jakie rządziły ich życiem. Beata Obsulewicz, która w nowelach oraz reportażach Prusa „o warszawskiej *underclass*” dostrzegła ustawiczne „napięcie między życiem a śmiercią, które generuje skrajna bieda”⁴, w pewien sposób także sugeruje – za

wym supermarkecie czy też secondhandzie z XIX wieku”, zob. M. Kosmala, *Kryminalne retroświaty*, [w:] *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Warszawa 2011, s. 229.

² O recepcji *Tajemnic Paryża* oraz rodzimych realizacjach gatunku traktują przede wszystkim następujące prace: S. Tomaszewski, *Odrażający złoczyńcy i poczciwi rzemieślnicy. O sposobach prezentacji postaci miejskich plebejuszy w polskich powieściach tajemnic okresu międzypowstaniowego*, „Prace Polonistyczne”, ser. XXXIX, 1983, s. 97-122; J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 115-135; idem, *Polska powieść tajemnic. Szkic stuletniej kariery*, [w:] idem, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 209-248.

³ J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic. Szkic stuletniej kariery*.

⁴ B.K. Obsulewicz-Niewińska, „Nieobałamucona” wrażliwość. Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu, Lublin 2008, s. 139.

Jolantę Sztachelską⁵ – właściwe Sue proveniencje tego zjawiska. Charakterystyczna dla pisarza wrażliwość na ludzką krzywdę, a także środowisko, w jakim osadza on własne utwory, zostały zaakceptowane przez młodych pozytywistów. Według Janiny Kulczyckiej-Saloni „młody Prus uważał go [Sue – A.K.T.] za jednego z największych pisarzy świata, wymieniając go obok Szekspira”⁶, dlatego też zapewne w dzienniku z 1869 roku napisze: „Ile razy spotka cię nieszczęście, odgrzebuj w sobie wielkie postacie, stworzone przez poetów Suego (!) i Wiktora Hugo”⁷, dając w ten sposób wyraz swemu odczuwaniu sztuki jako „siły kojącej”⁸. W okresie debiutu i pierwszych lat twórczych autora *Lalki* literatura francuska była bardzo popularna, wywierając istotny wpływ na jego pisarstwo. Oprócz przywoływanego tutaj Sue wymienia się także, wśród najchętniej naśladowanych autorów, Wiktora Hugo, a potem Charlesa Dickensa. Ale to właśnie Eugeniusza Sue, jak zauważył Zygmunt Szweykowski, Prus „nie wahał się nazwać wielkim poetą”⁹. Widział w nim bowiem przede wszystkim autora *Żyda wiecznego tułacza* – powieści, która mocno musiała zapasać w jego pamięć, skoro, konstruując *Faraona*, usiłował, podobnie jak wcześniej Sue, ukazać wszystkie strony ludzkiej egzystencji (od tej najgorszej i brutalnej po radosną i budującą), opisać mechanizmy władzy (i zniewolenia), nie unikając przy tym wgłębiania się w najczarniejsze zakamarki ludzkiego rozumu i emocji. Równocześnie Prus starał się balansować między realizmem a chęcią niesienia choćby złudnej nadziei. Technikę tę dostrzegł także Józef Hodi, według którego Sue realizm „brudny” i „knapjany” „stałe dezynfekował rozmaitymi proszkami dążności socjalnych”¹⁰; a więc starając się oddawać jak najwierniej rzeczywistość z jej wszystkimi odcieniami, a nawet brutalnością, pamiętał o obowiązku dawania czytelnikom dobrego przykładu i nadziei.

„Orgie w krainach wyobraźni”

Krytyka. Nie doceniała tych wysiłków francuskiego pisarza Eliza Orzeszkowa. Podkreślając w swych tekstach publicystycznych, że *Żyd wieczny tułacz* „wspaniały jest jako dzieło sztuki”¹¹, zwracała równocześnie uwagę na to, że powieść ta „przeraża ogromem postaci, kolorytem obrazów, potwornością zbrodni”¹². Główny zarzut, jaki

⁵ Por. J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2. poł. XIX i na początku XX wieku (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont), Białystok 1997, s. 44.

⁶ Zob. Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały, t. 3, tom przyg. J. Kulczycka-Saloni, S. Frybes, przy współpracy J. Detki, red. tomu J. Krzyżanowski, Warszawa 1959, s. 411.

⁷ Cyt. za: Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 108.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Zob. *ibidem*, s. 66.

¹⁰ J.T. Hodi, *Realizm w powieści naszej*, [w:] *Polska krytyka literacka...*, t. 3, s. 275.

¹¹ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, [w:] *Polska krytyka literacka...*, t. 3, s. 34.

¹² *Ibidem*.

formułowała autorka *Marty*, dotyczył jednak środków stosowanych przez Sue w celu wzbudzenia zainteresowania odbiorców. Pisała: „[...] gorączkowa ciekawość od pierwszych zaraz kart pali czytelnika, który miotany z kolei zachwytem i przerażeniem przestaje żyć istnieniem własnym, zapomina o wszystkim, co go otacza, całą istotą przenosząc się w przedstawiane przez autora krainy fantasmagorycznych złudzeń”¹³. Orzeszkowa nazywa taką twórczość „osłodzoną trucizną”, dowodząc, że tylko „myśl zdrowa, silna, nie zaćmiona mglistym marzycielstwem ani łązawą sentymentalnością, myśl panująca nad całą istotą człowieczą i podnosząca sobą każde serca poczucia – to wartość, to moc człowieka”¹⁴. Zatem pojawia się w jej wypowiedzi typowa dla tego okresu opozycja zdrowia i choroby, służąca przestrodze przed skutkami lektury dzieł Eugeniusza Sue. Według autorki pisarz ów wraz z Aleksandrem Dumasem-ojcem zdrową myśl „wprowadzili w omdlenie”, dlatego też nazywa ich utwory „narkotykiem drażniącym”, „który sprowadzał sny gorączkowe i piękne, ale po przebudzeniu się zostawiał niesmak, obezwładnienie, rozbrat z rzeczywistością”¹⁵. W swej wypowiedzi Orzeszkowa zawiera ostrzeżenie przed propagowaną przez Sue fantastyką, uniemożliwiającą realizowanie idei oraz postulatów powieści tendencyjnej¹⁶. Wywód, negujący znaczenie francuskiego pisarza w historii literatury, pokazuje, jak szeroko i wielostronnie definiowała autorka pojęcie tendencyjności, wiążąc je na poziomie literackim z realizmem, który nakazuje odrzucanie „olbrzymich i sławnych bajek”, za jakie uważa utwory Sue, jak również naśladowanie oraz szerzenie „wysokich celów”, wytkniętych w utworach Wiktora Hugo oraz George Sand.

Ciekawe, że w kolejnych latach Orzeszkowa nie zmienia swoich przekonań, a tym samym oceny twórczości autora *Tajemnic Paryża*. W *Kilku słowach o kobietach* (a więc cztery lata później) pisze, że „[kobieta – A.K.T.] ludzkość i miłość, ich naturę i istotę, poznać tylko mogła z romansów, które czytywała otwarcie lub ukradkiem”¹⁷. Ta gorzka prawda przewija się w wielu wypowiedziach i utworach pisarki. Kobiety widziane są przez nią głównie jako osoby niedostosowane społecznie, pozbawione możliwości kształcenia, budujące własne przekonania o świecie na podstawie tego, co przeczytały w mało wartościowych książkach. Winą za ten stan rzeczy pisarka obarcza mężczyzn. Zdaniem Orzeszkowej dziewiętnastowieczne społeczeństwo wymaga natychmiastowej oświaty, do której upowszechniania mogą się przyczynić właściwie dobrane lektury.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 35.

¹⁶ Por. M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 276-277; J. Barczyński, *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław 1976, s. 20; A. Janicka, *Kategoria wyobraźni w pismach krytycznoliterackich Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 149.

¹⁷ E. Orzeszkowa, *Kilka słów o kobietach*, [w:] eadem, *Publicystyka społeczna*, t. 1, wybór i wstęp G. Borkowska, oprac. edytorskie I. Wiśniewska, Kraków 2005, s. 546.

Mając świadomość, że niedoświadczona w prawdziwym życiu kobieta „wystawia sobie miłość nie inaczej, jak *à la* Cardoville, a ludzkość według niezbyt trafnie najczęściej malujących ją utworów literatury pięknej”¹⁸ w rodzaju *Tajemnic Paryża*, Orzeszkowa nie ustaje we wskazywaniu pisarstwa wartościowego i prawdziwie rozwijającego, niezmiennie też odmawiając literaturze popularnej waloru społecznej użyteczności.

*

„**Świat marzeń-uzupełnień**”. Jeśli spojrzymy na pisanego przez Orzeszkową w roku 1879 *Sylwka Cmentarnika*¹⁹ z perspektywy powieści popularnej, określanej przez autorkę jako „powtórzenie średniowiecznych bajek”, gdzie rolą bohaterów jest przyciąganie czytelników „zwodną pięknnością”²⁰ oraz „pojenie trucizną i topienie w falach mętnych marzeń”²¹, to zinterpretujemy go przede wszystkim jako powieść o marzeniu. Epizod, którego bohaterką czyni pisarka namiętną czytelniczkę „nieskończenie długich romansów” (S.C., 104)²², doskonale koresponduje z fragmentami poświęconymi marzeniom Szymona Kępy, podobnymi do „ludowych bajek lub przypowieści o lepszym, szczęśliwszym świecie”²³, oraz pragnieniom lepszej doli Sylwka Cmentarnika, uzasadnianym argumentami czerpanymi z podobnych opowieści²⁴. Niezwykle cenne okazują się tym samym spostrzeżenia Jana Detki, o utworze tym piszącego, iż wiele tu z wierzeń bajek i przypowieści ludowych, wszak i w nich, i w dziele Orzeszkowej: „Ci, którzy chodzą głodni – marzą o lepszym świecie, gdzie będzie obfitość pożywienia; ci, którzy muszą ciężko pracować – o krainach, gdzie pracować nie trzeba; inni, nie mający się w co ubrać – o łagodnym klimacie. I tak z tych elementów tworzy się świat marzeń-uzupełnień”²⁵.

Marzenie Heleny Szarskiej, jakkolwiek nie z prozy ludowej wywodzące się, rodzi się przecież także z „bajek olbrzymich”²⁶ w rodzaju *Żyda wiecznego tułacza* Sue i *Hrabiego Monte-Christo* Aleksandra Dumasa, przywoływanych przez autorkę *Kilku uwag nad powieścią* jako przykłady „rozhułkaney fantazji”²⁷. Nie wymieniając

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Tekst powstał pod koniec 1879 r., pierwotnie opublikowano w „Ateneum” w roku 1880. Zob. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 17, vol. 2: *Eliza Orzeszkowa*, oprac. H. Gacowa, Wrocław 1999, s. 27.

²⁰ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 34.

²¹ *Ibidem*.

²² Wszystkie cytaty, zaznaczane w tekście głównym skrótem S.C. z odpowiednim numerem strony, pochodzą z następującej edycji powieści: E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 49: *Sylwek Cmentarnik. Zygmunt Ławicz i jego koledzy*, Warszawa 1951.

²³ J. Detko, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971, s. 186.

²⁴ *Ibidem*, s. 187.

²⁵ *Ibidem*, s. 186.

²⁶ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 34.

²⁷ *Ibidem*, s. 33.

wprawdzie nazwiska twórcy wspomnianego romansu, Orzeszkowa charakteryzuje przecież gatunek zapoczątkowany przez autora *Tajemnic Paryża*, gdzie „tłumem wielkim roili się książęta i złoczyńcy, wielkie panie i upadłe kobiety, salony i otchłanie, bohaterstwa i zbrodnie, szaty, rozkosze i męki miłosne” (S.C., 104). Ocena tego typu powieści, dokonana w tekście programowym pisarki, jest jednoznaczna, o czym mowa była powyżej. Gdy jednak przyjrzeć się wczesnym utworom Orzeszkowej, okaże się, że rola, jaką odgrywają w niej „płody skandalu”²⁸, wcale jednoznaczna nie jest. Zgodne z programowymi deklaracjami pisarki są zawarte w jej powieściach obrazy „literackich sytuacji komunikacyjnych”²⁹, wszak od początku do końca swej twórczości będzie Orzeszkowa tworzyła sceny lektury powieści „programowo potępianego Suego (!)”³⁰ i jego naśladowców po to, by zganić pogrążonych w niej bohaterów. Nie uniknie przecież pisarka oddziaływania literatury popularnej:

W chwili rodzenia się programu pozytywistycznego wyraźnie dominowała ona na rynku księgarskim. Kształciła gusta i nawyki odbiorców, narzucała twórcom swoje wzorce gatunkowe. Od romansów zaczynali Orzeszkowa, Sienkiewicz i Przyborski. Zwrot w kierunku powieści pozytywistycznej dokonywali właśnie poprzez przełamywanie tradycji literatury popularnej. Ostentacyjnie rezygnowali z wątku miłosnego, z budzenia „gorączkowej ciekawości”, malowania „nadnaturalnych, nadzwyczajnych zdarzeń i zjawisk”, z kreowania „upiorów, potworów, sfinksów w ludzkiej postaci”, z „rozbujalej, wyuzdanej fantazji”, wypełniające „olbrzymie i sławne bajki” Eugeniusza Sue i Paula Févala³¹.

Argumentami, użytymi przez samą Orzeszkową przeciwko literaturze popularnej, posługuje się autor w odniesieniu do jej własnej twórczości. Na wczesne utwory pisarki spojrzeć zatem należy i z tej perspektywy, wszak – jak dopowiada ten sam badacz w nowszej pracy – „literatura wysoka zawiera w niemałym stopniu elementy pisarstwa popularnego, warte niewątpliwie baczniejszej uwagi”³², samo zaś pisarstwo popularne „stanowi atrakcyjny kontekst dla literatury wysokiej”³³.

²⁸ Określenie to stosujemy za Januszem Duninem, zob. idem, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974, s. 9.

²⁹ T. Żabski, *Powieść zeszytowa*, [w:] idem, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993, s. 173.

³⁰ M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 384.

³¹ T. Żabski, *Powieść zeszytowa*, s. 184.

³² T. Żabski, *Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 2, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005, s. 253.

³³ *Ibidem*, s. 254. Związkiem literatury popularnej i wysokiej drugiej połowy XIX w. poświęcono ostatnio książkę *Polska literatura wysoka i popularna 1864-1918. Dialogi i inspiracje*, red. I. Koczkodaj, K. Lesicz-Stanisławska, A. Wietecha, Warszawa 2011. Zamieszczony tu, bardzo interesujący tekst Aleksandry Madoń, „Baśń dostała skrzydeł...” – Andersenowskie motywy baśniowe w wybranych utworach Orzeszkowej, nie dotyczy jednak *de facto* związków pisarstwa Orzeszkowej z literaturą popularną, ale z „wielowarstwową” baśnią literacką Hansa Christiana Andersena (por. K. Kuliczowska, *W kręgu*

Bowaryzm. Zanim pojawią się w dziełach Orzeszkowej portrety, zatopionych w lekturze sensacyjnych powieści bohaterów, autorka będzie charakteryzowała je, rejestrując zawartość ich księgozbiorów. W *Tajemnice Paryża* (obok romansów) wyposaży zwykle postaci negatywnych, a w najlepszym razie „błądzących”. Obecność powieści w podręcznej bibliotece pani Karliczowej z utworu *Na prowincji* uczyni więc jednym z dowodów na jej „rozhukaną, bez hamulca wyobraźnię”³⁴. Czyniąc zaś z powieści Sue i Paula de Kocka przedmiot fascynacji bohaterów *Pana Graby*, a zwłaszcza *Na dnie sumienia*, scharakteryzuje odbiorcę literatury popularnej jako czytelnika naiwnego, przykładającego powieściowe miary do rzeczywistości, czego wyrazem będzie nadanie przez jedną z wielbicielek pisarstwa Sue imion bohaterów jego powieści trójce swych dzieci: Adriannie, Rudolfowi i Matyldzie³⁵. Wykorzystując motyw czytelniczych zainteresowań postaci do ich charakterystyki, z biegiem czasu Orzeszkowa coraz częściej będzie budowała odrębne sceny lektury modnej, francuskiej literatury. Emilia Korczyńska z *Nad Niemnem* zyska tym samym wiele poprzedniczek, a same sceny pisarka będzie nasycala coraz głębszymi znaczeniami.

Portret Heleny Szarskiej to jeden z pierwszych w powieściach Orzeszkowej (choć znany już z wcześniejszych opowiadań), portret „uciekinierki od codzienności”³⁶, wzbogacony o elementy bowarystyczne. Żona byłego urzędnika, pozbawionego zatrudnienia wskutek popowstaniowych represji, upijającego się z rozpacz i przeżalonego dolą swych dzieci, żyje w nędzy, całkowicie skupiona na własnym nie-szczęściu. Życiowa przestrzeń, jaka przypadła bohaterce w udziale, postrzegana jest przez nią jako miejsce wygnania, nigdy niezaakceptowane. Autorka, podobnie jak France z późniejszego *Chama*, każe jej żywić przekonanie, „że jest kimś innym, niż jest naprawdę”³⁷. Za Flaubertem wydarzeniem determinującym jej myślenie o sobie uczyni udział w balu. „Pamiętam, kiedy z moją matką pierwszy raz byłam na balu u książąt...” (S.C., 96) – wspomni Helena Szarska, by jakiś czas potem dowodzić, że „ojciec jej był w ścisłej przyjaźni z sąsiadem Targowa, księciem Henrykiem, a ona sama bardzo lubiła w strony te jeździć, w zimie szczególniej karetką na saniach... obładowaną strojami, które służyć jej miały na odbywające się tam zabawy...”

fantastyki, [w:] *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 106-108; M. Ziółkowska-Sobecka, *Hans Christian Andersen*, Warszawa 2001, s. 30-65).

³⁴ E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane*, t. 3: *Na prowincji*, s. 241.

³⁵ Zob. E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane*, t. 42: *Na dnie sumienia*, s. 259. Píše na ten temat także Maria Strzałkowa w pracy *Au carrefour d'inspiration. Études de littérature comparée*, Kraków 1975, s. 64-65.

³⁶ Por. A. Zdanowicz *Wśród książek i ksiąg. Postaci czytelników w opowiadaniach Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*, red. I. Wiśniewska, B.K. Obsulewicz, Lublin 2010, s. 263-265.

³⁷ M. Głowiński, „Cham”, czyli *pani Bovary nad brzegami Niemna*, [w:] „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992, s. 136.

(S.C., 217). Jak bohaterka *Chama* też żona byłego urzędnika, skazana przez los na tak marną kondycję, w swoim wyobrażeniu „przeznaczona jest jednak do czego innego i w swej istocie jest kimś innym”³⁸. W obu przypadkach wreszcie mamy do czynienia z uzależnionym od przeszłości bowaryzmem retrospektywnym³⁹. Upływający czas zmienia bowiem wyobrażenia kobiety *Sylwka Cmentarnika*, odbierając im charakter wspomnieniowy i zmieniając w fantazje, o czym dowiemy się, między innymi ze słów jej męża:

Nieszczęście spadło, skrzywdzili człowieka, zmarnowali, a ona jeszcze gryzie! Ja do tego stworzona, a do tego nie stworzona! Ja tak i tak urodziłam się! Ja z takich a takich rodziców! Ja młoda! Ja piękna! Ja chorowita! Ja delikatna! Ja i ja! A wszystko do tego: jak ja urodziłam się i kim byłam! Ot, kim byłam! **Majątek taki był, panie mój łaskawy, że jak pies położył się, to mu ogon na cudzej ziemi leżał! A teraz wszystko wyrosło! Het! Pałace... karety... książęta... wielkości!** [wyróżnienie – A.N.] Nie widziałem! Nie widziałem! Żeby widział, to bym nie wziął! (S.C., 113)

Słowa te, podobnie jak i następne, skierowane już do żony:

Znam cię! Dla najgorszego złoczyńcy byłabyś dobrą, gdyby on tylko wyglądał jak romansowy bohater, a ciebie wielką panią zrobił... I dzieci swoje kochałabyś także, gdyby to byli panicze i panienki... **znam cię, ty, co myślisz, żeś z książęcego rodu zstąpiła, choć was pięcioro dzieci na kiepskiej folwarczynie ojcowskiej siedziało...** [wyróżnienie A.N.] ty, co myślisz, że uczciwą kobietą jesteś, choć nic więcej nie robisz, tylko romansujesz... przez imaginację... Znam cię! (S.C., 177)

potwierdzone zostaną przez narratora („Znał ją istotnie” – S.C., 177), za bohaterem wskazującym także na literaturę jako przyczynę zerwania związku Heleny Szarskiej z rzeczywistością.

Literatura. Jak pisze Jan Tomkowski, głównym tematem powieści Gustawa Flauberta jest „całkowita klęska człowieka, którego wyobrażenie o rzeczywistości kształtują książki”⁴⁰. Emma Bovary bowiem jest „złą czytelniczką”, bo „odbiera książki emocjonalnie, powierzchownie, z młodzieńczą niedojrzałością, utożsamiając się z rozmaitymi heroinami romansów”⁴¹. Stosunek do świata Heleny Szarskiej także kształtuje się pod wpływem lektur. Inna jest przecież postawa obu bohaterek. Zrodzone w młodzieńczych latach marzenia Emmy Bovary, które „[...] ześrodkowują

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, s. 140.

⁴⁰ J. Tomkowski, *Woalka pani Bovary*, [w:] idem, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, Warszawa 2000, s. 307.

⁴¹ V. Nabokov, *Gustaw Flaubert (1821-1880). „Pani Bovary” (1856)*, [w:] idem, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2001, s. 197.

się na miłości i kochanku”⁴², popychają ją do czynu; pragnienie wzniosłości wiedzie do trywialnych cudzołóstw. Tymczasem u Orzeszkowej to dojrzałe, rozczarowane codzienną egzystencją kobiety uciekają w literaturę, która nie tyle staje się scenariuszem ich życia, ile je od niego odrywa. Orzeszkowej „uciekiniarki od codzienności” są bierne. Pisarka wzdryga się jeszcze przed wikłaniem ich w erotyczne przygody na jawie, zastępując je „orgiami w świecie wyobraźni”. W słowach Heleny streszcza jej bunt przeciw rzeczywistości, któremu jednak – inaczej niż Flaubert – nie sekunduje:

– O! – zawołała – Dziwna rzecz! Wszystkim wszystko wolno, tylko mnie nic! Ileż to kobiet w położeniu moim, w moim wieku i z moją powierzchownością poszłoby szukać dla siebie szczęścia... chociażby na drogach występku! Ja nie! Ja zostałam wierną żoną... jakiego męża? Ja zagrzebałam się żywcem w nędzy i upokorzeniach! Ja umieram z tęsknoty i smutku, lecz z drogi cnoty nie zstępuję! A jednak jest na świecie miłość i szczęście... są na świecie dostatki, zabawy i rozkosze... Jeżeli nie mam ich nigdy posiadać w rzeczywistości, niechże je czasem mam choć w złudzeniu!... (S.C., 97)

Autorka z wielką przenikliwością dostrzega kompensacyjną funkcję literatury popularnej, o której znawca pisze między innymi, że „przejawia się w odrywaniu czytelnika od jego «szarej rzeczywistości», we wprowadzeniu go do egzotycznych krajów lub zamierzchłej przeszłości; w roztoczeniu sfery bogactwa i luksusu”⁴³. Czytające bohaterki Orzeszkowej, uciekając od nieakceptowanego świata, dzięki literaturze tworzą świat alternatywny⁴⁴, który postrzegają jako swój:

– Cała to moja przyjemność, [...], całe to moje szczęście i cała moja pociecha w tym smutnym życiu moim! Co ja bym nieszczęsna poczęła, gdybym jeszcze tych moich kochanych książek nie miała, gdybym się nimi nie upijała, gdyby mi one w lepsze, promienniejsze światy nie unosiły. Nie uwierzysz, jakiej rozkoszy doznaję, gdy imaginacją przynajmniej unoszę się w krainy miłości i zachwytów, w świat elegancji, salonów, rycerzy, hrabiów i książąt!... w świat mój rodzinny... Wszak wiesz dobrze, moja pani Lirska, że to jest świat mój rodzinny... (S.C., 93-94)

Świat, z którego „dziwnym trafem” zostały wygnane, ale do którego ciągle mają nadzieję powrócić. „Na koniec [...] ktoś z rodzinnego świata mego przypomniał sobie o nieszczęsnej wygnance?” (S.C., 215) – to pełne nadziei pytanie bohaterki najlępiej

⁴² B. Reizow, *Flaubert*, przeł. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1961, s. 207.

⁴³ T. Żabski, *Reguły obiegu literatury popularnej*, [w:] idem, *Proza jarmarczna XIX wieku...*, s. 19.

⁴⁴ Charakteryzując fikcję popularną, Anna Martuszevska pisze, że jest ona „swoistym światem ucieczki od przeciętnego szarego życia, ale usiłuje przekonać czytelnika, że i on może znaleźć w swoim zwykłym życiu jakąś wielką przygodę (miłosną, podróżniczą, szpiegowską), a prezentacja świata mającego uchodzić za alternatywny, czyli istniejący obok zwykłego świata lub mogący się rzekomo w każdej chwili zrealizować zamiast aktualnego świata czytelnika, spełnia istotną rolę w owym przekonywaniu [...]”. Zob. eadem, *Światy (nie)możliwe powieści*, Gdańsk 2001, s. 131-132.

wyraża jej postrzeganie swego „położenia tak dziwnego i niespodziewanego” (S.C., 220). Traktując swój los jako tymczasowy, „prawdziwe” życie wiecie zatem w świecie wyobraźni.

Zwracając uwagę na problem negatywnego oddziaływania literatury na jej czytelniczki, Orzeszkowa wskaże na inny jej typ niż Flaubert w swej powieści⁴⁵. Mowa tu nie o literaturze sentymentalnej, lecz tej wzbudzającej „gorączkową ciekawość”⁴⁶. Flaubert w imię prawdziwości w literaturze walczy przecież nie tylko „ze szkołą Musseta i Lamartine’a, z „osobistą” liryką”, ale także „z powieścią «na temat aktualny», z powieścią «społeczną» (George Sand, *Tajemnice Paryża* E. Sue, *Hrabia Monte Christo* Dumas i nawet *Nędznicy* W. Hugo)”⁴⁷. Orzeszkowa ostrze swej krytyki kieruje głównie przeciwko romansowi, powieści tajemnic i powieści grozy. W dziełach Sue i Aleksandra Dumasa – także dziś „zachowujących uporczywie trwałą wartość”⁴⁸ – dostrzega przecież „mistrzowską rękę”⁴⁹. Pisarkę niepokoi „fala schematyzujących się i upraszczających utworów”⁵⁰, jaka pojawi się po tych dziełach oryginalnych. Pisząc: „Twórcy napoju zbierali złoto, słynęli i bogacili się, a tłum naśladowców rzucił się na ich drogi, aby także bogacić się i słynąć”⁵¹, odnosi się właśnie do procesu schematyzacji literatury, do zrodzonego wraz z powstaniem powieści odcinkowej⁵² procesu pisania powieści na zamówienie, do zjawiska masowej produkcji wydawniczej, której znakiem staje się czytany przez bohaterkę *Sylwka Cmentarnika* dwunasty, a wcale nie

⁴⁵ O lekturze Emmy Bovary pisze m.in. Maria Janion: „W czasach dzieciństwa z rozkoszą pogrążała się w naiwnym kiczu religijnym. W niedzielę czytano w klasztorze «dla rozrywki ustępy z *Ducha chrystianizmu* [Chateaubrianda]. Z jakąż chciwością słuchała po raz pierwszy dźwięcznych skarg romantycznej melancholii, powtarzanych przez wszystkie echa ziemi i nieba». Potem nadciągnęła pora na pochłanianie po kryjomu romantyczne romanse, których ulubione postacie i motywy Flaubert wyliczył z godną podziwu erudycją. Następnie przyszła w życiu Emmy epoka Waltera Scotta, przybranie się w maskę operowego średniowiecza rycerskiego. Nieco później zagłębia się «w zawiły labirynt lamartinowskiej melancholii, słuchając harfy nad jeziorem, śpiewu wszystkich umierających łabędzi, szelestu wszystkich opadłych liści, pienia wznoszących się w niebo dziewic i głosu Wiekuistego rozlegającego się w dolinach». [...] Wszędzie rozciąga się ten sam świat teatralnego romantyzmu, w którym zaciera się – przynajmniej w odbiorze – jakakolwiek różnica między Chateaubriandem i Lamartine’em a producentami kiczu dla gryzetek. Emma pożera to wszystko z takim samym uniesieniem, zachwytem, poczuciem wspólnoty marzenia”. Zob. M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, [w:] eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 44-45.

⁴⁶ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 34.

⁴⁷ B. Reizow, *op. cit.*, s. 167.

⁴⁸ Por. T. Żabski, *Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa*, s. 247.

⁴⁹ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 35.

⁵⁰ T. Żabski, *Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa*, s. 247.

⁵¹ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 35.

⁵² Zgodnie z ustaleniami Jeana-Louisa Bory’ego, powtórzonymi przez Oskara Stanisława Czarnika, narodziny tego typu powieści nastąpiły w roku 1838, kiedy to Aleksander Dumas (ojciec) rozpoczął tworzenie dla gazety „Le Siècle” utworu *Capitaine Paul*. Por. J.L. Bory, *Eugène Sue*, Paris 1973, s. 214; O.S. Czarnik, *Proza artystyczna a prasa codzienna (1918-1926)*, Wrocław 1982, s. 18.

ostatni, tom romansu. Zabierając głos w sprawie przekładów literatury obcojęzycznej, Orzeszkowa potępi nie tylko miernych autorów, nazywając ich twórczość „płodami mdłymi, słabymi, pozbawionymi szlachetności treści i piękności formy”⁵³, ale przede wszystkim tych, co „obdarzeni talentem silnym, częstokroć i bogatym, charakter mają ubogi, często niski”⁵⁴. O tych ostatnich zaś oraz ich kontynuatorach napisze:

Są to talenta sprzedajne i leniwe, które wśród dowolności panującej w dziedzinie beletrystyki usiłują zdobywać sobie jak największą sumę osobistych pożytków w zamian jak najmniejszej dozy położonych trudów. Takie talenta sprzedają się w niewolnictwo złym namiętnościom i różnorakim ujemnym skłonnościom społeczeństwa, którym schlebiają i służą za bodźce i igraszkę. A każdy prawie naród miewa od czasu do czasu czarne chwile, w których łacniej podoba sobie w tym, co go utrwała w lenistwie i głaszcze złe jego namiętności, niż w tym, co go popycha na drogi nowe i skłania do odnajdywania i wyprowadzania na jawnie spoczywającego we własnej jego głębi ideału. Co więcej, każdy naród posiada zawsze w samym sobie mniej lub więcej liczne warstwy ludności próżniaczej duchem i ciałem, które rade są za pomocą podawanych im igraszek zabijać czas, który im ciąży, zamykać oczy i uszy na widoki najbliższej choćby je otaczające i na głosy przemawiające choćby we własnych ich wnętrzach, ale nakazujące im czynić to, czego oni przez niedołęstwo lub samolubstwo czynić nie chcą. W takich to chwilach i dla takich to warstw piszą talenta sprzedajne i leniwe, i stąd pochodzą wszystkie te sztuczne mamidła, olbrzymie bajki, cuchnące fajerwerki zbrukanej fantazji, które w dziedzinie literatury nadobnej są tym, czy byłaby w pięknym pałacu kupa śmieci przysypana z lekka strzępami szychu. Stąd, a nie skądinąd powstała we Francji literatura tak zwana *échevelée*, istna bachantka ze skamieniałym sercem a pijaną głową, taki a nie inny jest rodowód Févalów, Gaboriauów, Skribów, Montépinów i całej zresztą nieprzeliczonej falangi pisarzy tego rodzaju. Utwory ich to tysiąc i jedna nocy oświeconego Zachodu i XIX wieku⁵⁵.

Scena lektury dzieł literatury popularnej zawarta w *Sylwku Cmentarniku* jest niejako zbeletryzowaną formą powyższego wykładu. Pograżenie w lekturze jest tu równoznaczne z owym „zamykaniem oczu” na rzeczywistość, z egoizmem podyktowanym chęcią zaspokojenia własnych pragnień. Chcąc uwydatnić skalę problemu, Orzeszkowa wypełni karty także i innych powieści portretami egoistycznych i obojętnych matek, trwoniących swe emocje w świecie wyobraźni. Oskarży wręcz literaturę o wyjaławianie z naturalnych uczuć, zgodnie z zasadą, o której napisze w *Elim Makowerze*, że marzenia i namiętności są w stanie zagłuszyć, a nawet zabić macierzyńską miłość. Są matki – wedle pisarki – „którym próżnostki, zazdrostki, małe lub wielkie namiętności odjęły tę nawet właściwość, jaką szczycą się lwice i niedź-

⁵³ E. Orzeszkowa, *O przekładach*, [w:] eadem, *Pisma krytycznoliterackie*, zebrał i oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959, s. 56.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 56-57.

wiedzie”⁵⁶. Wychowana na francuskich romansach, uwiedziona przez Poryckiego i jego przekonania, a w konsekwencji opuszczająca własne dziecko, Lila Orchowska to jedna z pierwszych postaci Orzeszkowej, będąca nośnikiem tej idei. Kolejną stanie się Helena Szarska, matka trojga dzieci, w której usta włoży autorka następujące słowa: „Od czasu, kiedy mój najstarszy, mój śliczny Tadzio, umarł, ja... uważam się za bezdzietną...” (S.C., 99). Sam zaś narrator dopowie: „Kochałaby też niezawodnie dzieci swe, gdyby podobnymi one były do margrabiąt i książątek” (S.C., 177). Helena Szarska jest bowiem „idealnym” odbiorcą literatury popularnej, potwierdzającym swym życiem, że służy ona „zabijaniu czasu” i ucieczce od obowiązków. Rwąc naturalne więzi łączące ją z dziećmi, bohaterka pozbawia je należnej opieki i ucieka do świata, w którym nie ma dla nich miejsca, a w którym ona sama może stać się kim innym. Stąd też i niecierpliwość marzycielki, oczekującej na moment pogrążenia się w lekturze, wyrażona przez nią samą: „Zresztą nic mi nie obchodzi... czekam tylko tej chwili, w której cicho się robi koło mnie, aby wziąć książkę i czytać... czytać... czytać, aż do zapomnienia o wszystkim, aż do upicia się” (S.C., 97), jak i przez narratora, rejestrującego stale powracający ku książkom wzrok bohaterki, która wreszcie „całą duszą utonie w czytaniu” (S.C., 103). Orzeszkowa akcentuje tym samym jedną z podstawowych cech literatury popularnej, jaką jest przyciągająca uwagę czytelnika akcja⁵⁷. Cechę tę jednak dyskredytuje, co widoczne jest już na poziomie językowym. Leksyka, którą posługuje się autorka, by pisać o stylu odbioru literatury popularnej, jest znamienna. W usta Heleny Szarskiej kilkakrotnie włoży Orzeszkowa słowa o „upijaniu się” literaturą i życiu budowanym przez nią „złudzeniami”. Właśnie kwestia odbioru, wedle Orzeszkowej, różnicuje literaturę wysokoartystyczną i popularną. Podczas gdy pierwsza zaspokaja w czytelniku potrzebę „wielkiej mądrości i prawdziwego piękna”⁵⁸, druga zawiera „puste i występne igraszki, zdobywające sobie popularność pomiędzy głowami pustymi lub w występnych myślach i obrazach lubującymi się”⁵⁹. Stąd i kończący rozdział obraz upijającej się powieścią „nierządnicę”:

Czytała, pochłaniała to wszystko całą pełnią zapadłej swej piersi, całą siłą mózgu zamkniętego w małej kształtnej głowie; czytała wciąż, a coraz prędzej i łakomiej. Zapadłe policzki jej zarumieniły się, błękitne źrenice rozgorzały, bujne, jasne włosy rozsypały się po poduszce i szezlongu. Machinalnie, tak jakby ją coś dławilo, zdarła z ramion swych różową chusteczkę i rozpięła u szyi kilka guzików stanika. Wtedy rozgorączkowana i bezładna powierzchowność czyniła ją podobną do kobiety pijanej lub nierządnic, wyprawiającej orgie w krainach wyobraźni. (S.C., 104)

⁵⁶ E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane*, t. 44: *Eli Makower*, Warszawa 1950, s. 195.

⁵⁷ Por. A. Gemra, *Casus „literatura popularna”: książki dla ludzi*, [w:] *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2005, s. 101.

⁵⁸ E. Orzeszkowa, *O przekładach*, s. 57-58.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 57.

Jak i słowa jej męża: „Jam pijak i ty pijaczka... tylko, że ja upijam się wódką, a ty drukowanymi romansami” (S.C., 177), a wreszcie i komentarz narratorski:

Wyobrażenia i zmysły, chorobliwym rozrostem swym, zagłuszały w niej wszystkie inne składowe części ludzkiej jej istoty. Stopniowo zapewne stawała się, lecz teraz już w zupełności była istotą, złożoną z rozdrażnionych nerwów i upojonego mózgu, wiecznie trawioną przez gorączkę nieprawdopodobnych rojeń i niespełnionych żądz, istotnie, szczerze i strasznie cierpiącą. (S.C., 178)

Epizod ten, choć nie najważniejszy w utworze, a wręcz podrzędny, doskonale koresponduje z ideową zawartością całej powieści. Obok marzeń „fanatycznego utopisty”⁶⁰ – Szymona Kępy o lepszym świecie oraz tęsknot Sylwka Cmentarnika, wygnanego z przynależnego mu „białego domu, którego okna świeciły jak gwiazdy” (S.C., 53), stawia pisarka pragnienia kobiety, która rezygnuje z prawdziwego życia na rzecz śledzenia literackiej fikcji, z niej czerpiąc swe marzenia, i w niej znajdując ich ucieleśnienie. W ten sposób literatura popularna potraktowana została jako kolejna bajka, której świat nie tylko graniczy w powieści ze światem rzeczywistym, ale i na niego wpływa⁶¹. Pisarka nie pozostawia jednak wątpliwości, że odrywanie czytelniczek od rzeczywistości literaturę tę dyskredytuje. W kontekście idei utilitarnych bowiem – jak dowodzi Tadeusz Żabski – postawa bowarystyczna bohaterki Orzeszkowej stała się wyrazem ich „nieużyteczności i pasożytnictwa oraz źródłem zagubienia się i klęski”⁶².

Warto dodać, że w analogiczny sposób kwestię tę ukaże Orzeszkowa w napisanej w grudniu 1881 roku *Pannie Antoninie*. Autorka, równie jednoznacznie, jak we wcześniejszych rękopiśmiennych notatkach do *Kilku uwag nad kobietą*, pokazuje twórczość autora *Żyda wiecznego tułacza* w negatywnym świetle. Wybór utworów Sue staje się tu dowodem nieumiejętnego korzystania z literatury i jej wartości. Tytułowa bohaterka pochłania dzieła pisarza, gdyż „pani domu [w którym pracowała Antonina – A.K.T.] lubiła czytać francuskie powieści”⁶³. Twórczość Sue staje się zatem w tym przypadku podwójnie negatywnym przykładem. Orzeszkowa poddaje krytyce zarówno postawę

⁶⁰ Por. J. Szczęśniak, *Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji pisarzy postyczeniowych*, Lublin 2008, s. 157-162.

⁶¹ Por. J. Detko, *op. cit.*, s. 188.

⁶² T. Żabski, *Powieść zeszytowa*, s. 173. Badacz pisze tu o dwóch innych bohaterkach Orzeszkowej – pani Janowej i Emilii, podkreślając, że „nie wykorzystana tu została możliwość zinterpretowania bowaryzmu zgodnie z intencją Flauberta – jako zjawiska egzystencjalnego, symptomu napięć między osobowościowymi potrzebami bohaterki a narzuconym im systemem norm”. Inaczej rzecz postrzega Kazimiera Szczuka, która – interpretując *Nad Niemnem* z perspektywy krytyki feministycznej – twierdzi, że Emilia Korczyńska „jest znakiem niepokoju Orzeszkowej, granicą jej możliwości kontroli tekstu jako harmonijnej, idyllicznej czy utopijnej wizji świata”. Zob. eadem, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 120.

⁶³ E. Orzeszkowa, *Panna Antonina*, [w:] eadem, *Pisma zebrane*, t. 20, Warszawa 1949, s. 18-19.

pracodawców Antoniny – oni to bowiem zapełniają francuskimi powieściami „starą biblioteczkę domową”, jak i pomysł samej guwernantki, która pragnie poznawać świat, życie i literaturę za pomocą niefortunnie dobranych lektur⁶⁴.

„Przełamywanie tradycji”. Zdaniem Marii Żmigrodzkiej „Sue odrzucał ją [Orzeszkową – A.N.] zarówno nalatami frazeologii socjalizmu utopijnego, jak «fantasmagorycznością» postaci i sytuacji powieściowych. Utwory jego były dla Orzeszkowej dokumentem minionego i negatywnie ocenianego etapu rozwoju literatury”⁶⁵. Zadziwiające jednak, jak bardzo ten potępiany w pismach krytycznoliterackich przez autorkę *Marty* powieściopisarz oddziałł na jej wczesną twórczość. Niejednokrotnie w swych utworach tendencyjnych sięgnie przecież pisarka do wzorca powieści tajemnic (choć – jak zauważy Żmigrodzka – „uprzejmością ze strony krytyków”⁶⁶ było przemilczanie tego faktu), wykorzystując jej sensacyjną intrygę oraz stworzone przez nią charaktery⁶⁷. O ile jednak w przypadku *Pana Graby* czy *Pamiętnika Wacławy* będą to drobne, często ironiczne nawiązania, o tyle w przypadku *Na dnie sumienia* rzecz jest znacznie bardziej złożona⁶⁸, gdyż socjalizm utopijny Sue – jak twierdzi Maria Strzałkowa – stał się źródłem podstawowych tematów tej powieści⁶⁹. Wydaje się, że z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w późniejszym *Sylwku Cmentarniku*, gdzie także odnajdziemy ślady *roman à thèse* Sue, podsuwającej pisarce gotowe obrazy i schematy.

Zdaniem Anny Martuszewskiej fabuła *Sylwka Cmentarnika* opiera się na „schemacie epizodu z biografii bohatera, określającego dalsze jego losy”⁷⁰. Rozwlekła ekspozycja utworu zawiera niewiele zdarzeń, skupia się bowiem w niej pisarka na pokazaniu rozwoju uczuć tytułowego bohatera, po to, by doprowadzić go wreszcie do swoistego „zakrętu na drodze życia”⁷¹. Z punktu widzenia formalnego – w ramach biografii Sylwka zamknie pisarka historię Szymona Kępy. Ale tak naprawdę jest prze-

⁶⁴ Zob. także artykuł A. Zdanowicz, *Wśród księzek i ksiąg...*, s. 260–261.

⁶⁵ M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 307.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 394.

⁶⁷ Por. *ibidem*, s. 384 i 394.

⁶⁸ Zob. M. Strzałkowa, *Au carrefour d'inspiration. Études de littérature comparée*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1975, z. 31 (tu pierwsza część rozdziału 3: *Autour du romantisme. Orzeszkowa et Sue*, s. 58–69).

⁶⁹ „Socjalizm utopijny, będący doktryną Sue, leży u źródeł wielkich tematów *Na dnie sumienia*. Nędza motłochu, przesąd ciążyący na dziecku o niejasnym pochodzeniu (lub mającego ojca zbrodniarza), upodlenie i rehabilitacja człowieka, problemy kryminalne wreszcie to tematy zawarte w powieści *Na dnie sumienia*. Obok tajemniczej zbrodni arystokraty i świetnego salonu pani Horskowej, autorka przedstawia nędzę Monilki i jej ojca, niedolę Klary, córki niewdzięcznika Rycza – ponurej postaci o charakterze melodramatycznym, a wreszcie żałosne środowisko rodziny Suszców”. Zob. M. Strzałkowa, *Au carrefour d'inspiration...*, s. 65 (przekł. mój – A.N.).

⁷⁰ Por. A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1977, s. 184.

⁷¹ *Ibidem*.

cież odwrotnie. To na drodze Kępy postawi pisarka Sylwka, czyniąc go narzędziem zemsty w ręku ideologa socjalizmu. Ten pomysł kompozycyjny zastanawia i budzi skojarzenia. Gdyby streścić „prywatne” losy Kępy, okazałoby się, że jego biografia stanowi uproszczoną wersję losów bohatera *Dzieci miłości* – pozornie drugoplanowego, a w gruncie rzeczy reżysera zdarzeń.

Powieść Eugeniusza Sue⁷² to dzieje pułkownika Adalberta Rolanda, bohatera spod Waterloo, ale i „głośnego Don Juana”⁷³ (wyraźnie kojarzącego się z Molierowską interpretacją postaci), oraz jego nieślubnych dzieci, które staną się narzędziem zemsty w ręku Korsykanina Pietriego. Wierny sługa popełni w młodości błąd, przedstawiając swą piękną narzeczoną swojemu panu, ten zaś – oddalając sługę pod pozorem poufnego zlecenia – uwodzi w tym czasie dziewczynę. Paula znika z życia Pietriego, wychowując samotnie córkę pułkownika. Córkę, którą Pietri po latach odnajdzie i której użyje, podobnie jak i pozostałych nieślubnych dzieci pułkownika, do zemsty na nim. Cała akcja utworu polega więc na zbliżaniu się do „decydującego momentu ponurej katastrofy” (D.M., II, 11), dnia, kiedy sługa powie swemu panu:

Wszystko, co tu się przytrafiło dzisiejszego wieczoru, stało się z mojej woli... To ja uczyniłem wszystko... wszystko przygotowałem.... Od lat dwudziestu pięciu knułem swą zemstę, mój szanowny panie... długo musiałem czekać, ale mogę tym mocniej ugodzić w pana i w całą pańską rodzinę... bo właśnie dwadzieścia pięć lat mija, jak uwiodłeś Paulę Marchetti, którą ja kochałem!... Ona umarła z rozpacz, ale i żona twoja i córka poumierają z rozpacz, a ich zabójca je przeżyje! (D.M., II, 62-63)

Schemat *Sylwka Cmentarnika* w zasadzie jest ten sam. Wprowadzając Szymona Kępę do akcji utworu, Orzeszkowa zaakcentuje gniew i nienawiść, jakie trawia bohatera. Z jego opowieści dowiemy się, że kochał dziewczynę, uwiedzioną następnie przez właściciela majątku, gdzie „apostoł miłości” był nauczycielem wiejskim. Nie mogąc zapomnieć ani przebaczyć, Kępa spotkawszy Sylwka, mówi mu: „[...] mścij się! Mścicielem bądź krzywd swoich i wszystkich tobie podobnych” (S.C., 48). Żałując tych słów, po latach utwierdzi go przecież w słuszności zemsty, znajdując w niej także zaspokojenie własnego pragnienia wyrównania rachunków z krzywdzicielem: „[...] Jakkolwiek stanie się, czy dziecko to z ognistej próby tej wyjdzie tak czy inaczej, ja, ja zatruję ci serce i życie. To będzie rozkosz moja, korzyść moja cała, nagroda moja za wszystko, a pożytek dla świata jaki? Oto widok i odgłos wielkiej katastrofy, od której zdrzeć musi sumienie ludzkości” (S.C., 240-241). W scenie kulminacyjnej Kępa

⁷² Powieść opublikowana w roku 1850, w tym samym roku ukazało się jej polskie tłumaczenie. Zob. *Bibliografia dziewiętnastowiecznych przekładów dzieł Eugène'a Sue na język polski* zawarta w tym tomie.

⁷³ E. Sue, *Dzieci miłości. Powieść*, t. 1, przeł. W. Wireński, Warszawa 1929, s. 31. Cytaty z powieści zaznaczamy w tekście głównym skrótem D.M. z odpowiednim numerem tomu i strony.

odegra tę samą rolę, co bohater *Dzieci miłości* – mściciela, ujawniającego związki pokrewieństwa, łączące „dziecko miłości” z jego prawdziwym ojcem. W obu powieściach do „katastrofy” dochodzi w chwili, gdy winni tragedii porzuconych dzieci ojcowie osiągają pełnię szczęścia rodzinnego oraz przekonani są o własnych zasługach.

Orzeszkowa schemat powieści Sue upraszcza, oczyszcza z nadmiaru komplikacji, skupia się na pokazaniu losu jednego dziecka, wzbogacając przy tym problematykę powieści i motywację Szymona Kępy o idee socjalistyczne. Gdyby jednak przyjrzeć się tezie utworu, okaże się, że pisarka niedaleko odchodzi od powieści francuskiej. Rezoner powieści Sue – major Maurice w rozmowie z Adalbertem wskaże na dramatyczny los „pobocznych dzieci”:

– [...] W dzieciństwie moim, w pierwszej młodości... iluż doświadczyłem okrutnych upokorzeń, którymi prawie zawsze prześladowałem tak zwane... poboczne dzieci... Miałem lat piętnaście, kiedy straciłem matkę... w ostatnim dniu przed śmiercią, opowiedziała mi o wszystkim... o swym błędzie, o porzuceniu, o zgryzotach, cierpieniach... chciała tym wyznaniem, tak okropnym dla matki, odpokutować za wszystko, co wycierpiałem z przyczyny jej błędu. (D.M., I, 68)

I dalej:

– [...] smutne dni moje, przepędzone bez młodości, nie mówią ci dostatecznie, jaki to jest los owych enfants de l'amor (!). – Dzieci Miłości, o jakich mówisz tak żartobliwym tonem? A przecież ja jestem mężczyzną... od piętnastego roku życia żołnierzem... życie takie uchroniło mnie przed wielu błędami, nałogami... zbrodniami nawet... roznieciło we mnie myśl, wyrwało mnie z mego sieroctwa i opuszczenia! (D.M., I, 71)

Orzeszkowa, pisząca w liście do Walerego Przyborowskiego: „Szło mi o nieszczęśliwą dolę dzieci nieprawych i o wykazanie, jak bardzo z elementów podobnych składać się muszą buntownicze i złowieszcze pokłady dolne społeczeństwa”⁷⁴, wskazuje na główną tezę swego utworu. Za francuskim pisarzem zwraca uwagę na jedno z przestępstw możliwych przeciwko ludowi jako na przyczynę jego potencjalnego buntu. Przesłanie *Dzieci miłości* spleta się tu wyraźnie z myślą „o negatywnym wpływie nihilizmu”⁷⁵. Stąd też i konsternacja Jana Detki:

Sugestywny jest obraz nędzy tych ludzi, których trudno zaliczyć do określonej grupy społecznej, a objąć jedynie można mianem: świat plebejski, zaś ich żywiołowe, utopijne marzenia o lepszym, sprawiedliwszym świecie są naturalne.

⁷⁴ E. Orzeszkowa, list do Walerego Przyborowskiego z 14 VIII 1880, [w:] eadem, *Listy zebrane*, do druku przygot. i koment. opatrzył E. Jankowski, t. 8: *Do literatów i ludzi nauki: Ludwika Jenikego, Jana Baudouin de Courtenay, Piotra Chmielowskiego, Adama Wiślickiego, Stanisława Krzemińskiego, Lucjana Rydla, Antoniego Wodzińskiego, Maryli Wolskiej, Henryka Sienkiewicza i innych*, Wrocław 1976, s. 50.

⁷⁵ J. Detko, *op. cit.*, s. 189.

„Domontowane” do tego obrazu wydarzenie, które ma uzasadniać intencje pisarki (tzn. jej tezę o negatywnym wpływie nihilizmu) – napad Sylwka na Tarżycę, to tylko epizod, ostatni, zamykający utwór, co prawda, ale w zasadzie obcy atmosferze powieści i charakterowi jej bohaterów. Wydarzenie to nie wynika w sposób całkowicie naturalny z poczynań bohaterów *Sylwka Cmentarnika*, którzy nie kierują się chęcią zysku, bogacenia się, pragną jedynie lepszej doli. Takimi pozostają w naszej świadomości. Siła przedstawianych faktów prowadzi do uogólnień, które nie zawsze są zbieżne z intencjami autorki⁷⁶.

Wydarzenie, o którym mowa, obce być może powieści społecznej Orzeszkowej, bliskie jest przecież powieści Sue, której teza wyraźnie autorkę ujęła, a którą wyostrza, wykorzystując poetykę powieści tajemnic. Bez wątpienia na wyobraźnię pisarki oddziałał zwłaszcza obraz relacji pomiędzy ojcem a nieprawym synem, zawarty w *Dzieciach miłości*. Dramatyczny los Adalberta Delmare, w którym generałowi Rolandowi przyjdzie rozpoznać swe dziecko, stanie się – jak można sądzić – źródłem głównego wątku *Sylwka Cmentarnika*. Motywacją działania swego bohatera Orzeszkowa nie uczyni wprowadzie zemsty za śmierć matki, ale i on przecież zostanie porzucony i wychowany „na łaskawym, a marnym chlebie” (D.M., II, 29), a potem pozostawiony „bez przewodnika, bez najmniejszej pomocy” (D.M., II, 29). Pisarka uchroni swego bohatera przed „opilstwem i rozpustą” (D.M., II, 30) francuskiego prototypu, wyposażając Sylwka w przyrodzoną szlachetność i artystyczną naturę. Obaj bohaterowie noszą przecież w sobie zawody śmierci. W pożegnalnym liście Delamare napisze między innymi: „Gdybym żył dłużej... byłbym jeszcze bardziej znudzony życiem, [...]” (D.M., II, 55). Sylwek zaś w ostatniej scenie utworu powie: „Chciałbym wcale nie być” (S.C., 249). Myśl o straconym życiu porzuconych synów łączy się z myślą o utraconym ojcostwie. „Mówisz, jak syn i znajdziesz we mnie ojca...” (D.M., II, 32) – takimi słowami żegna swego syna hrabia Roland, by na wieść o jego samobójczej śmierci wydać „rozpaczliwy krzyk”: „Mój syn, mój syn nie żyje!”. Wołający za uprowadzonym w „wiekuistą ciemność” (S.C., 251) Sylwkiem ojciec: „Wróćcie! wróćcie! Przyprowadźcie mi tego... tego... to dziecko!” (S.C., 250) jest w tym momencie jego wiernym obrazem.

Tak jak w przypadku *Na dnie sumienia*, na genezie *Sylwka Cmentarnika* „zaciążył” czytany [przez Orzeszkową – A.N.] w młodości, później zaniechany dla poważnej lektury Eugeniusz Sue⁷⁷. Przywołane na początku tej części pracy twierdzenie Żmigrodzkiej o odrzuceniu przez pisarkę ideologii i poetyki powieści autora *Dzieci miłości* należy zmodyfikować, co uczyniła i sama Żmigrodzka, odnotowująca w swej pracy wpływ powieści tajemnic na utwory tendencyjne pisarki, i zwłaszcza

⁷⁶ *Ibidem*, s. 189-190.

⁷⁷ M. Strzałkowska, *Dwa studia porównawcze (Prus i Balzac, Orzeszkowa i Sue)*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji PAN Oddział w Krakowie” 1959, z. 1, s. 37.

przywoływana tu Maria Strzałkowa. Jej to spostrzeżenie o „pokrewieństwie ideologicznym obu pisarzy”⁷⁸, jak i sąd o oryginalnym przetwarzaniu przez autorkę *Na dnie sumienia* „zaczepniętego z romansów francuskich” materiału oraz nadawaniu mu „rodzimego charakteru i właściwego sobie piętna myśli reformatorskiej”⁷⁹, analiza *Sylwka Cmentarnika* chyba potwierdza.

*

Wypowiedzi krytyczne Prusa i Orzeszkowej oraz analizy ich utworów literackich pokazują, jak wnikliwymi byli czytelnikami i recenzentami dokonani francuskiego pisarza. Nie oni jedyni. Czas recepcji jego dzieł to okres zamykający w pewnym sensie okres analfabetyzmu w polskim społeczeństwie, okres, gdy rodzi się nowy czytelnik oraz zjawisko „głodu lektury”⁸⁰. Powieści Sue, z ich wartką akcją i tajemnicą, przyciągały nowych czytelników, twórców zaś literatury wysokoartystycznej prowokowały do wykorzystania ich atrakcyjnych elementów w swych utworach. Przywołane przykłady literackie trudno jednak uznać za potwierdzenie fascynacji dziełem Sue. Orzeszkowa traktuje francuskiego pisarza raczej jako „sprawcę” nieszczęść jego czytelników, dostrzegając negatywny wpływ literatury popularnej na ich życie. Jednocześnie powieści Sue uznawane są za swego rodzaju papierek lakmusowy, pozwalający na stwierdzenie, że w życiu wewnętrznym protagonistów pojawiają się myśli i pragnienia nienadające się do publicznego obnażania. Czy to obniża rangę funkcjonowania pisarza w kulturze literackiej XIX wieku? Wydaje się, że nie, gdyż powielanie czy wykorzystywanie jego pomysłów, twórcze ich przetwarzanie potwierdza, że on sam musiał być mistrzem słowa i fabuły.

“A SOOTHING POWER” OR “AN IRRITATING DRUG”? PRUS AND ORZESZKOWA IN THE LIGHT OF EUGÈNE SUE’S WRITING

The theme of the article is the reception of Eugène Sue’s writing in the era of positivism. Bolesław Prus and Eliza Orzeszkowa’s critical statements and selected literary have been the focus of the research. The relationships between Orzeszkowa’s *Sylwek Cmentarnik* and Sue’s *Children of Love* have been thoroughly discussed. The research indicates the presence of various forms of creativity in Sue’s writing in the second half of the nineteenth century, ranging from small, often ironic allusion, to thematic and ideological correspondences. Additionally, the research evidences the original reconstruction of Sue’s *roman à thèse* by positivist writers of poetics and the significance of his urban novels not only in the nineteenth century but also today.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Określenie to stosujemy za Anną Gemrą, zob. eadem, *Kwiaty zła na miejskim bruku. O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wrocław 1998.

Katarzyna Lesicz-Stanisławska

Uniwersytet Warszawski

MIEJSKIE TAJEMNICE. PARYŻ EUGENIUSZA SUE A WARSZAWA ADOLFA DYGASIŃSKIEGO

Wiek XIX to czas dynamicznych przemian świata, w którym postęp cywilizacyjny pozwolił się przesiąść z konnych bryczek do pociągu poruszanego lokomotywą parową, a dotychczas powszechne listy zastąpić telegrafem¹. Urbanizacja, industrializacja, przenoszenie się mieszkańców wsi do miast w poszukiwaniu nowych perspektyw to także efekty cywilizacyjnego przyspieszenia. W konsekwencji opisanych przemian dziewiętnastowieczne, dynamicznie zmieniające się miasto zostało uznane za przestrzeń intrygującą, znaczącą, szczególną, a przede wszystkim ambiwalentną.

Miasto takie, jak Londyn, po którym można wędrować godzinami, nie dochodząc nawet do początku końca, nie natrafiając na najmniejszą nawet oznakę bliskości pól – jest rzeczą osobliwą. Ta kolosalna centralizacja, to skupienie dwóch i pół miliona ludzi w jednym punkcie ustokrotniło energię tych dwóch i pół miliona [...]. Ale dopiero później odkrywa się, kosztem jakich ofiar dokonało się to wszystko. Gdy kto powąłęsał się kilka dni po brukach głównych ulic [...], dopiero wtedy spostrzega, że londyńczycy musieli poświęcić najlepszą część swojego człowieczeństwa, aby dokonać tych wszystkich cudów cywilizacji, od których roi się ich miasto [...]. Już tłum uliczny ma w sobie coś odpychającego, coś, przed czym wzdraga się natura ludzka².

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

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

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

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

Powszechność „doświadczenia miejskiego”, realność i codzienność ulicznego „szoku”³ sprawiły, że miasto ze szczególną mocą ujawniło się jako temat literacki – przestrzeń funkcjonowania bohaterów powieściowych, istotny składnik fabuł oraz nośnik wielorakich sensów. Co więcej, zmiana sytuacji egzystencjalnej czytelników (już nie wiejskich, a miejskich) w znacznym stopniu wpłynęła na ich oczekiwania lekturowe⁴. Naturalną konsekwencją takiego stanu rzeczy było na przykład przekształcenie dotychczas dominującego schematu powieści przygodowej w bardziej adekwatną (aktualną) powieść tajemnic czy powieść kryminalną⁵.

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

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

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

Tę sugestywność, [...] osiągnął Sue dzięki odkryciu nowego kontynentu literackiego, jakim stało się wielkie miasto, oglądane od strony dołów społecznych. Wielu pisarzy docierało przed nim do tego kontynentu, ale nie zapuszczając się w głąb⁶.

³ *Ibidem*, s. 73-75.

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

⁵ *Ibidem*, s. 104.

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

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

Na odkrywczość i popularność dzieła Sue⁷ decydujący wpływ miała właśnie penetracja zupełnie nowych dla literatury obszarów przestrzeni miejskiej. Jego sposób pisania o mieście na długie lata stał się kliszą prezentacji przestrzeni metropolii. Utwór „podstawowy”, stworzony przez Sue, był często traktowany przez innych pisarzy jako źródło pomysłów fabularnych.

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

[...] pewne fantasmagoryczne wyobrażenie Paryża, a ogólniej biorąc wielkiego miasta, tak silnie ujarzmiające wyobraźnię, że nikt nie zastanawia się, czy jest wierne, wyobrażenie zrodzone z książek, tak jednak rozpowszechnione, że przeniknęło do ogólnej atmosfery myślowej i zaczęło wywierać pewien przymus. Są to, jak wiemy, cechy wyobrażenia mitycznego⁸.

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

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

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

⁸ R. Caillois, *Paryż, mit współczesny...*, s. 103-104.

⁹ E. Sue, *op. cit.*, s. 132.

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

Atrakcyjność projektu powieści paryskiej Sue sprawiła, że autor znalazł wielu naśladowców, w tym także w Polsce, którzy korzystali z modelu wypracowanego przez niego. Utwór ten, traktowany jako trafna diagnoza tematu dziewiętnastowiecznego miasta i sytuacji jego mieszkańców, a jednocześnie katalog popularnych pomysłów fabularnych, zaspokajał ówczesną uniwersalną, nie tylko francuską, potrzebę społeczną. W literaturze europejskiej mamy do czynienia z licznymi przekształceniami, próbami (niekiedy twórczego) wykorzystania pierwowzoru. Pisarze poszczególnych krajów, jako wyraziciele gustu zbiorowego i mentalności egalitarnej swoich rodaków, starali się przekształcić genialny wzór tak, aby trafić w gusta i temperament rodzimego czytelnika¹⁰.

Sukces wydawanych w odcinkach w latach 1842-1843 *Tajemnic Paryża* wywołał ogólnoeuropejską falę naśladownictwa (mniej lub bardziej udanych). *Tajemnice Londynu* Févala, *Prawdziwe tajemnice Paryża* Vidocqa, a w Polsce *Małe tajemnice Warszawy* K.R. Rusieckiego, *Dagerotypy Warszawy*. *Romans obyczajowy* Bogusławskiego, *Nowe tajemnice Warszawy* Dygasińskiego, *Tajemnice Nalewek* Nagiela czy *Tajemnice Krakowa* Bałuckiego – to tylko kilka tytułów z bogatego zbioru utworów określanych jako powieści tajemnic¹¹.

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

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

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

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

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

Aura tajemniczości, niepokojąca egzotyka zakamarków miejskich (mrok, półmrok, groza, gotyckość¹²), zapowiadana już przez sam tytuł, ewokowała również egzystencjalny wymiar przestrzeni. Powieściowy, często nieracjonalny ciąg zdarzeń, przyzwolenie na niezwykle zbiegi okoliczności, nieporozumienia, szczęśliwe i nieszczęśliwe trafy, dziwne koleje losu i niejednoznaczności w ocenie bohaterów, to otwarcie perspektywy literackich opowieści na temat niemożliwego do odczytania ludzkiego losu oraz dwuznacznej natury ludzkiej, niepoddającej się racjonalnej analizie. Ten obszar refleksji wydaje się zaskakujący w kontekście tekstu popularnego, z reguły niepretendującego do stawiania egzystencjalnych pytań czy diagnoz.

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

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

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

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

Temat miasta, konkretnie Warszawy, pojawia się także w innych tekstach autora¹⁵, jednak wśród tego zbioru *Nowe tajemnice Warszawy* zajmują szczególną pozycję, ponieważ ich treść wpłynęła na ukształtowanie się powieści tajemnic w jej polskiej odmianie¹⁶.

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

[...] potrzeba mimetycznego odniesienia do tego, co rzeczywiste, jest cechą antropologiczną. [...] Jakkolwiek by więc tłumaczyć przyczyny obecności mechanizmu nakazującego poszukiwanie referencjalnych odniesień, pozostaje w mocy jego działanie jako wzoru kultury¹⁷.

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

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

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

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

Zupełnie realne miasto, jako przestrzeń funkcjonowania bohaterów literackich, staje się elementem osobowości czytelnika i pisarza¹⁸. Tak rozpoznane, pozwala zaistnieć alegorycznej przypowieści o współczesnym człowieku, ponieważ miejska, niemal namacalna realność konotuje tematy, takie jak: życie, śmierć, przemijanie, prawda, dobro, zło. Dzięki temu powieść tajemnic staje się opowieścią o życiu miasta, a tym samym o życiu człowieka „miejskiego”.

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

Czytelnik, być może, będzie miał nam za złe, że naruszamy ciągłość naszego opowiadania, wprowadzając tu sceny epizodyczne; wydaje nam się jednak, że pora teraz na pokazanie wnętrza więzienia, wstrząsającego pandemonium, owego ponurego „termometru cywilizacji”. [...] Dlatego niechże nam będzie darowane, że obok głównych bohaterów tej powieści pokażemy postacie drugorzędne, aby uwypuklić i przybliżyć czytelnikowi obraz więziennego życia¹⁹.

Wielokrotne próby nawiązania bezpośredniego kontaktu, spoufalenia się z czytelnikiem, są właściwe także Dygasińskiemu. Wprowadzanie konstrukcji *pluralis maiestaticus* typu: „[...] **żałujemy** atoli mocno, że Tomcio nie będzie służył jako przykład potwierdzający **naszą** tezę²⁰; czy też: „Ażeby uzupełnić opowiadanie, **mu-simy** na krótką chwilę zajrzeć do Słowiańskiego hotelu i zobaczyć, co tam się dzieje [podkreśl. – K.L.S.]”²¹ daje możliwość unifikacji postawy narratora i czytelnika oraz stymuluje odbiorcę.

Aktywna postawa czytelnika obu tekstów jest dodatkowo wzmocniona za sprawą ciekawej, antynomicznej konstrukcji fabularnej (po części zdeterminowanej odcinkowym charakterem pierwszych wydań²²). Celowe włączanie odbiorcy w proces kształtowania opowieści jest możliwe dzięki temu, że akcja utworów jest jednocześnie, niesprzecznie skierowana na to, co minione, na rozwiązywanie zagadek przeszłości, ale też zorientowana ku przyszłości. Zaskakująca, sinusoidalna konstrukcja²³ obu

¹⁸ K. Lesicz-Stanisławska, *Tekst warszawski...*, s. 122.

¹⁹ E. Sue, *op. cit.*, s. 205.

²⁰ A. Dygasiński, *Upośledzeni i wybrani*, s. 111.

²¹ A. Dygasiński, *Spod ciemnej gwiazdy*, s. 89.

²² M. Żurowski, *op. cit.*, s. 374.

²³ J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, s. 486.

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

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

W obu powieściach szczególnie dowartościowanymi przestrzeniami są rejony, w które dotychczas literacko raczej się nie zapuszczano. Sue prowadzi nas do spelunek na przedmieściach miasta, do nory lichwiarki, ale i do więzienia czy domu wariatów. Pokazuje nam także miejsce, gdzie wykonywano egzekucje, które dla powieściowych mieszkańców Paryża stają się atrakcyjną przestrzenią spędzania wolnego czasu. Dygasiński w swoich powieściach o Warszawie stara się nawet podkreślać brzydotę miasta, jego brud i społeczno-ekonomiczne uwarunkowania nędzy. Szczególną uwagę skupia na Powiślu, które, jak paryskie Cité, jest miejscem nędzy, najpodlejszych postępów i zbrodni²⁵. Autorzy obu powieści skupiają większą część akcji swoich utworów w obszarze dotychczas obcym literaturze, nawet w jej obiegu popularnym. Zabieg ten jednoznacznie wskazuje na to, że obaj twórcy są zainteresowani kreacją możliwie całościowego obrazu dziewiętnastowiecznego miasta. Aby wizerunek ten mógł być pełny, konieczne stało się wprowadzenie do powieści obrazów przedmieść i niebezpiecznych zakątków miasta, ukazanie wstydliwych, do tej pory nierozpoznanych tajemnic miejskich. Wieloaspektowy i rzetelny ogłód metropolii nie pozwalał na pominięcie w opisach nawet najbardziej odrażających, zazwyczaj ukrytych jej elementów.

Obaj twórcy traktują miasto jako przestrzeń społeczną. W opowieści o losie ludzi „miejskich” na pierwsze miejsce wysuwane są społeczne konsekwencje procesów urbanizacyjnych. Tłoczne miasto i zasiedlający je ludzie to podłoże, z którego wyrastają zaskakujące rozwiązania fabularne oraz zbiegi okoliczności, obecne w powieści. Napaści, bójki, porwania, pościgi, uwięzienia, ucieczki, podstęp, zasadzki, skrytobójstwa, melodramatyczne wyznania, przeczucia, choroby, sieroctwo to zdarzenia możliwe tylko w skomplikowanym organizmie miejskim²⁶. Fabularne „niezwykłości” właściwe powieści tajemnic wynikają w znacznej mierze z faktu, że w świecie przedstawionym

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

²⁵ Śmierć starej Golakowej na śmietniku Powiśla jest adekwatnym przykładem (A. Dygasiński, *Co lepsi, marnieją*, s. 69-71).

²⁶ J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, s. 487.

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

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

Dygasiński w *Nowych tajemnicach Warszawy*, czerpiąc z formy opisu wypracowanej przez szkic fizjologiczny, również stworzył monografię kamienicy. Ta przy ulicy Szczygłej zamieszkiwana jest głównie przez biedotę, ale odwiedzają ją także arystokraci, często widuje się tam również figury wielkomiejskich spelunek. Kamienica pozwala spotkać się w jednej przestrzeni zarówno pesymiście Gąbczakiewiczowi, jak i optymiście Lataszkowi. Jest schronieniem dla nauczyciela bez etatu – Gąsiorzyńskiego, jak również dla symbolicznego niemal bohatera – psa Mośka vel Pekusa²⁷. Przestrzeń kamienicy łączy historie różnych typów miejskich, jest obszarem zbierania się losów poszczególnych postaci powieści. Monografia miejskiej kamienicy, wyzyskana w obu tekstach, okazała się sposobem prezentacji inspirującym także dla innych (późniejszych) twórców²⁸.

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

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

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

nie są powieściowym partnerem dla arystokracji. Biedacy „są działani”, to bogaci sterują ich losem²⁹, choć paradoksalnie, to właśnie często złodzieje (biedni i źli) są inspiratorami najistotniejszych zdarzeń.

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

Cechą, która w sposób szczególny łączy obie przedstawione w powieściach grupy społeczne, jest żądza posiadania. Bez względu na aktualny status materialny wszyscy bohaterowie pragną powiększać swój majątek. Obaj autorzy zwracają uwagę na to, że w przestrzeni miejskiej siłą sprawczą są nie tylko najbardziej pierwotne instynkty, ale przede wszystkim – konieczna do ich realizacji na miejskim bruku – walka o pieniądze. Jak się okazuje, mniej istotne jest pragnienie przetrwania, bardziej pobudzająca do działań jest pogoń za pieniądzem, zwykła chciwość³².

Przedstawiona struktura społeczna oraz motywacje działań, właściwe niemal wszystkim mieszkańcom miasta, sprawiają, że w obu testach mamy do czynienia ze swoistą dialektyką wartości i sądów. Wskazana antynomiczność, napięcie tego typu, to cechy struktury miasta, a co za tym idzie, także tekstu miejskiego³³. Nikt i nic nie jest jednoznacznie ustalone, można być jednocześnie dobrym i złym, bogatym i biednym, sobą i kimś zupełnie innym. Wymownym przykładem tego typu relacji jest powszechny w więzieniu szacunek dla największych zbrodniarzy. Jak wskazuje Sue, w hierarchii więziennej szczególną pozycję zajmują ci, którzy mają w perspektywie

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

³⁰ E. Sue, *op. cit.*, s. 209, 210.

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

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

³³ K. Lesicz-Stanisławska, *Tekst warszawski...*, s. 129.

karę gilotyny³⁴. Co jeszcze bardziej zaskakujące, zwłaszcza z punktu widzenia współczesnego czytelnika, przestępców – bohaterów *Tajemnic Paryża* – przeraża możliwość zmiany warunków odbywania kary. Skazani z drżeniem serca myślą o przyszłości, kiedy to wymiar sprawiedliwości karę gilotyny zamieni na dożywotnie więzienie – nieludzkie „trzymanie w celach”³⁵.

Pomimo pewnych podobieństw w konstrukcji powieściowego świata społecznego autorzy poszczególnych powieści inaczej widzą kwestię sprawczości i roli jednostki. Znacząca jest konstrukcja bohatera wiodącego w powieści Sue i braku takiej postaci w trylogii Dygasińskiego. Książę Rudolf Gerolstein, bezwzględnie pozytywny bohater *Tajemnic Paryża*, dobroczyńca ludzkości – porządkuje akcję³⁶. W kontekście mozaikowej budowy utworu, niekiedy braku prawdopodobieństwa psychologicznego (miejski bohater to człowiek, który zmienia wygląd, maskuje się doskonale, z największych opresji wychodzi bez szwanku), obecność tak konsekwentnego bohatera, paryskiego strażnika moralności, wnosi pewną stałość w chaos miejskiej egzystencji. Ten szlachetny, romantyczny indywidualista, walczący o ład społeczny i moralny (choć niepostulujący powszechnego dobrobytu), ma cechy bohatera prometejskiego³⁷. Kiedy mówi:

[...] ślubowałem odkupić swoją winę pracą całego życia; nagradzać dobro, ścigać zło, nieść ulgę cierpiącym, zgłębiać wszystkie rany ludzkości, żeby choć kilka dusz zachować od zguby. [...] Zawsze niosąc pomoc nieszczęśliwym, ale uczciwym ludziom, chciałem tym razem poznać także i tych, których nędza prowadzi na drogę rozbestwienia i zepsucia. Wiedziałem, że wsparcie udzielone w porę, słowo szlachetne i pocieszające często wystarcza, aby zatrzymać nieszczęśliwego nad przepaścią³⁸.

jawi się jako utopista, który realizując skrajnie uproszczoną wizję świata (gdzie dobro i zło mają swoje powszechnie znane wyglądy i przestrzenie ich funkcjonowania oraz właściwych sobie nosicieli), w wymiarze społecznym walczy o szczęście mieszkańców miasta: „[...] karze występki występkiem, zbrodniarza przez jego współnika”³⁹. W sytuacji, kiedy wymiar sprawiedliwości jest reprezentowany przez nieudolnego komisarza policji⁴⁰, to właśnie książę Rudolf jest strażnikiem pozytywnych wartości i uczciwości.

³⁴ E. Sue, *op. cit.*, s. 206.

³⁵ *Ibidem*, s. 224.

³⁶ J. Detko, *Warszawskie utwory Dygasińskiego*, s. 63.

³⁷ J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, s. 486.

³⁸ E. Sue, *op. cit.*, s. 276-277.

³⁹ *Ibidem*, s. 264.

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

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

Pisarz (w przeciwieństwie do autora *Tajemnic Paryża*) nie łudzi się, że ludzie są z gruntu dobrzy, a dobro, które tkwi w ich duszach, trzeba tylko wydobyć. W tajemnicach paryskich odkupienie nawet najcięższych win jest zawsze możliwe, a droga do poprawy jest niezmiennie otwarta. Inaczej sprawa ma się w przypadku „warszawskich tajemnic”. Bohaterowie Dygasińskiego pławią się w występku i nie zamierzają tego stanu zmieniać. Poza nielicznymi wyjątkami nie mają nawet rozterek moralnych. Błyskawicznie potrafią przejść od stanowiska altruizmu i chęci pomocy innym do postawy żądzy i bezwzględного wykorzystania drugiego człowieka⁴¹.

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

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

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

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

Jak zauważyła Elżbieta Rybicka:

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

Można też, w innej perspektywie, skupić się na badaniu literackich obrazów miasta, rekonstruować symboliczne czy alegoryczne znaczenia i wartościowania z nim związane⁴².

Paryż zobrazowany w omawianej powieści Sue oraz Warszawa w relacji Adolfa Dygasińskiego to obrazy realnie istniejących miejsc, to miejskie opowieści o dziewiętnastowiecznej rzeczywistości, ówczesnej kulturze, społeczeństwie, wzbogacone popularnymi, sensacyjnymi epizodami. Ten charakterystyczny dla obu twórców eklektyzm⁴³ pozwolił na pokazanie europejskich stolic w całej złożoności ich antynomicznego skomplikowania.

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

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

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

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

⁴⁴ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 92.

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

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

Krytyka i recepcja
utworów Sue



Dorota Kulczycka

Uniwersytet Zielonogórski

KRYTYKA POWIEŚCIOPISARSTWA EUGENIUSZA SUE W UJĘCIU WINCENTEGO I ZYGMUNTA KRASIŃSKICH

W pierwszej połowie XIX wieku krytyka literacka nie była jeszcze osobną dziedziną tak zwanego dziś literaturoznawstwa. Spojrzenie krytyczne na dzieła dawne, ale i współczesne pojawiało się najczęściej w prywatnej korespondencji, w wykładach i prelekcjach spisywanych później niekiedy w formie esejów, w przedmowach do dzieł, w artykułach zamieszczanych na łamach czasopism lub w oddzielnych rozprawach. Krytykę literacką uprawiano też niejako mimochodem w dziełach literackich *sensu stricto*, między innymi w poematach dygresyjnych. Najlepszym tego przykładem jest *Beniowski* Juliusza Słowackiego ze złośliwymi uwagami na temat twórczości Michała Grabowskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego, Adama Mickiewicza, tłumaczeń Williama Szekspira dokonanych przez księdza Ignacego Hołowińskiego [Kefalińskiego] itd. Niemniej jednak to właśnie epistolografia jest dziś dla badaczy literatury kopalnią wiedzy na temat sądów o dziełach i autorach dawnych i współczesnych.

Eugeniusz Sue zasłynął jako współtwórca francuskiego modelu powieści z tezą (*roman à these*), powieści socjalnej¹, powieści popularnej (rozrywkowej), powieści ludowej, populistycznej, „ze wszystkimi konotacjami tego terminu”², powieści sensacyjnej, powieści brukowej oraz – wspólnie z Honoriuszem Balzakiem – powieści w odcinkach (felietonowej, *roman-feuilleton*). W latach trzydziestych i czterdziestych tłumaczono powieści Balzaka i Sue na taką skalę, że mówi się wręcz o „inwazji książek francuskich na kulturę polską”³. Czytano je zresztą również w oryginale. Model powieści społecznej Sue naśladowali twórcy galicyjscy – Leszek (Aleksander) Dunin-Borkowski,

¹ Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do naturalizmu*, Warszawa 1992, s. 129-130, 142-143.

² U. Eco, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, [w:] *Superman w literaturze masowej: powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008, s. 49.

³ Zob. A. Kowalczykowa, hasło: *Francusko-polskie związki literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1997, s. 309.

Jan Dobrzański, Józef Dzierzkowski. Karykatura, sceptycyzm, tendencyjność i ironia to cechy łączące ich utwory z powieściami Sue. Dzięki autorowi *Tajemnic Paryża* zwrócono również uwagę na ukazywanie w literaturze szerokiej panoramy życia miejskiego i w ogóle miasta. Jak pisze Stefan Tomaszewski,

Odmieną [niż np. u J.I. Kraszewskiego, demonizującego miasto] diagnozę ośrodka wielkomiejskiego prezentowały rodzime naśladownictwa popularnych w całej Europie *Tajemnic Paryża* (1842-1843) E. Sue, m.in. *Małe tajemnice Warszawy* (1844) K.R. Rusieckiego, *Kuglarze* (1845) oraz *Salon i ulica* (1847) Dzierzkowskiego, *Klementyna* (1846) i *Kapitałiści* (1851) J.S. Boguckiego, *Dagerotypy Warszawy* (1847) E. Bogusławskiego⁴.

Wpływy można zaobserwować również u Włodzimierza Wolskiego, Ludwika Szyrmera⁵, Walerego Łozińskiego, Adama Pługa (właśc. Antoniego Pietkiewicza), później zaś Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa⁶, Henryka Sienkiewicza, o czym częściowo piszą inni Autorzy niniejszej monografii.

Celem tego szkicu jest ukazanie, jak na temat popularnego pisarza wypowiadali się nie tyle autorzy powieści, ile rodzina jednego z najwybitniejszych poetów romantycznych: Zygmunt Krasiński, jego ojciec – Wincenty oraz jego żona – Eliza z Branickich. Ich wypowiedzi umieszczone zostaną w kontekście słów krytycznych ówczesnych opiniotwórców, do których zaliczymy również poetów – Juliusza Słowackiego, Cypriana Norwida, Michała Grabowskiego, a także Leszka Dunin-Borkowskiego i Juliana Klackę. Punktem odniesienia dla niniejszych rozważań na temat dziewiętnastowiecznej krytyki będą również ustalenia współczesne – z podręcznikowymi i encyklopedycznymi włącznie.

Zdania krytyczne na temat Sue i jego powieści, wyrażane przez członków rodziny Krasińskich, są lapidarne, ubogie, dają jednak asumpt do głębszych rozważań. Są pretekstem do zastanowienia się nad fenomenem powieści autora znad Sekwany i kontrowersjami, jakie w związku z nim pojawiły się również w polskiej myśli krytycznej. Szczególnie intrygująca okaże się ocena *Żyda wiecznego tułacza* wydana przez ojca poety.

⁴ S. Tomaszewski, hasło: *Miasto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 544.

⁵ Zob. I. Węgrzyn, *Artysta – bohater zbędny? Próba interpretacji „Duszy w suchotach” Ludwika Szyrmera*, [w:] *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006, s. 85. W przypisie Autorka pisze, że „na możliwość zaczerpnięcia pomysłu z prozy francuskiego pisarza wskazywał już przyjaciel Szyrmera Aleksander Walicki” i podaje dokładniejsze źródła tej informacji (zob. *ibidem*, przypis 3). Powołuje się też recenzję J.I. Kraszewskiego zamieszczoną w „Tygodniku Petersburskim”, który zarzucał autorce (*sic!*), *de facto* – Szyrmerowi, że zbyt silnie odmalował(a) rysy bohatera „dobitniej może (niż Sue w *Szaffie*)” (*sic!*). Zob. *ibidem*, s. 87.

⁶ Młody Prus zaliczał E. Sue do największych, np. obok Szekspira, pisarzy świata. Por. Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 83; S. Karpowicz-Słowikowska, *Od „Świata i poety” do „Poety i świata”. O stereotypie literata we wczesnej twórczości Bolesława Prusa*, [w:] *Z problemów prozy...*, s. 141, przypis 46.

Powieści Sue, szczególnie *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*) i *Żyd wieczny tułacz* (*Le Juif errant*) zdobywały we Francji ogromną popularność, zwłaszcza wśród niższych warstw społecznych. Nakłady gazet, dzięki tym powieściom ukazującym się w odcinkach, znacznie się wówczas zwiększały. Ale właśnie to, co zachęcało szerokie rzesze do lektury, raziło koneserów literatury oraz tych czytelników, którzy odznaczałi się tradycyjnymi poglądami na tematy społeczne i polityczne. Do tej grupy należała wspomniana już hrabiowska rodzina Krasińskich.

30 stycznia 1833 roku Zygmunt Krasiński wysłał z Petersburga do generała Franciszka Morawskiego list, w którym z perspektywy swoich doświadczeń podróżniczych po Europie i osobistych spotkań z pisarzami (François-René de Chateaubriandem, Wiktorem Hugo, w Rzymie – Adamem Mickiewiczem)⁷, a przede wszystkim na podstawie swojego ogromnego i gruntownego odczytania wypowiedział się dość obszernie na temat współczesnej mu francuskiej prozy epickiej.

Sądy jego były ostre i nieraz nieprzystające do powszechnie funkcjonujących opinii. Przykładowo Chateaubrianda, któremu odbierał nimb chrześcijańskiego pisarza, zaprezentował jako zubożałego dandysa, staroświeckiego uwodziciela, próżnego „bez miary”. Według Krasińskiego nie ma on już nic oryginalnego do zaoferowania na niwie towarzyskiej, społecznej czy literackiej. Wcale nie pochlebniej wyrażał się o Wiktorsie Hugo, podkreślając jego pychę, „żarłocstwo”, uleganie zachciankom, konsumpcjonizm. Pisanie dla szerokich mas w celu zdobycia popularności i pieniędzy („chęć zysku jest najdzielniejszą jego pobudką, poezja ta cała jest poezją bankierów, pozbawiona uczucia i harmonii”⁸), merkantylizm, przyziemność, sprzyjanie drobnomieszczańskim i kupieckim gustom, wybujała fantastyka prowadząca do „bałamuctw” – wszystko to było sprzeczne z ideałami sztuki, jakie wyznawał Krasiński. Niestety, przywary te łączyły Wiktora Hugo z takimi jeszcze powieściopisarzami, jak Eugeniusz Sue czy Honoriusz Balzac. Na ten właśnie aspekt – pewnych analogii między ówczesnymi powieściopisarzami francuskimi – zwraca uwagę Andrzej Waśko w monografii *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*. Badacz zauważa, że młody hrabia równie niepochlebnie wyrażał się o Eugeniuszu Sue, co o Wiktorsie Hugo i o Honoriuszu Balzaku. Krasiński –

[...] czyni zarzut, etyczny i estetyczny zarazem, nieautentyczności, powierzchownego imitowania nierozumianego przez nich Byrona i zastępowania „prawdziwej

⁷ „Poznałem także za granicą Mickiewicza. W nim jest prawdziwa poezja, bo szuka prawdy i jedynie prawdy, umrze z głodu, a nie będzie zmyślał fałszywych uczuć; od Nieba dostało mu się natchnienie, jakie znamionuje wieszcz, połączone z wielką potęgą myślenia i rozumowania”. Z. Krasiński, *Listy do ojca*, oprac. i wstępem poprzedził S. Pigoń, Warszawa 1963, Dodatek. Do Franciszka Morawskiego, St. Petersburg, 30 stycznia 1833 r., s. 307. Poeta wspominał też wyruszającego z rodziną na Wschód Alfonsa de Lamartine’a (zob. *ibidem*, s. 306).

⁸ *Ibidem*, s. 302.

fantastyczności” epatowaniem czytelnika sensacyjnością i turpizmem. Na tym tle autorytet Mickiewicza urasta tym bardziej⁹.

Poeta postrzegał twórczość uprawianą przez tych pisarzy jako odpowiadającą niewyrafinowanym gustom mas, pozbawioną doniosłych wartości artystycznych. Taka literatura nie ma nic wspólnego ze sztuką. Waśko dobitnie to komentuje:

Poezja nie jest [...] płatną nałożnicą publiczności i jej chwilowych gustów, choć aktualnie w taki towar na sprzedaż zamieniają literaturę francuscy powieściopisarze reprezentujący mentalność *tiers état*, Balzak, Hugo, Eugeniusz Sue. Poezja nie jest więc wyrazem ani jednostkowego doświadczenia danej epoki czy danego pokolenia. Jej istotą jest to, co wyrasta ponad historyczne (pokoleniowe) i ekonomiczne uwarunkowania, co będąc odpowiedzią na „zagadkę wielką, którą Bóg zadał ludzkości”, stanowi rodzaj filozoficzno-religijnego misterium. Treścią tego misterium są rzeczy ostateczne¹⁰.

Dalej zaś badacz pisał o intelektualnej niedostępności prawdziwej poezji dla „klasy średniej”, o zadowalaniu się przez mieszczaństwo „prozą”. Współczesna Krasińskiemu francuska literatura jest „kwintesencją wieku episjerów i «krawcem cuchnie»”, pozbawiona została górności, prawdziwej „szczytności” czy „gładkości” – skądinąd klasycystycznych jeszcze walorów poezji cenionych przez romantyka-Krasińskiego. Była farsowa i komiczna. Badacz zauważa, że klasycystyczne wartości zostały wyróżnione ze względu na „arystokratyczną – w sensie zarówno estetycznym, jak i społecznym – szlachetność” poety, zdecydowanie odrzucającego mieszczańskość, materializm, kult pieniądza itd.¹¹

Jak zatem brzmiał ów sąd wyrażony przez Zygmunta Krasińskiego o samym Eugeniuszu Sue?:

Eugène Sue pisze powieści morskie, ma on niekiedy błyskawice poezji, ale cóż z tego, kiedy każda piękna postać, którą opisze, z początku święta, pełna szczerości i powabów, musi koniecznie stracić cześć w końcu i przemienić się na obrzydłą; znać, że się w jego mózgu powikłał Korsarz Coopera z Korsarzem Byrona, a z owej mieszaniny powstały dziwne bałamuctwa, zemsty najszkaradniejsze, nienawiści bez przykładu etc., etc.¹²

Dziś wiadomo, że wiedzę o życiu okrętowym autor nabył, pracując przez kilka lat (do 1829 r.) jako chirurg w marynarce (był synem lekarza, u którego do 1826 r. jako pomocnik zdobywał praktykę). Stąd marynistyczna tematyka takich jego

⁹ A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 133. Por. Z. Krasiński, *Listy do ojca*, Dodatek, Do Franciszka Morawskiego, s. 301-308.

¹⁰ A. Waśko, *op. cit.*, s. 136.

¹¹ Por. *ibidem*, s. 216.

¹² *Ibidem*, s. 303-304. Wszystkie wytłuszczenia czcionki w niniejszym tekście, w celu podkreślenia pewnych słów i fraz, będą pochodzić ode mnie – D.K.

debiutów – opowiadań i powieści morskich – *roman maritime* – jak *La Vigie de Koatvën* (1833), *Altal-Gull* (1831), *La Salamandre* (1832). Na powinowactwa tych powieści z twórczością popularnego wówczas i cenionego na przykład przez Słowackiego Jamesa Fenimore’a Coopera zwrócił współcześnie uwagę Józef Bachórz. Jak wynika z jego noty (zob. przypis poniżej), Krasiński musiał te utwory czytać w oryginale¹³.

Według Krasińskiego dzieła te były kompilacją zapożyczeń nie tylko z powieści przygodowych Coopera, ale również z powieści poetyckich Byrona. Tak powstały amalgamat raził poetę zarówno właściwościami estetycznymi, jak i etycznymi. Pomijając kwestię nadmiernej ilości „turpistycznych” motywów i wątków, które mogły być powodem krytyki, trzeba nadmienić, że w czasie pisania tych powieści Sue jawnie chwalił kolonializm i niewolnictwo. Później jako zadeklarowany „socjalista” – rzecz jasna – wycofał się z tych poglądów¹⁴.

Prawie wszyscy krytykowani przez Krasińskiego pisarze francuscy tego okresu zostali sprowadzeni do wspólnego mianownika, jako ci, którzy nie dość, że zarabiają na pisarstwie, zamiast służyć piórem społeczeństwu, to jeszcze zarabiają w niegodziwy sposób, zakłamując rzeczywistość. Na marginesie dodajmy, że swój sąd o pisaniu przez Sue (ale i przez George Sand) dla „pieniędzy” i „zbytku” Krasiński powtórzył trzynaście lat później (w 1846 r.) w korespondencji do Delfiny Potockiej. Dowodził, że Sue „teraz z rozpusty władze umysłowe potracił i przestać będzie musiał pisać”. Ubolewał, że Sue, jak i cały świat literacki stolicy Francji jest źródłem zgorznienia i nieprawości: „cóż za Sodoma ten Paryż”¹⁵.

Wróćmy jednak do listu z 1833 roku. Wartością w sztuce literackiej, pewną odmianą prawdy zarezerwowanej dla poezji jest – według polskiego poety – **fantastyczność** (*fantastique*), wykorzystywana z polotem i w stosownej mierze w dziełach Ernesta Theodora Amadeusza Hoffmana i George’a Gordona Byrona. Natomiast jej nadmiar prowadzi według Krasińskiego do wynaturzeń i aberracji: „rozgadania” i przesytu w epatowaniu złem, brzydotą i fantazją¹⁶:

¹³ Inna jest jednak u niego nomenklatura tytułów i datacja marynistycznych utworów Sue: „Zyskał rozgłos najpierw powieściami marynistycznymi wzorowanymi na utworach przygodowych o tematyce morskiej Coopera. Były to: *Korsarz* (*Kernock le pirate*, 1830, pol. 1900); *Plick et Plock* (1831, przekł. pol. części: *El gitano*, 1845); *Atar-Gull* (1831); [*La*] *Salamandre* (1832) i *La Vigie de Koatvën* (1832, *Bocianie gniazdo na pokładzie Koatven*)”. J. Bachórz, hasło: *Sue Eugène*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 594. O drugim z wymienionych tu utworów czytamy w encyklopedii: „Doświadczenia S., wyniesione z pracy chirurga okrętowego, stały się kanwą mocno podkolorowanych opowiadań marynistycznych, np. *Plick et Plock* (1831)”. Hasło: *Sue Eugène*, [w:] *Encyklopedia „Britannica”*, edycja polska, t. XLI, Poznań 2004, s. 170-171.

¹⁴ Por. U. Eco, *op. cit.*, s. 59.

¹⁵ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 3, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, List z 6 października 1846 r., s. 117-118.

¹⁶ Również Eliza Orzeszkowa, trzydzieści trzy lata później – w 1866 r., wypowiedziała się o właściwej Sue „fantastyczności” czy fantastyce, ale w sposób ambiwalentny: podziwiając, to znów dystan-

Tam, gdzie Byron, ostrzeżony szeptami geniuszu, swojego jedynego anioła stróża, stanął, zatrzymał się i już nie szedł dalej, tam właśnie początek ich drogi; a droga ta wiedzie w przepaść nie ich samych, bo oni wiedzą, że kłamią, że nie mają żadnego natchnienia, ale tych, którzy ich czytają i wierzą im – *service imitatorum pecus*¹⁷.

Oraz:

Jednak *Don Juan* ogromny wpływ wywarł na teraźniejszą literaturę francuską. Stało się, jak się dzieje zwyczajnie z naśladowcami: chcąc utworzyć coś podobnego, **przesadzają**, a nie rozumiejąc geniuszu, któremu hołdują, wszystkie jego piękności i prawdy zamieniają na **falsze**¹⁸.

Taka proza jest więc według polskiego poety trucizną dla całych rzesz czytelników. Do grona tak zaprezentowanych „deprawatorów” należeć miał również Honoriusz Balzak, którego styl pisarski poeta porównał do pokus grzechu czyhających na człowieka¹⁹. Socjologiczna analiza pisarstwa Balzaka jest tyle śmiała i oryginalna, co subiektywna.

Kolejnym pisarzem z tej antyplejady Krasieńskiego jest Jules Janin, którego autor w swojej krytyce bardziej oszczędzał, wyrażając jednak dezaprobatę dla monotonii jego stylu:

Styl jego z początku czaruje, zda się tęczą polysków, ale to trwa krótko, gdyż ten sam zupełnie układ wyrazów wraca wciąż, gdyby zwrotka w balladzie. Wynalazku jeszcze mniej jak u Balzaka, ale za to karty pełne, tomów zawsze cztery, zapłata u księgarzy, a do tych dochodów dodać trzeba jeszcze jeden: panna Mars, owa sławna aktorka, go utrzymuje²⁰.

Tu następowały uwagi o powieściach Sue, poprzedzające rozważania Krasieńskiego poświęcone schyłkowi kariery powieściopisarskiej Charlesa Nodiera, pesymisty wieszczącego niejako śmierć całej ludzkości:

[...] on jeden wierzy w to, co mówi, inisi żadnej wiary nie mają, żadnej myśli wspólnej, wielkiej, miasto jedności mają monotonią. Słowem, cała teraźniejsza literatura jest śmieszną w swoich okropnościach, styl składa się z kilku pewnych wyrazów: *révélation, fatal, virtuellement, pantelant, mission* itp. Rzecz zaś snuje się ogniwem z trumien, z sztyletów, z domów gry i rozpusty, z namiętności

sują się do niej. Zob. eadem, *Kilka uwag nad powieścią*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, BN seria I, nr 249, Wrocław 1985, s. 27-38.

¹⁷ Z. Krasieński, *Listy do ojca*, Dodatek. Do Franciszka Morawskiego, s. 302.

¹⁸ *Ibidem*, s. 306.

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 302-303. W tym miejscu bardzo krytycznie ocenia powieść tematycznie związaną z „kochanką” tegoż autora – *Louis Lambert*, puentując: „jest w tym coś ohydneho, nie myślę zaś, by było coś fantastycznego”. *Ibidem*, s. 303.

²⁰ *Ibidem*.

pofałszowanych, z uczuć wykutych, jako się kują złe wiersze za pomocą trufłów i wina²¹.

Wszystkie „marzenia” i „sprośności” tej prozy autor przyrównał do wątróbek gęsich „z których złożone pasztety strasburskie: chorobą sztucznie sprawioną gwoli większej rozkoszy żarłoków”²². Nie trzeba dodawać, że wiele wyżej wymienionych cech przypisywanych powieściom Hugo, Balzaka, Janina czy Nodiera – Krasiński odnajdywał też u Sue.

Adresatowi listu autor opowiedział też treść *Les Deux cadavres* Frédérica Soulié (1832), dowodząc niezbicie, że „[...] **cała terazniejsza literatura jest śmieszną w swoich okropnościach**”²³. Poeta ubolewał, że powieści tego typu zabijają prawdziwą poezję, rozumianą wszakże w jego czasach bardzo szeroko. Z analizowanego tu listu można wysnuć też wniosek, że młody poeta, choć sam romantyk, żywił upodobania do klasycystycznych zasad harmonii, umiaru i odpowiedniości; do oświeceniowych gustów adekwatnych do poezji i sztuki elitarnej²⁴. Egalitaryzm według niego rozpoczyna proces destrukcji i spustoszeń w literaturze. Najlepszym tego przykładem jest powieść francuska:

Gdzież tu poezja? Gdzie harmonia? Same fałszywe tony. Są w muzyce niektóre fałszywe akorda, które powiązane z następnymi zgodnymi w ogóle swoim tworzą najświetniejszą harmonią; dobór takich fałszywych i melodyjnych w poezji tworzy, jak mi się zdaje, **f a n t a s t y c z n o ś ć**. **Ale oni bez żadnej sztuki**, bez żadnej uwagi samymi jedynie fałszywymi grają, a każą słuchać i mówić: „patrzcie, jaka doskonała muzyka! My pierwsi ją wyjawili światu”²⁵.

A oto wywód dwudziestolatka na temat wspomnianego egalitaryzmu, „umasowienia” literatury, którego jednym z najgorliwszych rzeczników i propagatorów był Sue:

Od kiedy średni stan wziął przewagę i nazwał się ósmnastym wiekiem, można było przewidywać, że literatura stanie się spekulacją. Że tomy na funty sprzedawać się będą. **Trzeba pocie, by wierzył w siebie i w poezję jako cel, nie jako w środek, inaczej stanie się bankierem i kupcem, kupcowi zaś wszystko jedno, czy bohatera posłać na skałę, by tam umarł wśród mąk, czy napisać i rozsiewać najfałszywsze zasady**. Upatruję wielkie podobieństwo między polityką angielską a dzisiejszą literaturą francuską. Do tego jeszcze dodać można różne inne wpływy. Publiczność łaknie takowych obrazów, bo jej ojcowie i ona sama

²¹ *Ibidem*, s. 304.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Zasadą utwierdzoną długą tradycją było naśladowanie natury (w klasycyzmie rozumiane też jako jej upiększanie i idealizacja), ale nie jej deformowanie i wypaczanie. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1979, s. 76 (cały podrozdział: *Poglądy na istotę poezji i właściwości dzieł poetyckich* – s. 75–89).

²⁵ Z. Krasiński, *Listy do ojca*, Dodatek. Do Franciszka Morawskiego, s. 305.

już objadła się i opiała wszystkimi trunkami, mianowicie krwią. Takowi ludzie nie mogą czytać idyll Gessnera, nerwy ich rozdrażnione [*sic!*] do najwyższego stopnia, trza wraz nowszych poruszeń. Rzymianom pod koniec cywilizacji starożytnej trzeba było igrzysk i biesiad, to był ich szal zmysłowy, ostatnia konwulsja zmysłowego świata. **Teraz to jest nasz szal moralny, może ostatnia konwulsja naszego świata.**

Byron także się do tego przyłożył, on pierwszy porwał razem tysiąc obrazów i rzucił razem, ale któż mu dorówna? Kto go naśladuje, przepaść musi; on jest sobą samym, początkiem żadnej szkoły być nie musi, a kto wie, czy nie jest końcem romantycznej, ostatnim echem średnich wieków, [...] ²⁶.

Kraśiński zauważył, że literatura stawać się zaczęła nie dziełem natchnienia, lecz *sui generis* produkcją masową. Pozbawiona klasycystycznego wędzidla i jakiegokolwiek umiaru w szafowaniu fantastyką zmierza ku przepaści. Co było rysem pozytywnie romantycznym u Byrona, nie jest bynajmniej u jego naśladowców. Za kilka lat katastroficzne w swej wymowie porównanie współczesności do czasów rozkładu Wielkiego Imperium Rzymskiego pojawi się u Kraśińskiego, jak wiadomo, w *Irydionie*.

Wspomniany Salomon Gessner to poeta sentymentalny, pisarz o tendencjach moralizatorskich, trochę też o upodobaniach demokratycznych, głoszący kult rodziny, uczciwości, równości stanowej, pobożności protestanckiej, opiewający naturę ²⁷. Niektóre tylko z tych walorów etycznych, lecz również estetycznie pojmowane ład i harmonia dostrzegane w jego poezji, były tu przedmiotem odniesienia. Według Kraśińskiego powieściopisarze francuscy – w przeciwieństwie na przykład do Gessnera – są szkodliwi, gdyż niszczą nie tylko *morale* rzesz czytelników, ale również deprawują ich gusta. A jak głosili jeszcze klasycyści, smak jest nieraz, owszem, przyrodzony, ale jeszcze w większej mierze kształcony lub zniekształcany przez (nie)stosowną naukę i (nie)dobrane lektury ²⁸.

Predylekcji literackich Kraśińskiego na podstawie tego listu nie da się określić w jednym zdaniu. Na pewno pozostawał on bardziej romantykiem niż klasycystą, na pewno też łatwiej jest wywnioskować, czego nie cenił niż to, co cenił. Nie aprobował powieści zmierzających w kierunku realizmu, ale i przeczących realizmowi uduziwnień i sztuczności. Nie akceptował pisania dla poklasku i pieniędzy.

Gdy czytał romanse francuskie, odczuwał tym większą nostalgię za średniowieczem tak cenionym przez młodych romantyków. Przypomnijmy – jest rok 1833

²⁶ *Ibidem*, s. 305-306.

²⁷ Docenił to już Jean Jacques Rousseau. Natomiast Johann Gottfried von Herder krytykował upiększanie człowieka i natury.

²⁸ B. Otwinowska, hasło: *Gust*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, s. 166-172.

i jeszcze żywo dźwięczą w uszach młodych adeptów pióra słowa Mickiewicza czy Mochnackiego o „duchu wieków średnich”. Krasiński pisze:

Ja nieraz płaczę za średnimi wiekami, za ową poezją, która utworzyła Danta i dźwignęła katedry gotyckie. Jako błyskawicy służą za tło czarne chmury, tak jej tłem były podania Północy, skandynawskie sagi – a jako Eschylos przypominał sobie świat zniszczony tytanów i natchnął się nim, i wskrzesił go na chwilę, tak Szekspir, chrześcijanin, przypominał sobie mity zatracone Północy i wyrósł na olbrzyma.

Gdzie owa poezja dzisiaj? **Staliśmy się drobnymi, a mamy się za poważnych i groźnych, okropności nasze w śmieszność przechodzą,** a co w teraźniejszej literaturze jest najzgubniejszym, najbardziej przeciwnym porządkowi wszechrzeczy, przeznaczeniom duszy ludzkiej i celom ludzkości całej – to, że każda walka moralna kończy się na zwycięstwie złego, a kiedy Szatan przemoże, kiedy gach osiadnie w domu i mąż mu zawierzy, kiedy filozof rozumując dojdzie do najfałszywszego wniosku, szalenieć dostąpi celu swych namiętności, wtedy zapada kurtyna. „Skonczyło się, widzowie, wracajcie do domu”²⁹.

Pobrzmiwają w tych słowach echa nie tylko polskich manifestów romantycznych (mowa o „przeznaczeniach duszy ludzkiej” i „celach ludzkości całej”, wyrażenie nostalgii za chrześcijańskim średniowieczem i mitologią krajów Północy³⁰), ale również *Génie du christianisme* (1804) Chateaubrianda z jego waloryzacją chrystianizmu i wieków średnich.

Wyczuwamy jednocześnie pewną przesadę i idealizację. Zdarzało się bowiem Krasińskiemu popadać w skrajności tak w ocenie ludzi i ich dzieł, jak i pewnych prądów czy formacji kulturowych. Jak pisze Olaf Krykowski, „U Krasińskiego wszystko jest albo czarne, albo białe; albo zgniłe, albo rozkwitające; albo Arymanowe, albo Ormuzdowe [...]”³¹ – jednym słowem – dość uproszczone. Porównanie współczesności do skarykaturowanych „wieków średnich” (lub do dramaturgii Szekspira) jest z kolei analogiczne do porównania wykoncypowanego w średniowieczu przez Bernarda z Chartres:

Jesteśmy karłami, którzy wspięli się na ramiona olbrzymów. W ten sposób widzimy więcej i dalej niż oni, ale nie dlatego, żeby wzrok nasz był bystrzejszy lub wzrost słuszniejszy, ale dlatego, iż oni dźwigają nas w górę i podnoszą o całą swą gigantyczną wysokość (tłum. H. Szumańska-Grossowa)³².

²⁹ *Ibidem*, s. 306-307.

³⁰ Mam tu na uwadze przede wszystkim idee programowe Adama Mickiewicza (tzw. *Przemowę do I tomiku Poezji*) oraz Maurycego Mochnackiego (*O duchu i źródłach poezji w Polsce*).

³¹ Zob. O. Krykowski, *Bizancjum a świat łaciński w pismach Zygmunta Krasińskiego*, „Scripta Humana”, t. 2: *Historia i historie*, red. D. Kulczycka i R. Szyber, Zielona Góra 2014, s. 64.

³² Cyt. za: T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 17. Por. S. Swieżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa-Wrocław 2000, s. 487.

Szkopuł w tym, że u Krasińskiego konfrontacja dwóch epok ma wymiar zdecydowanie pejoratywny: karykatura, śmieszność skrywająca wynaturzenie, eskalacja zła i okropność to symptomy nowej literatury, sprzecznej z „wymogami” prawdziwej – według romantyka – „poezji”.

Kończąc analizę tego na wskroś krytycznego listu pisanego z wielkim zaangażowaniem emocjonalnym przez dwudziestolatka, trzeba zwrócić uwagę na jeszcze dwie inne cechy, które zaniepokoiły Krasińskiego: brak perspektywy eschatologicznej, a także fałsz – pewna nieautentyczność, nieadekwatność słowa do czynu u francuskich autorów:

Poezja to na wspak natury, bo przeznaczeniem duszy jest cierpieć, zmagać się, ale wreszcie ujrzeć Boga; Szatan snąc [sic!] rozgościł się na tej ziemi, wiele serc natchnął i serdecznie się raduje. Chciałbym tych wszystkich panów, którzy sobie tak łatwo marzą o trumnach, trupach, zabójstwach, nienawiści i zemście, widzieć za bramami Paryża w jakim bezpieczeństwie: pana Sue w burzy na morzu, pana Janina wśród Konwencji Narodowej, a Balzaka obok jakiegoś rycerza z czasów Ligi, który by mu groził sztyletem³³.

Krasiński pomylił się, gdyż – jak już wspomniałam – autor *Salamandry* swoje morskie powieści pisał nie tylko na podstawie lektur Byrona czy Coopera, ale też własnych doświadczeń na morzu. niesprawiedliwy był również w piętnowaniu elementów grozy, wynaturzeń, zła obecnych w świecie przedstawionym powieści marynistycznych Sue, zważywszy na fakt, że podobne obrazowanie znamienne jest również dla jego młodzieńczej twórczości.

Kogo Krasiński widział jako wzór autentycznego twórcy? Obok Hoffmana i Byrona, którzy szafowali „pięknym zmyśleniem”, prawdą „fantastyczności” zarezerwowanej dla *belles lettres*, młody poeta na piedestał wynosił wówczas Adama Mickiewicza, którego autentyczność miała polegać na adekwatności prawdy słowa poetyckiego do prawdy życia. Diagnoza zaś sytuacji panującej w całej literaturze polskiej była pesymistyczna: Krasiński postrzegał ją w kategoriach „**próżni**”. Chwalił natomiast poetów angielskich: Alfreda Tennysona – poetę pełnego prostoty i o bogatej wyobraźni, Thomasa Moore’a oraz nieżyjącego już wówczas Waltera Scotta: „**Fantastyczność francuska nie ma w nich miejsca**” – pisał³⁴.

O metafizycznej pustce, eliminowaniu z pola widzenia transcendencji i eschatologii Krasiński nadmieniał tu w zaledwie jednym zdaniu³⁵. Wiadomo jednak, że z większym lub mniejszym nasileniem problematyka ta – odnoszona do zjawisk kulturowych, społecznych, politycznych – nieustannie w jego myśli powracała.

³³ Z. Krasiński, *Listy do ojca*, Dodatek. Do Franciszka Morawskiego, s. 307.

³⁴ *Ibidem*, s. 308.

³⁵ Por. cytowane zdanie z: *ibidem*, s. 307.

W podobnym tonie, co młody Krasiński diagnozował epikę francuską cztery lata później – w 1837 roku – X.M.K.-B.P., czyli – jak wolno się domyślić – ksiądz Michał Korczyński, biskup przemyski (sprawował ten urząd w latach 1834-1839). W periodyku teologicznym wydawanym przez drukarnię biskupią w Przemyśle „Przyjaciel Chrześcijańskiej Prawdy” autor, podobnie jak Krasiński, bardzo negatywnie ocenił rozwój współczesnego powieściopisarstwa we Francji. W dziale VIII „Rozmaitości”, w artykule pierwszym pod znamienym tytułem: *O wpływie niedowiarstwa na samą nawet literaturę we Francji* tłumaczył, że francuskie dziewiętnastowieczne romanse, opery, „dramy” i komedie czynią więcej spustoszenia moralnego niż filozofia XVIII wieku –

[...] zapelniając umysły nienawiścią, zaciętością wzajemną przeciw sobie, kalecząc język, psując śmieie obyczajowość narodową i domową na długie czasy, zachwalając zbrodnie największe, bawiąc czytelników i widzów najohydniejszymi rozpust i występków rodzajami, prowadząc naród do tego, by po epikurejsku w zbytku i rozpustach szukał uszczęśliwienia, o nic się nie troskał w przyszłości, niczego się nie lękał, nie spodziewał, w nic nie wierzył, o nowych grzechach myślił³⁶.

Ponadto szkodliwe w literaturze i filozofii francuskiej, otwartej według Korczyńskiego na moralne zło, są: poddawanie umysłów czytelników rozmarzeniu i ekscentryczności, propozycja zburzenia porządku społecznego (np. nowego podziału „majątków, posiadłości, znaczeń i urzędów”, propagowanie nowej, uwłaczającej tradycyjnym wzorcom, obyczajowości:

[...] zysk, dezorganizacja wszystkiego, chęć schlebienia namiętnościom, zuchwałość posunięta do najwyższego stopnia przeciw wszystkiemu, co w towarzystwie ma powagę, powieści przechodzące niemoralnością wszelką wiarę – to są dziś owoce piór najzawołanszych³⁷.

Kompozycja tego wywodu jest zaskakująco podobna do schematu, jaki w epistolarnej prezentacji pisarzy francuskich przyjął Krasiński. Niemalże identyczny jest też wybór francuskich pisarzy. W „Przyjacielu Chrześcijańskiej Prawdy” ostro skrytykowani zostali: Wiktor Hugo, Jules Janin, Eugeniusz Sue, Honoriusz Balzak i dziś prawie zupełnie nieznany Paweł Lacroix. Zarzuty w wielu punktach pokrywały się z konstatacjami Krasińskiego: brak harmonii, epatowanie okropieństwem, okrucieństwem i złem, niemoralność, zgorszenie, przesyt zgubnych tak dla jednostek, jak i dla społeczeństw treści, brak głębszej myśli, szerzenie kłamstw, brak przemyślanej kompozycji

³⁶ X.M.K.-B.P (ksiądz Michał Korczyński, biskup przemyski), *O wpływie niedowiarstwa na samą nawet literaturę we Francji*, „Przyjaciel Chrześcijańskiej Prawdy”, Rocznik V, z. 1 (styczeń, luty, marzec), Przemyśl 1837, Dział VIII „Rozmaitości”, s. 95.

³⁷ *Ibidem*.

– oto niektóre z cech tej prozy, gdyby traktować ją kolektywnie. Co jednak autor pisał o interesującym nas Sue?:

Eugeniusz Sue zapelnia życie żeglarzy samymi rozbojami, mordami, złodziejstwami, gwałtami, przekleństwami. Pokłady zaściela trupami. Większa część bohaterów jego kończy życie powieszeniem siebie, a majtkowie zjadają mięso ludzkie; zgola **wszędzie przesady pełno i niepodobieństwa**³⁸.

W podobnym zresztą tonie zostali zaprezentowani inni prozaicy. Stwierdzenie końcowe było jednoznaczne: czytanie francuskich powieści przynosi stratę czasu, powoduje skutki uboczne w sferze duchowej, korzystniej jest więc zajmować się lekturą dzieł poważniejszych, o większych walorach poznawczych: „Lepsze przeto umysły biorą się do prac korzystniejszych, do historii, kronik, podróży, klasyków [sic!]”³⁹.

Zastanawiać może, że podobna krytyka powieści francuskich, w tym Eugeniusza Sue, pojawiła się też u konserwatywnego poety, „prymasa krytyków” – Michała Grabowskiego w rozprawach *Literatura francuska* (1837) oraz *O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną* (1838). Tak właśnie – za niektórymi krytykami francuskimi – określał Grabowski najnowszą literaturę francuską, traktował ją „jako fatalne, postosołwieceniowe w swej istocie wynaturzenie romantyzmu”⁴⁰. Niepokoiła go ta obca, bezkrytycznie przyjmowana moda na romans francuski, popularna zwłaszcza wśród kresowego ziemiaństwa. Jak dalej komentuje Waśko, powołując się zresztą na sąd Tadeusza Grabowskiego⁴¹:

Mianem „literatury szalonej” Grabowski określał twórczość powieściopisarzy francuskich lat 30. Honoriusza Balzaka, George Sand, Jules Janina, Paula Lacroix, **Eugeniusza Sue** – i innych, cieszących się wielkim i, w opinii naszego krytyka, niezasłużonym powodzeniem w Polsce. [...]

Badacze Grabowskiego patrzyli na *Literaturę szaloną* jako na konserwatywny zwrot w jego myśleniu. Przede wszystkim uderzało tu otwarte zwrócenie się przeciwko aktualnym tendencjom literackim i postawienie kryterium moralnego ponad estetycznym w ocenie literatury. W istocie krytyk obficie szafował zarzutem niemoralności w odniesieniu do „literatury szalonej”, jego zdaniem

³⁸ *Ibidem*, s. 96.

³⁹ *Ibidem*, s. 107.

⁴⁰ M. Grabowski, *Wybór pism krytycznych*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył A. Waśko, Kraków 2005, s. VII (wstęp). Zob. też: idem, *O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną*, [przedruk w:] *Literatura i krytyka*, t. 2, Wilno 1838; idem, *Do Henryka Rzewuskiego* (1 VIII 1847), „Przegląd Narodowy” 1914, XIV, s. 84–92. W liście tym Grabowski ostro krytykował powieści E. Sue, jednocześnie – jako dawny uczeń szkół jezuickich i bazylikańskich – serdecznie bronił jezuitów przed atakami. Zob. dalsze rozważania o sądach Wincentego Krasińskiego.

⁴¹ Zob. T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu: (1831–1863)*, Kraków 1931, s. 39.

nadmiernie eksponującej sferę niskich instynktów człowieka, moralne i fizyczne anomalie, erotykę łamiącą tendencyjne normy obyczajowe itp.⁴²

Ponadto powieści te charakteryzuje nie współczucie czy sympatia do opisywanego świata, lecz ironia, z którą łączyć się muszą nieprawdopodobieństwo, dygresyjność, okropność, frenezja, nadmiar motywów sensacyjnych⁴³.

O powieściach morskich, tych samych, o których tak niepochlebnie wypowiadał się młody Zygmunt Krasiński, nazywanych wszakże „romansami historycznymi”, pięć lat później, bo w 1838 roku na łamach „Tygodnika Petersburskiego” pisał Józef Ignacy Kraszewski. Jak podają wydawcy *Polskiej krytyki literackiej*, Kraszewski nawiązywał do wydanej w 1837 roku przez Grabowskiego rozprawy *O nowej literaturze francuskiej, nazwanej literaturą szaloną* (ukazała się ona w I tomie książki *Literatura i krytyka*). Pisał tam:

Jeszcze krok, a historia już, rozłamująca się na kilka części, zupełnie się musi dla dostatku, że nie powiem **zbytku materiałów** i większej ilości punktów widzenia, rozdzielić na specjalne oddziały. Romans historyczny współczesny, niewłaściwie zwany obyczajowym, zdaje się być przeznaczonym na monografią obyczajów, na historią ich odmian. W historii p. Sue marynarki francuskiej **kształt romansu przejęty już został i dramatyzowanie obyczajów. Kto wie, co z historią, co z romansem będzie dalej, gdy historią dopełniać zaczną imaginacją, a romans przesycać historią?**

Nowości, jaką wprowadził p. Sue, w właściwej historii trudno pochwalić; lecz okazuje także założenie nasze, iż romans nade wszystko potrzebom umysłowym wieku odpowiada.

Historia marynarki francuskiej za Ludwika XIV ze zwykłymi historii dokumentami i całym historycznym przyborem ma formy dramatyczne, uosabiające romans, wiecie do arbitralnego tłumaczenia, do zbytniej wolności wykładu, pozwala zbytecznie nakręcać przedmiot do założenia⁴⁴.

Ale i w tej wypowiedzi krytycznej uderza współczesnego czytelnika obawa o przyszłość „romansu”, wyrażona w kontekście rozważań nad twórczością „marynistyczną” Sue. Wiadomo jednak, że popularność powieści jako gatunku miała się dopiero rozpocząć w latach czterdziestych. W tych latach nastąpiło też gwałtowne ożywienie sporu o powieść. Wypowiedzi o twórczości Sue są ważnym elementem toczzonej wówczas batalii o nowy kształt literatury, również literatury polskiej.

⁴² A. Waśko, *Wstęp*, [w:] M. Grabowski, *Wybór pism krytycznych*, s. XXVII.

⁴³ Por. *ibidem*. Trzeba jednak zauważyć, że Grabowski krytykował też dramaty Krasińskiego, których religijność nie wydawała mu się dość ortodoksyjna. Zastrzeżenia miał też odnośnie do Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. Jeśli mówimy o prozie, w latach 50. chwalił Henryka Rzewuskiego, Ignacego Chodźkę i Zygmunta Kaczkowskiego.

⁴⁴ J.I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu* [Fragmenty], [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, BN I nr 261, Wrocław 2000, s. 392-393.

Reasumując: sądy Zygmunta Krasińskiego na temat dzieł Sue, zwłaszcza jego *romans maritimes*, były zbieżne z opiniami innych konserwatywnych, czułych na walory moralne literatury, krytyków – Michała Grabowskiego, biskupa Michała Korczyńskiego i Józefa Ignacego Kraszewskiego.

Natomiast krytycy o poglądach liberalnych i demokratycznych cenili te powieści. Wspomniany już Leszek Dunin-Borkowski jest autorem paszkwilanckiej *Parafianszczyny*, utworu, który wywołał skandal wśród galicyjskiej arystokracji, poruszył też Michała Grabowskiego, mającego potem stwierdzić, że nie chce mieć już nic wspólnego z autorem pamfletu. Z kolei Dunin-Borkowski, oceniając powieściopisarstwo polskie, ostrze krytyki skierował właśnie przeciwko reprezentantowi „szkoły ukraińskiej”:

Michałowi Grabowskiemu nie podobał się *Żyd wieczny tułacz*, wpiera w niego spekulacją na podburzenie brzydkich namiętności, starych fałszów i uprzedzeń gminnych⁴⁵.

Borkowski zarzucał mu rzekomy brak konsekwencji, subiektywizm, „zapatrywanie się na powierzchowności”, czyli tak zwany przezeń „materializm” [*sic!*]. Sam zaś wysoko cenił właśnie tę powieść za dobrą kompozycję, aktualną problematykę wyrażoną zgodnie z duchem epoki i osiągnięciami nauki. Miał być to utwór wzorcowy: „W literaturze francuskiej najbliższym tej doskonałości jest *Żyd wieczny tułacz Eugeniusza Sue*”. Co ciekawe, nawiązania do apokryfów żydowskich miały świadczyć według autora o wierności tradycji chrześcijańskiej: „Pasma wyobraźni pierwszych wieków chrześcijańskich przesuwają całe dzieło jak wstęga i nadało mu nazwę”⁴⁶. Według Borkowskiego walorem *Żyda wiecznego tułacza* było również to, że można jego bohaterom spojrzeć „w odsłonięte dusze i serca”. Bardzo to, powiedzmy, ryzykowne i kuriozalne stwierdzenie. Pisarza zauroczył również sposób przedstawienia problematyki socjalnej:

Obok tego dotyka autor ważnych zadań społecznych, nie tylko potrącając drażliwe [*sic!*] składy, ale okazując praktyczną możliwość ich przeciwstawienia. Kiedy nareszcie widzimy to wszystko w wielkich rozmiarach, związane w całość zupełną, nie możemy się dość nadziwić olbrzymimi założeniami i zręcznymi wykonaniami⁴⁷.

⁴⁵ L. Dunin-Borkowski, *Powieściopisarstwo polskie* (1848), [w:] *Polska krytyka literacka* (1800-1918). *Materiały*, t. 1-4, Warszawa 1959, t. 2, s. 157 (całość: s. 152-161). Zob. też: M. Grabowski, *O nowych polskich powieściach*, „Tygodnik Petersburski” 1847, nr 59 i n.

⁴⁶ L. Dunin-Borkowski, *op. cit.*, s. 156.

⁴⁷ *Ibidem*. *Księżniczka Cordeville* E. Sue nie zdobyła już takiej aprobaty. Dunin-Borkowski pisał: „prawie gorączkowe rozbijanie (wygłaskanie) wykintności i przepychów teraźniejszej cywilizacji, sztuki, przemysłu, rzemiosł, gustu” (*ibidem*, s. 156-157).

To, co mogło imponować pisarzowi galicyjskiemu o demokratycznych poglądach, irytowało i przerażało hrabiowską rodzinę Krasińskich⁴⁸. „Przesadę” i „niepodobieństwo” widział nie tylko młody czytelnik „romansów morskich” Eugeniusza Sue – Zygmunt Krasiński, ale również – w później powstałych powieściach – jego ojciec. W liście do Kajetana Koźmiana – zauważmy: głównego obrońcy klasycyzmu i uznanego autorytetu w dziedzinie smaku estetycznego – 16 marca 1845 roku generał pisał:

[...] *Tajemnic Paryża* ani żadnego romansu nie czytałem francuskiego i to jest dla mnie zupełnie obca literatura, a jeszcze więcej w tłumaczeniu, więc Ci zdania mego nie mogą złożyć. Żyd [wieczny] tułacz będzie hańbą literatury przez bajki, co rozsiewa, i kalumnie, co rzuca. Jest to wylanie się żółci nowego świata na stary⁴⁹.

Co dokładnie mogło oburzyć generała Krasińskiego? Skąd ten tak jednoznaczny, potępienny sąd i proroctwo, że jedna z dwóch najpopularniejszych powieści Francuza przyniesie „hańbę” historii literatury? Warto dokonać szczegółowej analizy tego fragmentu (a jednocześnie analizy samej powieści), uwzględniając kilka najistotniejszych aspektów. Zbigniew Sudolski komentował niniejszy *passus* następująco:

Żyd wieczny tułacz – powieść Eugeniusza Sue, ukazała się w latach 1844-1845 (wydanie polskie w tymże czasie), która, początkowo dość krytycznie przyjęta, wkrótce zyskała ogromną popularność jako skierowana przeciwko odradzającemu się jezuityzmowi⁵⁰.

Dezaprobata Wincentego Krasińskiego mogła dotyczyć entuzjazmu, jaki powieść (podobnie jak wcześniejsze *Tajemnice Paryża*) wywoływała wśród ludu. Hrabia mógł się czuć zaniepokojony nastrojami społecznymi nasilającymi się między innymi pod wpływem powieści Sue. Powieści te przecież podsycaly niezadowolenie z porządku społecznego, politycznego, ale w *Żydzie wiecznym tułaczem* – przede wszystkim z powrotu jezuitów do swej misji i do swych dóbr. Lansowanie idei socjalistycznych,

⁴⁸ Co jednak ciekawe, również Julian Klaczko, jeden z prywatnych nauczycieli synów Zygmunta Krasińskiego, zaliczył w 1857 r. Sue do „najznakomitszych [...] pisarzy”. J. Klaczko, [„Krewni” Korzeniowskiego] (1857), [w:] *Polska krytyka literacka*, t. 2, s. 351 (całość: s. 347-359). Powieści Sue chwalił też August Cieszkowski, propagator tezy, że powieść jest gatunkiem „najdoskonalej do potrzeb i charakteru czasu [...] przystosowanym” (zob. idem, *O romansie nowoczesnym*, „Biblioteka Warszawska”, 1846; por. *Polska krytyka literacka*, t. 2, przypis s. 411).

⁴⁹ Z. Sudolski, *Wincenty Krasiński i współcześni. Studia i materiały*, Warszawa 2003, Do Kajetana Koźmiana, 23, d. 16 marca 1845, Warszawa, s. 210 (całość listu – s. 209-211). W zbiorze *Listów do Koźmianów* jest tylko jedno zdanie: „[...] *Żyd [wieczny] tułacz będzie hańbą literatury przez bajki, co rozsiewa, i kalumnie, co rzuca. Jest to wylanie się żółci nowego świata na stary*”. Z. Krasiński, *Listy do Koźmianów*, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1977, *Gen. Wincenty Krasiński do Kajetana Koźmiana*, *Aneks*, 13, 16 marca 1845 [Warszawa], s. 511.

⁵⁰ Z. Krasiński, *Listy do Koźmianów*, przypis na s. 511.

również w tym utworze, było jednym z powodów potępiącego sądu Krasińskiego. O sympatii Sue do utopijnych teorii socjalistycznych będzie jeszcze mowa w kontekście uwag na temat opinii Elizy Krasińskiej.

W powieści jednym z głównych wątków jest jezuityzm odmalowany przez Sue z niezwykłą – powiedzielibyśmy – „zaciętością”⁵¹. Czytając lekturę, można odnieść wrażenie, że uprzedzenia wobec Towarzystwa Jezusowego, obecne w całej Europie, również wśród ówczesnych Polaków: początkowo u syna Wincentego – Zygmunta⁵², u Augusta Cieszkowskiego, u Juliusza Słowackiego (*Beniowski* i in.), u Henryka Rzewuskiego (gawęda *Sicz Zaporoska w Pamiątkach Soplicy*), przybierają tu jakieś monstrualne wymiary i znamiona wyraźnej obsesji autora. W tych samych kategoriach zdawał się widzieć problem również Umberto Eco, pisząc: „Jego dzieło wywołuje falę jezuitofobii, w fourierowskich falansterach panuje radość”⁵³. Wydaje się, że Wincenty Krasiński nie dał się ponieść fali uprzedzeń i gremialnych ataków

⁵¹ Innym utworem antyjezuickim są *Mystères du peuple* (*Ludzkie tajemnice*; raczej: *Tajemnice ludu*) wydawane cztery lata później od *Żyda wiecznego tułacza*. Miały one posłużyć Maurycemu Joly’emu do napisania paszkwilankiej broszury na Napoleona III zatytułowanej *Dialogue aux enfers entre Machiavelli et Montesquieu ou la politique de Machiavelli au XIX^e siècle par un contemporain* (*Rozmowy w piekle między Machiavellem i Monteskiuszem* – zob. Biblioteka Narodowa w Paryżu, sygn. L. 566, 1469). Pamflet ten był z kolei inspiracją do stworzenia w Rosji *Protokołów Mędrców Syjonu* (ros. *Протоколы Сионских мудрецов*) – fałszywego dokumentu opisującego rzekome plany osiągnięcia przez Żydów globalnej dominacji. „Jak twierdzi większość historyków, *Protokoły* zostały napisane przez Matwieja Gołowinskiego, rosyjskiego współpracownika cesarza Mikołaja II, na zamówienie Ochrazy, tajnej policji politycznej Imperium Rosyjskiego, w celu przeniesienia odpowiedzialności za ówczesne problemy polityczne i społeczne Rosji na społeczność żydowską. W dużej części *Protokoły* są dosłownymi cytatami fragmentów XIX-wiecznej satyry autorstwa Maurycego Joly’ego mającej formę odbywającej się w piekle rozmowy Monteskiusza i Machiavellego. [...] Z kolei Joly zaczerpnął znaczną część swojej broszury z popularnej powieści Eugène’a Sue *Les Mystères du peuple* (*Ludzkie tajemnice*). W dziele Sue spiskowcami byli Jezuici, a Żydzi w ogóle się tam nie pojawiają. Oficjalne dokumenty mówią, że Joly został pozwany i skazany za napisanie broszury na karę więzienia”. Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Protokoły_Mędrców_Syjonu [dostęp: 8.08.2013]. Sue pisał swój utwór **przeciwko jezuitom i to oni występowali jako siła dążąca do zdobycia władzy nad światem**. Podobno też sam Sue oparł się na książce byłego wolnomularza i jezuita Augustina Barruela (1741-1820), wydanej w 1797 r., w której autor przypisuje wybuch rewolucji francuskiej spiskowi masonów.

⁵² Syn Wincentego początkowo, również pod wpływem osobistych urazów, był dość wrogo usposobiony wobec zakonu. „Wyzuici”, tj. jezuita według niego chcieli przeszkodzić mu w roman-sie z Joanną Bobrową (zob. Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1970, *Listy do Adama Sołtana*, 10, Florencja, 24 maja 1835, s. 59), mieli też być odpowiedzialni za destrukcję narodu polskiego. Jeszcze w 1846 r. poeta pisał: „Demagogi, mongolizm i jezuita [tj. radykalnie społeczni, carat i jezuita – przyp. D.K.], wszyscy trzech wiodą nas do tego, byśmy umarli wraz ze światem starym, któremu, wiek ten dzwoni już na śmierć” (Z. Krasiński, *Listy do Stanisława Małachowskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1979, 35, 17 marca 1846, s. 117). Prawdopodobnie pod wpływem Stanisława Egberta Koźmiana poeta pomału zmieniał zdanie (zob. Z. Krasiński, *Listy do Koźmianów*, S.E. Koźmian, *Wstęp do listów Z. Krasińskiego*, s. 78; komentarz do listu 6 z 21 IV 1847 *Do St. Koźmiana*, s. 129; *Do St.E. Koźmiana*, 16, [Akvizgran, 8 września 1847], s. 173-174; 33, Rzym, 28 marca 1848, s. 216-217; Z. Krasiński, *Listy do ojca*, list 11, Genewa, 2 lutego 1830 r., s. 99; *ibidem*, *Dodatek*, List do ojca – z Florencji z 26 I 1836, s. 312).

⁵³ U. Eco, *op. cit.*, s. 62.

na jezuitów. Wiedział, że są oni kartą przetargową w wielkiej i małej polityce krajów europejskich. Samo ich rozwiązanie i kasacja miały wymiar bardziej polityczny niż religijny. Dlatego w tym samym liście, w którym wyraził swoją dezaprobatę wobec powieści Sue, pisał: „**Jezuici w Szwajcarii są pretekstem tylko** i dwory się zgodziły na okupację i zupełne zamknięcie granic Szwajcarii, niedł[ugo] wojna cywilna się zacznie”⁵⁴. Jak wyjaśnia Sudolski, było to –

Nawiązanie do wydarzeń z grudnia 1844 r. w Szwajcarii, kiedy to siły zachowawcze Lucerny odniosły zwycięstwo nad liberałami i przeciwnikami zakonu jezuitów. Przeciwko jezuitom wystąpił też wówczas lud Lozanny, ustanawiając rząd tymczasowy. W końcu marca 1845 zebrało się około 4 tys. wychodźców z Lucerny i ochotników z innych kantonów, którzy wkroczyli do Lucerny, ale zostali pobici i ulegli rozproszeniu⁵⁵.

Krasiński, przeciwnik jakichkolwiek ruchów społecznych, był wyraźnie zaniepokojony tego typu wystąpieniami. W tym samym liście pisał też o zamieszkach w Poznaniu („W Poznaniu komunistów odkryta i proroków [wojna – przyp. D.K.], których pierwszym czynem miało być Żydów w Poznaniu zrabowanie”⁵⁶). Niepokoiły go wystąpienia tak przeciwko władzy świeckiej, jak i kościelnej, w tym: ataki na jezuitów.

Jak ich jednak zaprezentował Sue w *Żydzie wiecznym tułaczem*? Bo przecież tego autora można zaliczyć do propagatorów wielkiej teorii spiskowej wymierzonej w XIX wieku w Kościół, a szczególnie w tych, którzy byli znakiem żywotności katolicyzmu, czyli właśnie w jezuitów⁵⁷. Jezuici w tej powieści (Rodin, d'Aigrigny i inni) są niemal zrównani z niebezpieczną sektą hinduską dusicieli (sekta zabijająca w imię Bohwani). Hipertrofia zła przypisywanego zakonnikom powoduje, że narrator nazywa ich często „potworami” – stosując łatwe chwytły stylistyczne i propagandowe, podkreśla brzydotę moralną i duchową idącą w parze z brzydotą fizyczną⁵⁸. Za wszelką cenę próbują oni, nie cofając się przed żadną zbrodnią, wydrzeć majątek potomków nie tyle Żyda, ile Żydówki Wiecznej Tułaczki. Potomkowie z rodziny Rennepontów, która kiedyś przeszła na protestantyzm, są po kolei przez nich zabijani. Sue bowiem, opierając się na stereotypowym myśleniu, że zakon ten został w XVI wieku powołany do rozprawiania się z reformacją, uczynił ich prześladowcami nie tylko przedstawicieli narodu hebrajskiego, ale również spadkobierców protestantów, czyli *de facto*... katolików. Kierując

⁵⁴ Z. Sudolski, *Wincenty Krasiński i współcześni...*, s. 210-211.

⁵⁵ *Ibidem*, przypis 13, s. 212-213.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 211.

⁵⁷ Zob. więcej: G. Kucharczyk, *Mity i fakty. Zeszyty historii Kościoła. Postępowe imperium – tolerancja po angielsku*, Poznań 2012; idem, *Nienawiść i pogarda. Dwa stulecia walki z Kościołem*, Kraków 2010.

⁵⁸ Nie trzeba udowadniać, że postaci „szlachetne” są u Sue fizycznie piękne.

się innymi znów stereotypami, autor uczynił z członków Towarzystwa Jezusowego zwyrodnialców, czyhających na fortuny rodów, zwłaszcza związanych z tradycją reformacji. W ten sposób utrwalił skutecznie nie zawsze sprawiedliwy sąd o „zdzierczej” polityce zakonu, funkcjonujący na prawach mitu w Europie i poza jej granicami. Mit ten rozpowszechniał się szczególnie groźnie w XIX wieku również za sprawą książki robiącej oszałamiającą wręcz karierę – *Spisek jezuitów: tajny plan zakonu*.

Wedle niej w 1825 roku na tajnym konwentyklu we włoskim Chieri władze Towarzystwa Jezusowego ustaliły plan przejęcia władzy nad światem. Oto świat politycznej paranoi kopiowany później chociażby przez autorów *Protokołów Mędrców Syjonu*, którzy na początku XX wieku także „zdemaskowali” tajny plan zawiadnięcia światem, tyle, że nie przez jezuitów, ale Żydów⁵⁹.

Sue wprowadził, zmodyfikował i utrwalił jeszcze inny mit – Żyda Wiecznego Tułacza, ale o tym później. Tu tylko przypomnę, że wprowadził do tego mitu nowy wariant – przydając Tułaczowi – „Siostrę”. Jest ona nazywana i utożsamiana z biblijną Herodiadą, która zażądała od Heroda głowy św. Jana Chrzciciela; „córką królewską”; innym znów razem – „siostrą cierpiących” lub „mą [tj. Żyda Wiecznego Tułacza] ukochaną siostrą” itd.⁶⁰ Skarbu, dziedzictwa jej potomków, bronią z kolei Samuel i Jeabel – Żydzi, których Rennepontowie uchronili kiedyś przed działaniem Inkwizycji. Czynią to zatem z wdzięczności.

Powieść zdobywającego popularność Sue jest wyraźnym i niczym niezakamuflovanym atakiem nie tylko na Towarzystwo Jezusowe, ale na cały Kościół katolicki. Pada na przykład stwierdzenie, że „Rzym i Bohwania to są rodzeni brat i siostra”⁶¹.

Oczywiście, Zygmunt i Wincenty Kasińscy, każdy na swój własny sposób, mieli również wiele uprzedzeń do polityki Watykanu⁶², ale tak gremialnego ataku na Kościół, jaki obserwujemy w tej powieści, nigdy nie przepuścili. Zwłaszcza interesujący nas tu Wincenty, który w innych listach do Koźmiana ubolewał nad niszcze-

⁵⁹ G. Kucharczyk, *Propagandą w Kościele*, cz. 4: *Wielka teoria spisku*, „Miłujcie się! Katolicki Dwumiesięcznik Ewangelizacyjny” 2013, nr 3, s. 24 (całość artykułu: s. 23-26). Autor pokazuje też, że te same siły polityczne, które walczyły z Towarzystwem Jezusowym i szykowały grunt powszechnej laicyzacji, rozpoczęły jednocześnie walkę z Żydami. Później – co znów zaniepokoiło Wincentego Kasińskiego – wielką popularność zdobyła pięciotomowa książka byłego oratorianina ks. Vincenza Giobertiego *Il Gesuita moderno (Jezuita nowoczesny)*. Czyniła ona z jezuitów głównych wrogów Italii, szpiegów austriackich, przeciwników rozumu, nauki i postępu, manipulatorów uczuciami kobiet i dzieci.

⁶⁰ Zob. E. Sue, *Żyd wieczny tułacz*, t. 1-2, [oprac. i tłum. z franc. D. Marszałec], Bydgoszcz 1991, t. 1, s. 116, 118; t. 2, s. 381-388, 463-464 (i inne).

⁶¹ *Ibidem*, t. 1, s. 463.

⁶² Zob. liczne aluzje do Papiestwa i funkcjonowania Kościoła katolickiego np. w: Z. Kasiński, *Listy do Koźmianów*, i inne zbiory korespondencji. Zob. więcej na ten temat w: W. Bojomir (Mileski), *Mesyanizm polski a Kościół katolicki*, Kraków 1916, s. 20, 31.

niem przez Francuzów tego, co jeszcze „nasze ojce szanowały”, nad obracaniem tego w „śmieszność”, nad podkopywaniem religii:

[...] a ja płaczę na nich, gdyż wypędziwszy ze świata, co tylko nasze ojce szanowały, same cnoty śmiesznością pokrywają, a w młodzież szczepią niewiarę i wzdargę ojców [...]. Z całej literatury francuskiej od lat kilku dwa dzieła się odznaczają, które radzę Ci czytać: *Histoire du Gnosticisme* i *Sur la destruction du politéisme*. **Musi się wkrótce literatura nawet we Francji zmienić, gdyż wszystkie te opisanie występków, szubienic, cudzołóstwa, trupów, znudzą na koniec i nicość w sercu da się uczuć. Sceptycyzm i ironia wieku przeszłego zwróciła dzisiejszy gust**⁶³.

Zauważamy podobny schemat myślenia, co u biskupa Korczyńskiego: literatura francuska XIX wieku jest fatalną konsekwencją myśli filozoficznej (i przewrotów rewolucyjnych) znamiennych dla epoki encyklopedyzmu. Wincenty Krasiński musiał być żywo wstrząśniętym skalowaniem i tak już zniesławionego zakonu. Zdawał sobie sprawę z tego, że Sue, atakując jezuitów, uderzał w ten sposób w sam Kościół, przywracający wówczas zakonowi możliwość szerzenia misji. Nie przekonuje bowiem w tej powieści – jako element proeklezyalny – przesłodzona i nieautentyczna kreacja „jedynego sprawiedliwego” – księdza Gabriela, *nota bene* również jezuita, intrygą przymuszonego do wstąpienia do zakonu.

Wincenty Krasiński przejrzał zamysły Sue i innych profanujących literaturę pisarzy francuskich. Zacytujmy w tym miejscu jeszcze inny jego list. W korespondencji z 29 kwietnia 1844 roku ojciec poety pisał:

Jak znajdziesz felieton [*sic!*] wczorajszego „Journal des Débats” – krytyka na romans pani Sand⁶⁴. Ja ją uważam jak P. Voisin, albo Brimvilin moralną, jej misja jest równa jak Woltera, **ona obyczaje, związki familijne tamuje, tamten religię podkopywał. Oboje z piekła posłanniki**⁶⁵.

Rozumiemy więc, że „kalumnie”, które generał Krasiński przypisywał Eugeniuszowi Sue, wiązały się również się z problemem „podkopywania religii”⁶⁶.

⁶³ Z. Krasiński, *Listy do Koźmianów*, Gen. Wincenty Krasiński do Kajetana Koźmiana, Aneks, 5, Opinogóra, 26 lipca 1837, s. 505. Jak podaje Z. Sudolski, chodzi „o pracę Jacquesa Matter (1791–1864), historyka i filozofa francuskiego, pt. *Histoire critique du gnosticisme et de son influence sur les sectes religieuses et philosophiques des six premiers siècles de l'ère chrétienne* (Paris 1828, t. I–II). Matter opatrzył też wstępem studium Beniamina Constant de Rebecque (1767–1830), publicysty i mówcy francuskiego, pt. *Du Polythéisme Romain considéré dans ses rapports avec la philosophie grecque et la religion chrétienne*... (Paris 1833, t. I–II)”.

⁶⁴ *Sic!* (taka właśnie jest składnia tego zdania). Mowa o recenzji powieści G. Sand, *Consuelo*. – *La Comtesse de Rudolstadt*. Zob. więcej: Z. Krasiński, *Listy do Koźmianów*, Aneks, 10, Gen. Wincenty Krasiński do Kajetana Koźmiana, 10, Warszawa, 29 kwietnia 1844, przypis 1 na s. 510.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 509.

⁶⁶ Z tych samych powodów był też np. bardzo zaniepokojony rozprzestrzenianiem się heglizmu czy też powstaniem sekty Towiańskiego.

Jezuici w *Żydzie wiecznym tułaczu* to najbardziej nikczemne charaktery: uprowadzają i więżą dzieci, zabijają wszystkich spadkobierców fortuny oprócz jednego, pozbawionego praw dziedziczenia Gabriela, doprowadzają do psychicznej i finansowej ruiny dorosłych, mordując i torturując się przy tym wzajemnie. Sue przypisuje im – oprócz perfidii, zachłanności i okrucieństwa – również zwyczaj donosicielstwa; pisze też o ich szkodliwych książkach rzekomo – w sofistyczny sposób – usprawiedliwiających każdy grzech⁶⁷. Sugestywność obrazu podkreślona jest – jak wspomniałam – kreacją postaci „papierowych”: albo czarnych (i do nich właśnie zaliczył jezuitów, absolutnie ich zachowań nie wiążąc z odprawianiem kultu, pobożnością czy dobrocią), albo białych. Działo to przemożnie na rozdrażnione – pełną intrygi i zła moralnego fabułą – uczucia odbiorców. „Tanich” zabiegów perswazji oraz manipulacji emocjami i poglądami czytelników autor stosował zresztą o wiele więcej. Zaliczylibyśmy do nich między innymi liczne motywy melodramatyczne.

Obraz odradzającego się zakonu pojawia się w całej powieści na zasadzie zastraszania – Sue pokazywał, w jak okrutny sposób jezuici będą rzekomo postępować z ludźmi, również z katolikami. O restytucji zakonu, jako fakcie historycznym, nigdzie bezpośrednio nie ma mowy. Jedynie pośrednio, w wypowiedzi Rodina, pojawia się aluzja do tegoż dziejowego wydarzenia. Gwoli wyjaśnienia: pisarz, wykorzystując *licentia poetica*, stosuje ową wspomnianą już przez Zygmunta Krasińskiego, nadużywaną fantastyczność – Rodin, wyjątkowo antypatyczna i złowroga postać, zostaje przywrócony do życia w jakiś gnostycki, alchemiczny niejako sposób – poprzez ogień (dosłownie: przez przypalanie ciała). Mówi on: „Tak ród bezbożnych zostanie starty na proch, podobnie jak kawałki mego ciała zostały spalone na popiół... Ja to mówię... to nastąpi... podobnie jak powiedziałem, że będę żył... i żyję”⁶⁸. W słowach Rodina, scharakteryzowanego na wzór ni to zapowiadającego swoje zmartwychwstanie Chrystusa, ni to „feniksa odradzającego się z popiołów”, odnajdujemy echo, a właściwie karykaturę wszelkich prorostw, również literackich, w których lubowała się epoka. Odnajdujemy też metaforę powstającego z martwych zakonu.

Kwestię oburzenia Krasińskiego można naświetlić jeszcze w kategoriach politycznych. Generał, jako lojalny podwładny cara Rosji, musiał docenić „gest” Katarzyny II pozostawienia jezuitów w zaborze rosyjskim (podobną decyzję podjął w Prusach Fryderyk II). Co prawda, były to działania podjęte wbrew woli ulegającego innym monarchom europejskim papieża Klemensa XIV (*breve* z 1773 r.⁶⁹). Zaborcy uczynili

⁶⁷ Pisarz prawdopodobnie nawiązuje tu w przewrotny dość sposób do historii kazuistyki, tj. gradacji grzechów. W 1679 r. kazuiści zostali potępieni przez papieża Innocentego XI, a głoszenia ich teorii zabroniono pod karą ekskomuniki.

⁶⁸ E. Sue, *Żyd wieczny tułacz*, t. 2, s. 301.

⁶⁹ W Portugalii kasatę ogłoszono w 1759 r., następnie zaś we Francji w 1764 r., Neapolu i Hiszpanii w 1767 r.

tak, aby zademonstrować swoją wrogość wobec Burbonów, ale i Watykanu, i skłócić z Rzymem katolickich Polaków. W zaborze austriackim zaś dokonano likwidacji zakonu, a jego majątki przekazano powstającej Komisji Edukacji Narodowej⁷⁰. W 1814 roku papież Pius VII ogłosił restytucję zakonu (bulla *Sollicitudo omnium ecclesiarum*). Otwierano kolegia i uniwersytety jezuickie, ale odnowienie działalności duchowych spadkobierców św. Ignacego w różnych krajach nie następowało od razu. Przykładowo mniej więcej w tym czasie nieprzychylny Kościołowi prezes Rady Ministrów i dyrektor Izby Edukacyjnej Stanisław Kostka Potocki, mistrz Wolnomularstwa Wschodu, rozporządził wydalenie jezuitów z zaboru rosyjskiego. Również car Aleksander I zdecydował o ich odsunięciu⁷¹. Oddalili się oni do Galicji i tam utworzyli prowincję. Niemniej faktem jest, że w czasie, kiedy Towarzystwo Jezusowe formalnie nie istniało, jezuici, dzięki polityce caratu w zaborze rosyjskim, nadal funkcjonowali, zwołując tymczasowe kongregacje i wybierając na nich wikariuszy generalnych. Wincenty Krasiński lojalny wobec władz carskich cenił uszanowanie ich przez władców Imperium Rosyjskiego (z pominięciem adorowanego przez siebie Aleksandra I, który przecież nie był im przychylny). Tym bardziej istotna wydawała się ta „protekcja” w obliczu ich prześladowań w Europie Zachodniej⁷². Ponadto Krasiński, sam będąc wojskowym, od 1812 roku generałem, być może doceniał „żołnierską” dyscyplinę, jaką w zakładanym przez siebie zakonie zaprowadził przed laty św. Ignacy Loyola⁷³.

Wincenty Krasiński pisał o „żółci” wylanej na „stary świat”, o bajkach i kalumniach. W przeważającej mierze – jak się wydaje – dotyczy to wspomnianej problematyki społecznej oraz omówionej tu problematyki eklezjalnej. Ale te dwa wątki tematu nie wyczerpują.

Konwencja powieści awanturniczych pełnych perypetii, intryg, zabójstw, niewyjaśnionych sytuacji na pewno raziła Krasińskiego, członka warszawskiego oddziału

⁷⁰ Zob. więcej: A. Woltanowski, R.W. Wołoszyński, *Komisja Edukacji Narodowej 1773-1794*, Warszawa 1973.

⁷¹ Wincenty Krasiński, czerpiąc korzyści materialne z lojalności wobec Aleksandra I, zdawał się nie zwracać uwagi na jego antypolską i antykościelną politykę. Zob. więcej: Z. Sudolski, *Wincenty Krasiński i jego współcześni...*, s. 53-54; idem, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 34-37; W. Wężyk, *Kronika rodzinna*, oprac. i wstępem poprzedziła M. Dernałowicz, Warszawa 1987, s. 233-234.

⁷² Obrońcą jezuitów był Adam Mickiewicz, który dostrzegał ich zasługi w innych krajach, natomiast w Polsce widział brak warunków sprzyjających ich działalności. Zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, Warszawa 1997, Wykład XXXII, s. 462-464. Przeciwnego zdania był np. Juliusz Słowacki, który zresztą przypisywał swemu rywalowi – Adamowi – jak najgorzej identyfikowany „jezuityzm”.

⁷³ Mimo sprzyjającej polityki Watykanu mocarstwa europejskie nadal wrogo zachowywały się wobec Towarzystwa Jezusowego. W 1848 r. liberałowie wypędzili jezuitów z Królestwa Piemontu; w 1872 r. w Niemczech Ottona Bismarcka uchwalono *Prawo o jezuitach (Jesuitengesetz)*, zabraniające im prawa przebywania na terytorium kraju. Natomiast Francja ponownie ich wygnała w 1879 r.

Towarzystwa Przyjaciół Nauk⁷⁴, człowieka gustującego w literaturze klasycystycznej, w dziełach filozoficznych, przynoszących konkretną wiedzę o świecie⁷⁵. Tego typu powieści, które utrudniają jedynie orientację w rzeczywistości społecznej i politycznej, nie odpowiadały generałowi. W *Żydzie wiecznym tułaczem* odnajdujemy nadmierną fantastyczność, którą autorowi powieści morskich wytknął już – jak pamiętamy – Zygmunt: nadużywanie motywów wskrzeszania z martwych, bilokacji, ukazujących się duchów zmarłych, cudownego przenoszenia ludzi i przedmiotów na ogromne odległości, magicznych właściwości komnat, mebli, obrazów. Autor, stosując w nadmiarze te i im podobne motywy, nie stronił od powtórzeń. Sceny łzawe, melodramatyczne, nieszczerze gesty i zachowania bohaterów drażnić musiały koneserów literatury. Nieprawdopodobieństwo życiowe i psychologiczne, nieustanne mówienie o okrucieństwie jednych oraz o ckliwej wręcz dobroci, bólu, łzach i cierpieniu innych, liczne niekonsekwencje w prowadzeniu fabuły przeczyły zasadom, jakie wyznawali w sztuce Wincenty Krasiński i adresat jego listu – Kajetan Koźmian. Książka pełna intryg, niepokoju, zohydowania społeczeństwu konkretnych instytucji mogła irytować polskiego czytelnika również kreacją „papierowych” i nieprawdopodobnych psychologicznie postaci. Przykłady? Nie chodzi tylko o spotwornianych jezuitów i o nikczemne dewotki pozostające na ich usługach, ale też o postaci „normalne”. Tak więc wydawałoby się mądra panna Adrienne de Cardoville, mimo oczywistych dowodów złego charakteru i intryg wprowadzanych przez doktora Balenier, kilkakrotnie w ufności powierza mu swój los; potem podobną ufnością darzy nikczemnego Rodina. Również zdroworozsądkowy żołnierz Dagobert daje się omamić złudą poczciwości Rodina. Przykładów nieprawdopodobieństwa psychologicznego znaleźlibyśmy, rzecz jasna, o wiele więcej.

Między wspomniane przez Krasińskiego „bajki” należałoby też włożyć wariant Sue wykorzystanej przez Krasińskiego legendy o *Żydzie Wiecznym Tułaczem*. Legenda o *Żydzie popędzającym Chrystusa podczas drogi krzyżowej* i dlatego przez niego przeklętym [*sic!*] funkcjonowała w kulturze i literaturze powszechnej w różnych wersjach⁷⁶. Była znana nie tylko w Europie czy w Azji (Bliski Wschód), ale również

⁷⁴ Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, w którym działał Wincenty Krasiński, było mocno związane z tradycjami klasycznymi i klasycystycznymi. Zob. E. Juzoń, hasło: *Antyk*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 31 (całość: s. 28-37).

⁷⁵ Zob. M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 12. Por. Z. Sudolski, *Krasiński...*, s. 23.

⁷⁶ Zob. P. Kallas, *The Pilgrim of Eternity. The Figure of the Wandering Jew in the Romantic Literature of Britain and America*, Elbląg 2011; L. Mięrowska, *Motyw Ahaswera w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, „Slavia Wratislaviensis”, CXXIX, 6, s. 201-208; W. Piotrowski, *Legenda o Ahaswerze w literaturze polskiej*, Słupsk 1996; *Legenda o Ahaswerze. Antologia tekstów*, wstęp, wybór, oprac. W. Piotrowski, Piotrków Trybunalski 2008; A. Szczepańska, *Motyw Ahaswera w literaturze szwedzkiej*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie”, 50, Kraków 1984.

na kontynencie północnoamerykańskim. Według Marka Twaina, podróżującego po krajach basenu Morza Śródziemnego, co pięćdziesiąt lat „stary, wysuszony i apatyczny” Ahaswerus⁷⁷ przybywał do Bazyliki Grobu Chrystusowego. Gdyby udało mu się tam wejść, doczekałby się upragnionej śmierci. Niestety,

[...] ilekroć zbliża się, drzwi kościoła zatrząskują się z łoskotem, ziemia drży, a światła w Jerozolimie zapalają się upiornym, błękitnym światłem! – Powtarza się to bez wyjątku co pięćdziesiąt lat. Wie, że nie ma szans, ale trudno zmienić przyzwyczajenia trwające od tysiąca ośmiuset lat. Teraz stary turysta bawi pewnie w dalekich stronach. Być może uśmiecha się z politowaniem na widok takich jak my durniów, galopujących przez świat, udających mędrków i wyobrażających sobie, że mnóstwo o tym świecie dowiedzieliśmy się. Musi żywić bezgraniczną pogardę do zadufanych osłów rozbijających się po dzisiejszym świecie kolejami, co nazywają podróżowaniem⁷⁸.

Według większości legend Ahaswerus miał tułać się po świecie dłużej – aż do powtórnego przyjścia Zbawiciela. A w powieści Sue? Jego Żyd Wieczny Tułacz jest „synem rzemieślnika”, a jednocześnie bratem historycznej i biblijnej postaci – Herodiady, wnuczki Heroda Wielkiego, żony Heroda III, a następnie Heroda Antypasa (jedna z licznych „nielogiczności” czy też „niekonsekwencji” w tej powieści, dająca się jednak tłumaczyć kompilacyjnym zabiegiem autora względem różnych wersji legendy). Ahaswerus Sue, wszędzie, gdzie się pojawi, zostawia znak w kształcie krzyża. W „proroczej” wizji Herodiady, która realizuje się na ostatnich stronicach powieści, umiera on u stóp Krzyża Chrystusa. Również ukochaną „siostrę” czeka upragniona śmierć – w symbolicznym dla niej miejscu – w pobliżu opactwa pw. Ścięcia Jana Chrzciciela. Oba więc miejsca zgonu są znaczące – wiążą się z przedwiekową winą Żyda i Żydówki „Wiecznych Tułaczy”. Bohaterowie umierają około 1832 roku, a więc ich męka – wbrew legendzie – kończy się przed paruzją zapowiadaną w *Ewangeliach* i *Apokalipsie św. Jana*.

Co mogło zbulwersować Wincentego Krasińskiego w adaptacji Sue średniowiecznych legend? Po pierwsze, jak wolno się domyślać, niezwykła apologia Żydów (a przy okazji protestantów⁷⁹) kosztem zohydżanych jezuitów, jako przedstawicieli katolicyzmu. Po drugie – skarykaturowana w tej trawestacji średniowiecznych legend wizja Boga.

⁷⁷ Ahaswerus, Żyd Wieczny Tułacz – łac. *Johannes Buttadeus*, niem. *Ahaswer*, ang. *Kartafilos*, wł. *Salatiello ben Sadi*.

⁷⁸ Zob. M. Twain, *Prostaczkowie za granicą*, przeł., posłowie, przypisy A. Keyha, Katowice 1992, s. 287 (zob. cały rozdział 49).

⁷⁹ Mam tu na myśli postać fikcyjną, żyjącego we wspomnieniach bohaterów Mariusza Rennepona, protestanta, pragnącego na mocy swego testamentu uczynić z potomnych wielką „wspólnotę miłości”.

Wincenty Krasiński z rezerwą odnosił się do współczesnych sobie Żydów. Zastąpił jako autor antysemitycznej broszury wydanej w 1818 roku w językach francuskim i polskim *Aperçu sur les Juifs de Pologne par un Officier general polonois nonce à la diète*, w której opowiadał się przeciwko asymilacji Żydów. Wydana ona została w Warszawie, również w języku polskim jako *Uwagi o Żydach* lub: *O Żydach w Polsce*. Jak pisze o jej autorze Janusz Detka, „doszukiwał się w strukturze kasty oznak wspólnoty politycznej”⁸⁰. Maria Janion, potępiając poglądy Krasińskiego, w wywiadzie udzielonym rozmówcom z „Tygodnika Powszechnego” referowała stanowisko hrabiego: „Żydzi chętnie przyjmują religię kraju, w którym się osiedlają, pozostając w głębi ducha przy swoim. Chodzi im tylko o to, by zyskać przewagę nad nieszczęsnymi, ogłupionymi tubylcami”⁸¹. Szczególne zagrożenie Krasiński widział w opanowaniu najwyższych stanowisk w kraju przez Żydów i w tym sensie postrzegał ich jako niebezpieczną kastę. Według niego, o czym przekonywał też w listach (np. do Konstantego Gaszyńskiego), Żyd zawsze pozostanie Żydem, nawet mimo przyjęcia chrztu⁸². Odnieśmy to do krytykowanej powieści: Żyd Wieczny Tułacz owszem pozostaje Żydem, ale jednocześnie jest to Żyd w specyficzny sposób zchrystianizowany i zewangelizowany. Pomijając fakt, że jest to postać fantastyczna, Krasińskiego mogło zadziwić uczynienie zeń postaci bardziej „litościwej” i miłosiernej niż bezwzględny w powieści (ale i w legendzie) Chrystus. Do tematu jeszcze powrócimy.

Poglądy obu Krasińskich na tak zwaną dziś kwestię żydowską kształtowały się między innymi pod wpływem zażyłej przyjaźni z wybitnym jak na owe czasy znawcą kultury żydowskiej – księdzem Alojzym Ludwikiem Chiarinim (1789-1832), o którym jednak Janion wyraża się bardzo niepocholebnie, nazywając go na przykład „zdziczałym antysemitą, i oczywiście inspiratorem gen. Wincentego Krasińskiego”⁸³. Jakże miał

⁸⁰ J. Detka, hasło: *Żydowska kwestia*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 1051 (całość opracowania – s. 1050-1054).

⁸¹ Mickiewicz: *nowożytny myśliciel religijny*, z prof. Marią Janion rozmawiają Tomasz Fiałkowski i Marian Stala, „Apokryf” nr 14, w: „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 51-52, b.s., cyt. z: <http://www.tygodnik.com.pl/apokryf/14/janion.html> [dostęp: 16.08.2013]. Zob. też: M. Janion, *Zygmunt Krasiński...*, s. 12; por. eadem, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie* (rozdział: *Oko wschodnie Leonarda*), Warszawa 2009. O Zygmuncie, który nas tutaj mniej interesuje, Stanisław Egbert Koźmian pisze: „Z. nie cierpiał Żydów. Pobudką jedyną ich mienił zemstę, aby roztrząscać świat, pomścić się za doznane zniewagi i upokorzenia. Również nie lubił przechrztów, uważając ich jako ukrytych i jeszcze niebezpieczniejszych posługaczy żydostwa. Nigdy nie mógł mu wyperswadować, że byłoby lepiej, gdyby był w *Nieboskiej* [sic!] chóru Przechrztów nie umieszczał. Drażnił go wtedy Krasiński i może przyczynił się do tego anatemu na przechrztów”. (Z. Krasiński, *Listy do Koźmianów, Listy do Stanisława Egberta Koźmiana*, komentarz S.E. Koźmiana do listu 48, [maj-początek października 1849], s. 283). O czym jednak świadczą listy Krasińskiego np. na temat Juliana Klaczki, poeta szanował naród żydowski ten sam, który dzielnie walczył podczas kolejnych oblężeń Jerozolimy. Zob. *ibidem*, 42, Baden Baden, 24 lutego 1849, s. 259-263.

⁸² Nazwy wyznawców religii piszemy małą literą. By jednak nie komplikować spraw pisowni, w niniejszym artykule stosuję majuskułę tak w przypadku nazwy narodowości, jak i religii żydowskiej.

⁸³ Mickiewicz: *nowożytny myśliciel religijny*, b.s. W wywiadzie tym, mimo niezwyklej wiedzy i erudycji badaczki, zauważyć też można wiele uproszczeń. Na przykład w nadmienionych uwagach

kompetencje? Chiarini (ur. w Wiedniu we Włoszech w 1789 r.) był znawcą judaizmu – w 1819 roku powołany został do Komitetu do Sprawy Żydowskiej, od 1822 roku należał do Komitetu Cenzury, Ksiąg i Pism Hebrajskich, a od 1826 roku do Komitetu do Spraw Starozakonnych. Był profesorem języków orientalnych; zasłynął jako tłumacz na język francuski Talmudu (Paryż 1830). W tym samym roku wydał *Théorie de Judaïsme appliquée à la réforme des Israélites de tous les pays de l'Europe*. Wcześniej ogłosił drukiem *Gramatykę hebrajską* i *Słownik hebrajski* (oba dzieła w przekładzie polskim Piotra Chlewaskiego). Wszystkie te prace były ostro krytykowane w prasie polskiej i francuskiej⁸⁴. Były jednak, przynajmniej *Teoria judaizmu*, obiektem zainteresowania Krasińskich – ojca i syna.

Być może poglądy Krasińskiego kształtowały się także pod wpływem historycznych i historiozoficznych dzieł, między innymi Tacyty, który w narodzie hebrajskim widział czynnik destabilizujący i antypaństwowy. Chiarini, po odejściu z Uniwersytetu Warszawskiego uczył prywatnie Zygmunta Krasińskiego greki i języka arabskiego, mógł więc podsunąć obu Krasińskim *Wojnę peloponeską* starożytnego pisarza.

Aby zobrazować wielką zażyłość Krasińskich z prywatnym preceptorem, warto przytoczyć szczególnie dwa fragmenty z korespondencji przyszłego autora *Nie-Boskiej komedii*⁸⁵: „Księdza Chiariniego pamięci się polecam i zawsze jestem jego kochający uczeń” oraz:

Upraszam kochanego Papę o złożenie mojego uszanowania u stóp Babuli i o ukłony dla [...] księdza Chiariniego. Niedawno było w gazetach doniesienie, że *la Théorie du Judaïsme* jest na sprzedaż w księgarniach paryskich. Jeśli do Paryża pojedzie tego roku w lecie, to może go zobaczę w Genewie. Bo z Paryża do Genewy można w czterdzieści osiem godzin przejechać⁸⁶.

„Arystokratyczny antysemitizm” – sformułowanie Hannah Arendt – był w XIX wieku zjawiskiem charakterystycznym nie tylko dla Krasińskich, ale ogólnie dla ówczesnej arystokracji⁸⁷. Choć tyle powiedzieliśmy o raczej oczywistej u Wincentego

o wpływie Chiariniego na Krasińskich Janion robi dygresję do Żydów ginących w gettach, suponując jakoby była to wina również Polaków. Wyraża też nieugruntowane na autorytecie *Biblii* (choć do tego pretendujące), genderowe w swej istocie zapatrywanie na temat kapłaństwa kobiet w Kościele łacińskim.

⁸⁴ „Jak informował «Kurier Warszawski» 1830, nr 120, z 4 V, uznano je za bezwartościową kompilację, za «płód utworzony [...] w duchu wieków średnich»”. Z. Krasiński, *Listy do ojca*, przypis 18 Z. Sudolskiego do listu 8, s. 121.

⁸⁵ O zdeformowanej wizji Izraelitów zaprezentowanej w *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasińskiego mówił A. Mickiewicz. Zob. idem, *Dzieła*, t. X, Warszawa 1998, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, Wykład XI, s. 138-139.

⁸⁶ Z. Krasiński, *Listy do ojca*, 8, Genewa, 6 stycznia 1830 r., s. 88 oraz 14, Genewa, 6 marca 1830 r., s. 119. Ksiądz Chiarini, opiekując się rannymi powstańcami, zachorował i wkrótce potem zmarł (28.02.1831). Była to wielka strata dla Krasińskich.

⁸⁷ Zob. H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, t. 1, przeł. D. Grinberg, M. Szawiel, Warszawa 1989, cyt. za: J. Fiecko, *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2000, s. 100.

Kraśnińskiego antypatii do Żydów, myślę, że to nie przede wszystkim ona wpłynęła na negatywną ocenę powieści. W krytyce dzieła nie zaważył tyle antysemityzm oceniającego, ile – obiektywnie rzecz biorąc – bardzo nieprawdziwa pod względem historycznym i psychologicznym, skarykaturowana przez Francuza legenda, którą generał zakwalifikował po prostu do „bajek”.

W historii zaprezentowanej przez Sue istnieje (niejedna zresztą) logiczna sprzeczność. Żyd Wieczny Tułacz zna przykazanie Chrystusa o wzajemnym miłowaniu się, o odpłacaniu dobrem za złe. Ale – u Sue jest to szczególnie wyeksponowane – sam przez tegoż Chrystusa (ukształtowanego wbrew *Ewangelii* jako „Mściciel”⁸⁸) skazany jest na czynienie zła: wszędzie, gdzie stąpi, niesie – wbrew swojej woli – nieszczęście, choroby, śmierć. Nie może ani się wypłakać, ani się uśmiechnąć, ani zakończyć własnego, pełnego bólu życia, choć – jak już pisałam – spotyka go w końcu, po kilkunastu wiekach, upragniona śmierć. W swoich modlitwach okazuje się bardziej miłosierny, bardziej ludzki od tego, do kogo się modli. Zachowuje się niczym Alter-Chrystus (nie chce niszczyć „tych, których kocha”; chce „oddać miłość za nienawiść”, „w sercu ma miłość”, pada też wobec niego pytanie: „Któż ty jesteś, co dobrem płacisz za złe?” itp.), gdy tymczasem Chrystus jest prezentowany w kategoriach tyranii i despotyzmu: każe Żydowi – wbrew jego woli – roznosić choroby, zarazy i śmierć. Owe „dialogi” z milczącym Bogiem (przypominające solilokwia)⁸⁹, pełne dramatycznego napięcia, musiały sugestywnie oddziaływać na szerokie rzesze odbiorców, kształtując w nich wizję Boga zgoła odmienną od biblijnej, a na pewno nowotestamentowej. W solilokwiowej mowie bohatera, wzdragającego się przed rozsiewaniem po Paryżu cholery, spotkamy zatem takie określenia i zwroty odnoszące się do Chrystusa: „**mściwa ręka wszechmocnego**”, „**nieubłagana ręka, która mnie wodzi po całym świecie**”, „którego wyklął Pan...”, „**racz ukoić swój gniew... niech nie będę narzędziem twojej zemsty!...**”, „**Precz!... Precz ode mnie!... Jego ręka!... Och! Zimna jak lód... uchwyciła moją rękę... Panie!... Zlituj się!...**” itp.⁹⁰

Specyficzne wyostrzenia problematyki religijnej schrystianizowanej legendy żydowskiej⁹¹, dalekie jednak od wizji Boga zarówno w ujęciu żydowskim, jak i chrze-

⁸⁸ Pojęcie Jezusa jako Mściciela funkcjonowało też w innych apokryfach, również wczesnochrześcijańskich. Zob. *Ewangelia dzieciństwa Tomasza* (EwDziecTm), [w:] H. Langkammer OFM, *Apokryfy Nowego Testamentu*, Katowice 1989, s. 33-34.

⁸⁹ W powieści E. Sue solilokwiowa struktura wypowiedzi tytułowego bohatera kierowanych do Chrystusa wymagałaby głębszego namysłu. Warto jednak zaznaczyć, że niektóre teksty związane z toposem Żyda Wiecznego Tułacza mają rzeczywiście taką formę. Zob. np. P.B. Shelley, *The Wandering Jew's Soliloquy*, [w:] idem, *Poetical Works*, ed. T. Hutchinson and G.M. Matthews, London-Oxford-New York 1970, s. 881-882.

⁹⁰ E. Sue, *op. cit.*, t. 2, cz. 3: *Cholera*, rozdz. 1: *Podróżny*, s. 240-242.

⁹¹ Zob. A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, z ang. przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 2003.

ścijańskim, arystokrata Krasiński musiał przyjmować jako rodzaj szkodliwej i niebezpiecznej dla czytelników „herezji”. Stwierdzenie sprzed jedenastu lat jego syna o ogłoszeniu powieści Sue z perspektywy metafizycznej, o jej „fałszywych akordach”, zdobyłoby tu swoje potwierdzenie. Generał pisał zaś o „bajkach”, „kalumniach” i „żółci” rozlanej na stary świat i stary porządek. Widział w dziełach Sue zagrożenie nie tylko dla wartości estetycznych, ale również etycznych i moralnych, duchowych i religijnych.

Taką też perspektywę przyjmowała Eliza z Branickich Krasińska, choć ani razu w sposób bezpośredni nie wyraziła sądów o Sue jako autorze. Niemniej jednak w listach ujawniała niepokój na wieść o nastrojach demokratycznych podsycanych między innymi przez – jak byśmy powiedzieli – „populistyczną” i socjalistyczną prozę Francuza. Dziś przynajmniej wiadomo, że „powieści z życia najuboższej ludności Paryża, zawierające krytykę istniejącego systemu społecznego, wywarły [...] wpływ na nastroje polityczne w przededniu rewolucji 1848”⁹². Jak pisze Eco:

Hipotezę, że dzieło Suego rzeczywiście przyczyniło się do wybuchu rewolucji, potwierdza rozporządzenie [Amendementa – przyp. D.K.] Rianceya z 1851 roku, nakładające podatek w wysokości pięciu centymów na każdą gazetę drukującą powieść [chodzi o *Mystères du Peuples* – przyp. D.K.] w odcinkach. Jest to elegancki sposób na zlikwidowanie *feuilleton* szerzącego zamęt społeczny [...] ⁹³.

Zresztą trzeba dodać, że Sue brał czynny udział w przewrocie, a potem w wyborach do francuskiego Zgromadzenia Narodowego (13 maja 1849 r.). Zwyciężyli, co prawda, konserwatyści, ale trzecia część wyborców opowiedziała się za programem haseł socjalistycznych. Sudolski komentując pełne niepokoju zdania Elizy Krasińskiej:

Co powiesz na wybory socjalistyczne, to hańba dla Francji. Boję się, by kara Boska nie spadła na nią, bowiem oślepienie, nienawiść, niezgoda, egoizm – wszystkie te smutne i złe namiętności rozwijają się tam i rosną jak kąkol.

tłumaczy:

W ostatniej fazie wyborów w czerwcu **tryumfował Eugeniusz Sue**, autor powieści o biedocie paryskiej. Wybory spowodowały inflację i uchwałę Zgromadzenia Narodowego zmieniającą ordynację wyborczą, na mocy której pozbawiono prawa do głosu 3 miliony osób⁹⁴.

⁹² Hasło: Sue [sü] Eugène, [w:] *Wielka encyklopedia PWN*, t. XXVI, Warszawa 2005, s. 218.

⁹³ U. Eco, *op. cit.*, s. 64-65.

⁹⁴ E. Krasińska, *Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasińskiej z lat 1835-1876*, t. 1-4, z rękopisu odczytał, wybrał, skomentował i wstępem opatrzył Z. Sudolski, przeł. U. Sudolska, Warszawa 1995-1996, t. 2, list 692, Do Zofii Potockiej, Warszawa, 22 III 1850 oraz przypis 3 do tegoż listu, s. 260.

W 1850 roku odbyły się nowe wybory, Sue odniósł w nich zwycięstwo – został więc socjalistycznym deputowanym do parlamentu z Seine. Ale w grudniu nastąpił zamach stanu, pisarz został aresztowany wraz z innymi deputowanymi ze swojej partii. Napoleon III, mimo niechęci do Sue, pozwolił mu wyemigrować – autor *Tajemnic ludu* udał się do Annecy w Sabaudii. Tam dożył 1857 roku.

Socjalizm utopijny Charlesa Fouriera, pomysłodawcy „falansterów” – grup ludzi żyjących w ścisłej wspólnocie – propagowany w powieściach socjalisty-dandysa (*nota bene* trwoniącego w hulaszczym życiu spadek po ojcu, a później własną, zarobioną na książkach, fortunę⁹⁵), przeniesienie tych idei nie tylko na płaszczyznę literacką⁹⁶, ale również częściowo na arenę polityczną – przerażał Elizę. Idee socjalistyczne czy to saintsimonistów czy też Fouriera, Victora Considéranta – również poważanego przez Sue zwolennika fourieryzmu⁹⁷, Pierre’a Josepha Proudhona drażniły ją⁹⁸, jak również jej teścia; niepokoiły też jej – przeciwnego wszelkim tendencjom demokratycznym (i rewolucyjnym) – męża. Ale to właśnie one były elementem, który powieściom Sue i samemu pisarzowi przynosił zakrojoną na wielką skalę popularność⁹⁹.

Inną kwestią jest natomiast potoczne funkcjonowanie toposu Żyda Wiecznego Tułacza, zauważalne również w pismach Elizy Krasińskiej: wędrując ciągle po Europie ze swym mężem, żartowała w listach adresowanych do swojej siostry: „za kilka godzin będę wykonywać **mój smutny zawód Żyda wiecznego tułacza**. Pogoda jest wstręt-

⁹⁵ Niezwykle ciekawie problem ten rozwija Umberto Eco w książce poświęconej pisarskim konstrukcjom mitu nadczłowieka. Zob. idem, *op. cit.*, s. 39-65. Rozdział pierwotnie wydany był jako przedmowa do włoskiego wydania *Tajemnic Paryża* (Sugar, Milano 1965). Następnie Lucien Goldmann poprosił autora o przerobienie tekstu w celu podwójnej publikacji (po angielsku i francusku) na łamach numeru „Revue Internationale des Sciences Sociales” poświęconego socjologii literatury (we włoskim przekładzie tekst ten ukazał się w pracy zbiorowej *Sociologia della letteratura*, Newton-Compton, Roma 1974. Zob. też artykuły prof. Wiesława Malinowskiego i prof. Olafa Kryśowskiego w niniejszej monografii, rozwijające problem dandyzmu Sue. Warto tu tylko przytoczyć znaczącą uwagę Eco o hipokryzji Sue rzekomo „nawróconego na socjalizm” i robieniu przezeń interesów na pisaniu o ubóstwie i krzywdzie ludu: „Na pozór Sue jest niemal socjaldemokratą, w rzeczywistości jednak sprzedaje wzruszenia, spekulując na ludzkiej nędzy”. U. Eco, *op. cit.*, s. 58.

⁹⁶ Może o tym świadczyć m.in. pochwała, z jaką Sue spotykał się na łamach fourierowskiego pisma „Phalange”. Zob. U. Eco, *op. cit.*, s. 45.

⁹⁷ Zob. U. Eco, *op. cit.*, s. 50.

⁹⁸ Zob. np.: E. Krasińska, *op. cit.*, t. 2, list 553, Do Katarzyny Potockiej, Baden, 16 lutego 1849 r., s. 158-160. Ludwik Bazyłow doszukuje się też w powieści wpływów walijskiego działacza socjalistycznego, twórcy idei „Nowej Harmonii” – Roberta Owena (1771-1858). Był on przeciwnikiem własności prywatnej i – co również nie spodobałoby się Krasińskiej – instytucji małżeństwa i rodziny. Bazyłow pisze: „Jest w nich jednak (w powieściach Sue – przyp. D.K.) obraz dołów społecznych, przebijają w nich nieraz tendencje świadczące o przejęciu się ideami socjalizmu utopijnego (Pan Hardy w *Żydzie wiecznym tułaczem* – niemal dokładne odbicie Roberta Owena)”. Idem, *Historia powszechna 1786-1918*, Warszawa 1981, s. 236.

⁹⁹ W *Żydzie wiecznym tułaczem* echo idei Fouriera odnajdujemy w zamyśle utworzenia „wspólnoty miłości”. Wskutek intryg nie zostaje ona zrealizowana. Jedynie jej namiastką jest wspólnota osób żyjących na wsi zaprezentowana w ostatnich rozdziałach książki.

na i nie bardzo wiem, jak odbędziemy naszą podróż”¹⁰⁰. W prywatnej frazeologii Krasińskiej funkcjonowało zatem powiedzenie „Żyd wieczny tułacz”, pozbawione wszelkich ideologicznych konotacji. Tak też w liście z Paryża 1861 roku nazywała ona polską emigrację:

Były to słowa podziwu dla wielkości mierzonej rosyjską miarą i dla żywotności **Żyda tułacza**, słowem, moja Kitt, żadnego pocieszenia, nawet w tym żalobnym nabożeństwie, [...] – Zachód już nas nie rozumie¹⁰¹.

Choć motyw to stary, legendarny, wręcz apokryficzny, w słowniku Elizy pojawił się, jak wolno przypuszczać, pod wpływem omówionej wyżej powieści Sue pod takim właśnie tytułem.

Kto jeszcze z Polaków przywoływał ów topos? Przypomnijmy: w 1844 roku Sue zaczął wydawać w felietonach swą powieść. Być może Adam Mickiewicz czytał lub choćby wiedział o ukazujących się odcinkach, być może ograniczał się jedynie do znajomości zaczerpniętego z legend sformułowania¹⁰². W prelekcjach paryskich uczynił z Żyda Wiecznego Tułacza postać statyczną (w sensie: niezdolną do wewnętrznych przemian), gdy tymczasem bohater Sue – jak sam twierdzi – przeżywa metamorfozę: skruczę i pragnienie niesienia dobra, a nie zła. Mickiewicz – mówiąc o Emersonowskiej idei „człowieka wiecznego” – odniósł się też do dzieła Ignacego Krasickiego *Historia* (wydana w Warszawie 1778 r.):

Powieść zawiera dzieje istoty zmyślonej, człowieka wiecznego, **kogoś na kształt Żyda Wiecznego Tułacza**, bardziej jednak zajmującego od Żyda. Ten bowiem, **ścigany nieustannie tym samym przekleństwem i tymi samymi wyrzutami, pozostaje zawsze jednaki**, podczas gdy człowiek Krasickiego, posiadając sekret odmładzania się, odradza się z pokolenia w pokolenie, zmienia do woli ród i narodowość, staje się kolejno Chińczykiem, Kartagińczykiem, Rzymianinem, wreszcie Polakiem. Tym sposobem żył życiem wielu narodów, wielu ludów i bardzo wielu wieków, cieszył się i cierpiał z nimi¹⁰³.

Możliwe jednak, że Mickiewicz, zdolny do uogólnień, wykorzystał wersję Sue, nie wnikając w szczegóły kreacji interesującego nas bohatera. Wygłaszając prelekcje w Paryżu, musiał przecież usłyszeć o sławnym dziele paryskiego dandysa.

¹⁰⁰ E. Krasińska, *op. cit.*, t. 4, list 1895, Do Katarzyny Potockiej, [Warszawa], 14 lub 15 XI 1869, s. 265.

¹⁰¹ Zob. *ibidem*, t. 3, list 1415, Do Katarzyny Potockiej, [Paryż, 7 maja 1861], s. 347.

¹⁰² Choć cenił Jana hr. Potockiego jako historyka, nigdzie nie odnajdziemy wzmianki, że znał też jego powieść *Rękopis znaleziony w Saragossie* (oryg. *Manuscrit trouvé à Saragosse*), w której również pojawia się omawiany motyw.

¹⁰³ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, Warszawa 1998, Wykład XII, s. 155.

Już na przykładzie korespondencji Elizy Krasińskiej widzimy, że można używać motywu wędrownego reaktywowanego w literaturze pięknej przez Sue, natomiast nie dzielić poglądów socjalnych i politycznych propagowanych przezeń w powieściach. Idee te nie imponowały też innym Polakom – najwybitniejszym zresztą poetom polskim: Słowackiemu i Norwidowi.

Słowacki, który próbował parokrotnie swoich sił w twórczości prozatorskiej, przez długie lata milczał na temat omawianego tu pisarza. Może też dlatego, że gwiazda Eugeniusza Sue zabyła w pełni dopiero w latach czterdziestych XIX wieku, a więc w ostatniej dekadzie życia autora *Kordiana*. Wcześniej, już w latach młodości, poeta pozostawał pod urokiem *Korynny* Madame de Staël i *René* François-René de Chateaubrianda. Cenił sobie również twórczość Amerykanina Jamesa Fenimore’a Coopera. Pozostał jednak przy twórczości francuskiej. Cytując w 1831 roku *René*, uzalał się nad kondycją tamtejszego romansopisarstwa. Przypomnijmy, że było to dwa lata wcześniej od rozbudowanej diagnozy Zygmunta Krasińskiego:

Francuzi piszą teraz mnóstwo romansów w różnym rodzaju – niekiedy używają starego zardzewiałego stylu wprowadzając starych czasów osoby, [...]. Strasznie zdrobniali we wszystkim Francuzi – nie mogą sobie wystawić, żeby to był ten sam Paryż, tak świetny niegdyś za Ludwika XIV [...]¹⁰⁴.

Na uwagę zasługuje tu opinia o „zdrobnieniu” – można ją rozumieć na dwa sposoby: skarleńia literatury francuskiej lub skupiania się w niej na kwestiach nieistotnych, prozaicznych. Odpowiadałoby to konstatacjom też innych, wyżej wymienionych krytyków „romansu” francuskiego. Sąd o samym Sue Słowacki wydaje w swojej korespondencji tylko raz jeden – w liście do Juliusza i Wojciecha Stattlerów:

[...] **Polska jest to zbiorowisko najstarszych duchów** – które całą przeszłość noszą w sobie. –

Każda więc myśl, każdy kształt z przeszłości wydobyty rozweseli je – każdą dawną piękność przyjmą jak siostrę wracającą z dalekiej podróży – ale przyjmą spokojnie, radośnie, bez entuzjazmu, bo dla nich głos nawet pani Sand jest starym głosem, nieco zachrypłym, dawnej kapłanki, która w Eleuzis śpiewała wierszami swoje kobiece skargi, na słabość własną kołcem zwrócone. – **Dla nich romans pana Sue jest to potrawa odgrzana, składająca się z tych samych mięsa kawałków, co osieł złoty Apuleusza.** – Jakże więc je rozkochar? Jak do nowego entuzjazmu zapalić?... Oto duchem trzeba odgadnąć ich pamiątki razem i przecucia. – ¹⁰⁵

¹⁰⁴ J. Słowacki, *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, list 32, Do matki, Paryż 20 października 1831 roku, s. 83-84.

¹⁰⁵ J. Słowacki, *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, Do Juliusza i Wojciecha Stattlerów, Paryż, środa, 1 stycznia 1845 r., s. 66.

Eugeniusz Sawrymowicz komentuje, że jest to „Aluzja do rozpasania złych instynktów ludzkich, w jakie obfitują powieści Eugeniusza Sue”¹⁰⁶. Pytanie: „Jakże więc je rozkochać?” jest sugestią poety-„mistyka”, że proza w wersji Sue bynajmniej nie będzie odpowiadać kolumnie szlachetnych duchów polskich. Nic nie wnosi: ani prawd historycznych („pamiętki”), ani wizyjnych i proroczych („przecucia”). Jest przyziemna, materialistyczna, a przez to martwa duchowo. Według mistycyzującego poety, zwracającego się *nota bene* do maleńkiego wówczas (jeden roczek) Juliusza – przyszłego kompozytora i jego ojca Wojciecha – malarza, prawdziwa sztuka powstaje „na klęczkach”:

Przecuciom zwłaszcza nadać kształty widzialne, sny zamienić w rzeczywistość, a w tej pracy ciągle być na kolanach przed Bogiem – ciągle pić siłę boską – ciągle ducha swego urzeczywistniać sposobami, jakie są ciału naszemu zostawione...¹⁰⁷

Taki ideał twórczości był bardzo daleki od prozaicznego Sue dbającego o efektowną manipulację świadomością tysięcy czytelników, a nie o zrodzoną podczas kontemplacji prawdę. Poezja symboliczna, tak bliska romantycznym poetom, nie wchodziła tu przecież w grę¹⁰⁸.

Bardziej skomplikowane nastawienie wobec twórczości Eugeniusza Sue okazywał Norwid. W edycji sporządzonej przez Juliusza Wiktora Gomulickiego po polskiej partii obszernego listu (m.in. dotyczącej skałeczenia ręki podczas prac w Stanach Zjednoczonych) czytamy:

Est-ce que vous lisez quelquefois Eugène Sue et Madame George Sand? les dernières de ces choses sont un peu intéressantes < »Les Maîtres sonneurs > ».

Ismael

+ Chciej Pani przeczytać to z wielką wolnością myśli i ducha, jak rzecz najzupełniej nie obowiązującą niczym więcej oprócz samą prawdą, jeżeli więc być w czym nietrafnym – gdyby więc coś w tym było p r z e c i w - m o r a l n e g o albo p s u j ą c e g o - o b y c z a j e, to niech Pani w tłumaczeniu francuskim odczyta *Apologię Sokratesa*¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 66, przypis 11.

¹⁰⁷ *Ibidem*, Do Juliusza i Wojciecha Stattlerów, s. 66.

¹⁰⁸ Juliusz Kleiner, niestrudzony tropiciel intertekstualności dzieł romantycznych, dopatrywał się mimo wszystko pewnych powinowactw dramatów Słowackiego z twórczością Sue. Bezpośrednie aluzje do dzieł Francuza zauważył nie tylko w *Beatryx Cenci*, *Księdzu Marku* czy *Beniowskim*, ale też w twórczości przedmystycznej polskiego poety. Zob. J. Kleiner, *Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1-4, Kraków 1999, t. 4, s. 114 (również przypis 39); t. 2, s. 248; t. 2, s. 45, przypis 10.

¹⁰⁹ C. Norwid, *Do Marii Trębickiej*, list 170, [Nowy York] 20 października [1853], [w:] idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 8, Warszawa 1971, s. 198. Por. Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 221.

Wiadomo, że autor myślał o *Obronie Sokratesa* Platona, która mogłaby być antidotum na niemoralność *Les Maîtres sonneurs* George Sand lub jakiegos z najnowszych utworów Sue. Trudno orzec, które z dzieł Norwid miał w 1853 roku na myśli: Sue wydawał bowiem w 1849 roku *Mystères du peuple* (*Ludzkie tajemnice*; raczej: „*Tajemnice ludu*”), w 1850 roku *Les Enfants de l’amour* (*Dzieci miłości*), w 1851 roku *L’Institutrice* (w wydaniu polskim, właśnie z 1853 r. przetłumaczone jako *Miss Mary*, czyli *Guwernantka*), w 1852 roku *La Marquise Cornélie Alfi*, a oprócz tego w latach 1847-1852 *Les Sept Péchés capitaux* (*Siedem grzechów głównych*).

Możliwe, że początkowo urzekła go sensacyjna aura powieści Sue. Sudolski pewnych powinowactw z utworami francuskiego pisarza doszukuje się chociażby w noweli Norwida *Tajemnica lorda Singelworth*. Zastrzega jednak:

Otrzymujemy utwór w stylu Eugeniusza Sue, Alana Poe czy Juliusza Verne. Jego bohaterowie noszą znaczące nazwiska, a tytuł nawiązuje do literatury popularnej, trywializującej tajemnicę. Przewodnia „tajemnica” nasuwa też inne, głębsze powinowactwa – prowadzi ku zagadkom bytu i pytaniom o sens świata znajdującego się na krawędzi. Zafascynowany postępem świat cywilizacji materialnej popada stopniowo w niewolę, która degradowa człowieka i wtrąca ten świat w chaos¹¹⁰.

Wydaje się nawet, że Norwid traktował znaczniejsze utwory Francuza ambiwalentnie: jako doniosłe fakty kulturowe, a jednocześnie jako utwory uruchamiające lawinę naśladownictwa. Ich istnienie uwzględnia w satyrycznej miniaturze – humorystycznym „liście”, *Dwie powieści* adresowanym do „kochanego Teofila” (*de facto*: Teofila Lenartowicza). W piątym ich fragmencie w dygresji od planu drugiej powieści żartuje z Mickiewiczowskiej bohaterki. Jednocześnie robi aluzję do fali epigoństwa wobec powieści Sue przeznaczonych dla masowego, niewybrednego w swych gustach odbiorcy:

Telimena od lat trzydziestu kilku wszystko chowała na pamiętkę!... Kiedy zaś ostatecznie sama została wykradzioną i uwięzioną gwałtownie do sycylijskiego zamku, stało się, iż zakupił słynne jej biurko Grzegorz Peryfrazowicz, człowiek uniwersalny (który to, **skoro *Tajemnice Paryża* wyszły z druku, napisał *Tajemnice Kałuszyna***, a gdy Wiktor Hugo wydał swoich *Pracowników morskich*, Peryfrazowicz Grzegorz pojechał wraz do Gdańska, – i że nigdy nie mógł chodzić prosto na nogach swoich – przezwany tam został Admiralem) – owóż słynne biurko Telimeny skoro przeszło na własność Admirala... cóż nastąpiło?...¹¹¹

Tak Peryfrazowicz, jak i domniemane *Tajemnice Kałuszyna* są oczywiście fikcyjne. Jest to *sui generis* parodia manieri naśladownictwa, jaka również w Polsce pojawiała

¹¹⁰ Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, s. 602.

¹¹¹ C. Norwid, *Dwie powieści*, V, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971, s. 66-67.

się w kontekście mody na powieści Sue. Czy wynika z tego jakaś jednoznaczna ocena dorobku paryskiego, socjalizującego pisarza, trudno powiedzieć, ale wydaje się, że Norwidowska ironia nie wróżyła tu bezwzględnej aprobaty... Jak pisze Juliusz W. Gomulicki:

O ile pierwsza „powieść” Norwida jest parodią ówczesnej powieści *na r o d o - w e j* (obywatelsko-szlacheckiej), którą poeta wykipił na kartach *Vade-mecum* w wierszu *Powieść* (PWsz II 56 i 168), a po latach we fraszce *Przepis na powieść warszawską* (PWsz II 243), to druga stanowi z kolei potępienie powieści *na - ś l a d o w c z e j*, jaką reprezentowały m.in. obyczajowe sensacyjne powieści Józefa Symeona Boguckiego, będące bądź to naśladownictwem (*Klementyna, czyli Życie sieroty*, Warszawa 1846) słynnych powieści Eugeniusza Sue, oraz podobna do nich powieść K.R. Rusieckiego *Małe Tajemnice Warszawy* (Warszawa 1844), wyraźnie wzorowana na *Tajemnicach Paryża* tegoż francuskiego autora¹¹².

Moglibyśmy do tego dodać *Daguerotypy Warszawy. Romans prozatorski* (1847) Edwarda Bogusławskiego, *Obrazy i obrazki Warszawy* (1848) Pauliny Krakowowej i kilka jeszcze innych utworów „o wielkim mieście”¹¹³.

Podsumowując: poeci, ceniący mowę symboliczną skrywającą w oszczędnie wypowiedzianych słowach bogactwo myśli i głębię wyśłowienia, albo koneserzy literatury i kultury, nastawieni na wartości poznawcze i wychowawcze literatury, byli przeważnie zde gustowani trywialnością tematów, „rozgadaniem” i miałością intelektualną ówczesnych powieści francuskich – w tym głośnych w Europie romansów pana Sue. Autor najbardziej frapującej krytyki *Żyda wiecznego tułacza* – Wincenty Krasiński wydawał jednoznacznie niepo chlebny, bardzo subiektywny sąd ze względu na co najmniej – jak próbowałam wykazać – kilka czynników. Należały do nich: 1) socjalizm utopijny propagowany w powieści; 2) radykalizm społeczny; 3) atak na Kościół (zwłaszcza na jezuitów); 4) brak wysokiej rangi artyzmu (melodramatyczne styl i obrazowość; kiczowatość; wady kompozycyjne – brak logiki, liczne niekonsekwencje

¹¹² J.W. Gomulicki, *Dodatek krytyczny, VI: Metryki i objaśnienia: Dwie powieści*, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 7, Warszawa 1973, s. 523. Profesor Janusz Tazbir pisze: „W obfitej twórczości XIX-wiecznego francuskiego pisarza Eugeniusza Sue prym wiodły *Tajemnice Paryża*, ukazujące świat przestępczy stolicy Francji. Powieść ta rychło znalazła naśladowców w wielu krajach Europy. Pojawiły się więc tajemnice Wiednia i Berlina, Petersburga, Rzymu... Zirytowany tym Cyprian Norwid wymyślił sobie Grzegorza Peryfrazowicza, czyniąc z tej fikcyjnej postaci autora... *Tajemnic Kałuszyna*”. (idem, „Stolica. Warszawski Magazyn Ilustrowany”, maj 2012, nr 5 (2242), s. 44). Zob. też: M. Janion, *Prace wybrane*, t. 4: *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001, s. 512. Autorka dowodzi tam, że fala epigoństwa nie zniknęła również w XX w., czego dowodem mogłaby być powieść W. Gombrowicza *Opętani*.

¹¹³ Zob. przypis 4 w niniejszym studium.

w prowadzeniu fabuły); 5) nieprawdopodobieństwo psychologiczne w kreacji postaci i przesadna fantastyka w konstruowaniu fabuły; 6) bezwzględna apologia legendarnego Żyda Wiecznego Tułacza przewyższającego dobrocią Jezusa; 7) degradacja Boskich i Człowieczych cech Chrystusa. Natomiast Zygmunta Krasińskiego, krytykującego powieści marynistyczne, drażniły: degradacja literatury do poziomu prozy, epiki; egalitaryzm kultury idący w parze z jej brukowością i sprzedajnością samych twórców. Elżę Krasińską, podobnie zresztą, jak jej męża i teścia, niepokoiły nastroje społeczne we Francji, podsycane między innymi twórczością i działalnością polityczną socjalizującego Sue.

Inne nastawienie mieli z reguły polscy powieściopisarze i prozaicy tej doby. „Z reguły”, gdyż nie wszyscy się na ten temat wypowiadali – na przykład nie znalazłam sądów na temat Sue chociażby u Narcyzy Żmichowskiej, Antoniego Edwarda Odyńca, Władysława Wężyka i innych. Konstatacja przyszłego profesora literatury, dwudziestoletniego Stanisława Tarnowskiego, rozbawionego widokiem tańców cygańskich w jakimś ciemnym zaułku hiszpańskiej Granady, może świadczyć li tylko o popularności, jaką powieści Sue cieszyły się wśród młodych czytelników: „[...] do prawdy można było sądzić, że człowiek wpadł w jakąś jaskinię diabłów, rozbójników, w towarzystwo ulubione pana Eugeniusza [*sic!*] Sue, które ciągle opisuje”¹¹⁴. Natomiast opinie Klaczki, Dunin-Borkowskiego, Cieszkowskiego i Kraszewskiego już znamy.

Sądy dotyczące artyzmu wydawane przez Wincentego Krasińskiego i biskupa Korczyńskiego wypowiedane mogły być jeszcze w duchu klasycystycznym. Ale negatywne opinie wydawali też przecież „młodzi” romantycy: Zygmunt Krasiński w 1833 roku (*nota bene* zdradzający jeszcze wówczas klasycystyczne gusta), Michał Grabowski w 1837 roku, Juliusz Słowacki w 1845 roku, Cyprian Norwid w latach 1853 i 1866. Pełne obaw zdanie wydał także w 1838 roku, niebawem jeden z najpłodniejszych prozaików polskich – Kraszewski. I nie chodzi tu tylko o konserwatyzm poglądów etycznych (charakterystyczny też przecież dla Norwida), lecz o szeroko rozumianą wartość prozy Sue.

Jakie opinie przyniósł wiek XX? O poglądach Umberto Eco była już mowa. Przeczytałam też kilka definicji encyklopedycznych, w których podkreśla się wielką popularność Sue, ale deprecjonuje raczej wartości estetyczne jego literackich osiągnięć. Dodajmy: w XX wieku historyk Ludwik Bazylow krytycznie wyraził się o „sensacyjnej, lecz w sposób zupełnie niefrasobliwy snutej fabule, z mnóstwem postaci przedstawionych raczej prymitywnie pod względem psychologii”. W innym zaś miejscu konstatawał:

¹¹⁴ S. Tarnowski, *Z Dzikowa do Ziemi Świętej. Podróż do Hiszpanii, Egiptu, Ziemi Świętej, Syrii i Konstantynopola z lat 1857-1858. Wspomnienia oraz korespondencja z matką Gabrielą z Małachowskich Tarnowską i rodzeństwem*, wstęp i oprac. G. Nieć, Kraków–Rudnik 2008, s. 82.

Pisarze, którzy przejęli się koncepcjami socjalizmu utopijnego, nie osiągnęli na ogół zbyt wysokiego pułapu w skali możliwych ocen, chociaż poczytnością cieszyć się mogą i obecnie, jak wspomniany już Eugeniusz Sue¹¹⁵.

Natomiast Jan Tomkowski w swej *Literaturze powszechnej* pisze o „oczekiwaniach mniej wyrafinowanych czytelników”, dając jednocześnie wskazówkę, że nie jest to proza wysokich lotów¹¹⁶. Przeglądając współczesne podręczniki, można stwierdzić, że dziś również, jak w pierwszej połowie XIX wieku, stawia się takie nazwiska jak Sue, Balzak, Hugo, Janin w jednym szeregu, dodając wszakże i pozytywne komentarze. Są to pisarze, którzy, jak suponuje Dorota Siwicka – nie uśmiercili, lecz ożywili gatunek, przyczyniając się do niezwykłej jego popularności i triumfu w dobie realizmu. Otóż w podręczniku *Romantyzm 1822-1863* badaczka umieszcza autora *Tajemnic Paryża* na liście francuskich powieściopisarzy przyczyniających się do rozwoju gatunku. Znalazł się on tam wśród takich sław, jak Hugo, Stendhal, Balzak, Dumas i George Sand¹¹⁷.

Krytyka literacka jest zajęciem niewdzięcznym¹¹⁸, jej osiągnięcia, ulotne i nietrwałe jak wiatr, mogą ulec zupełnej dezaktualizacji pod naporem rozwijających się w czasie i przestrzeni mód i upodobań literackich, zmienności gustów, a także – co najważniejsze – pod wpływem weryfikacji sądów właściwych historii literatury. Dziś ocenimy powieści Sue inaczej niż odbierali ją ludzie pierwszej połowy XIX wieku. Ale czy na pewno inaczej? W świetle rozważanych w niniejszym studium sądów krytycznych, wychodzących spod pióra rodziny Krasieńskich i im współczesnych, myślę, że nie należałoby spieszyć się z jednoznaczną odpowiedzią.

A CRITICISM OF THE EUGÈNE SUE'S WRITING FROM WINCENTY AND ZYGMUNT KRASIŃSKI'S PERSPECTIVE

The subject matter of the research is Zygmunt Krasinski and his father's opinions concerning the novels of the famous French writer – *Eugène Sue*. In 1833 Krasinski expressed his own opinion on a so-called *roman maritime*, whereas, in 1845, his father, also in a very emotional way, presented his views on *The Wandering Jew*. The author of the article observes the analogy between these two judgments and the judgments of other experts in the field of the XIX century literature.

¹¹⁵ L. Bazyłow, *op. cit.*, s. 236 i 461.

¹¹⁶ Zob. J. Tomkowski, *Literatura powszechna według Jana Tomkowskiego*, Warszawa 1997, s. 143.

¹¹⁷ D. Siwicka, *Romantyzm 1822-1863*, Warszawa 1995, s. 198.

¹¹⁸ Zob. M. Wyka, *Krytyka jako niecierpliwość*, [w:] *Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961-2005*, Kraków 2006, s. 5-23.

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 francuskiego¹. 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 tłumaczenia². Słowem *Tajemnice Paryża* (1842/1843) i *Żyd wieczny tułacz* (1844/1845) usunęły w cień wszystko, co dotychczas cieszyło się powodzeniem czytelniczym 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.

¹ *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.

² 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 skrótovej 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*)³.

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. Przemowny 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 Jeną⁴. 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

³ 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.

⁴ Zimmermann powiela oryginalną tezę, którą głosił Johann Ignaz Weitzel w swojej pracy *Europa w teraźniejszym 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 podającą w wątpliwość wartość artystyczną *Tajemnic Paryża* i we własnym rozbiorze przekonująco wyjaśnić największe zalety tej powieści.

Piszac 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 lepszego 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 przyzwoitości, spieszy więc zapewnić czytelnika, że nie musi on obawiać się na kartach *Tajemnic Paryża* scen niemoralnych, czyli związanych z aktem seksualnym⁵. 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.

⁵ 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 Rudolfie, 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 przedstawicieli 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 fartuszu 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 rozbiorach 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 wymieniać 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 – Rudolfa. Według Zimmermanna miałby nim być cesarz Józef II⁶. 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

⁶ 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 oświeconego absolutyzmu; zniósł pańszczyznę, rozwinął szkolnictwo, złagodził cenzurę i zakazał stosowania tortur. Asocjacja z Rudolfem, 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 osiągnąć 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 naśladując 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 Scottem⁷. 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”)⁸.

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

⁸ 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 woj-skowej; 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”*)⁹.

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).

⁹ 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 wyobrażeniom. 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 teraźniejszości 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 dobą 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 teraźniejszości, 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 podsłuchiwania¹⁰. Interpretator wychwytuje moment, kiedy Pipelet powiada, iż zasłonił sobie ręką oczy, by nie widzieć pewnych osób wchodzących do domu (Cabron i Giraudeau). Anastazja ironicznie określi to zachowanie jako tworzenie tajemnicy: miałby jej mąż oczy otwarte, tajemnica rozplynęłaby się momentalnie w nicość. 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 udaremniony) zmać może działalność filantropijna, a więc pomoc

¹⁰ Ileż drzwi w kamienicy na rue de Temple dla Rudolfa, owego arcyszybiega, 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 blahym 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 niezmordowanego 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 urodzenie¹¹. 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 końcu¹². 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,

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

¹² 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 przyganie 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”)¹³.

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 *Świątę rodziny*.

¹³ 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 Geheimniskrämer oder die „kritische Kritik” als Herr Szeliga)¹⁴.

Karol Marks najpewniej w ogóle nie wypowiadałby się w kwestii *Tajemnic Paryża*, gdyby nie sprowokowało go do tego wystąpienie Zychlinskiego pod pseudonimem Szeliga¹⁵. „Krytyczna krytyka” we wcieleniu Szeligi-Wischnu to apoteoza *Tajemnic Paryża*, a Eugeniusz Sue proklamowany zostaje w niej jako „krytyczny krytyk”¹⁶. 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!”¹⁷. 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* dostrzegał 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 zdżiczenia 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 źródeł dopatruje się Marks w systemie filozoficznym Hegla, gdzie element spekulatywny często przedstawiany jest jako rzeczywistość i odwrotnie, dzięki mistrzowskiej sofistyce Hegla, rzeczywistość jawić się może jako spekulacja. Marks nie posądza naturalnie Szeligi o tak daleko

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

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

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

¹⁷ *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 tajemnicą¹⁸. 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 ulicom¹⁹. 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 niemiłosierdzie 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”.

¹⁸ Marks powołuje się tu na pisma Charlesa Fouriera.

¹⁹ 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, podstępów, 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 moralnego²⁰. Marks przypomina, do czego Rudolf namawia i zmusza przemienionego jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki zbrodniarza: ma się on wkrąść 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, sztydzi Marks, ten nieokiełznany jeszcze niedawno dziki, nierespektujący prawa człowiek staje się potulnym psem. Godna podziwu tresura! – wykrzykuje udający zachwyt 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

²⁰ 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 zarżnąć 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 Szeligi²¹. 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 wyrывa 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 sący on truciznę do ucha swej ofiary. To człowiek pozornie miłosierny, w rzeczywistości okrutnik bez serca²². 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

²¹ 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”).

²² 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 to 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 umiera²³.

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, odczułowiecza Maître'a d'École, spodziewając się po
nim jedynie pokuty i modlitwy. Z bandyty o herkulesowej sile chce zrobić mnicha.

²³ 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 miażdżąca 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 galerami²⁴.

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

²⁴ 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.

Urszula Gołębiowska

Uniwersytet Zielonogórski

RECEPCJA EUGENIUSZA SUE W ANGLII POŁOWY XIX WIEKU NA PODSTAWIE MONOGRAFII BERRY PALMER CHEVASCO

Problematyka recepcji twórczości Eugeniusza Sue w Wielkiej Brytanii nie została, jak dotychczas, przybliżona polskiemu czytelnikowi. Nie mamy w polskim piśmiennictwie literaturoznawczym satysfakcjonujących studiów na temat poczytności bądź krytyki Eugeniusza Sue w XIX wieku na gruncie brytyjskim. Prace na ten temat, co zresztą zrozumiałe, pojawiały się przede wszystkim w języku angielskim. Do znaczących monografii należy bez wątpienia *Mysterymania. The Reception of Eugene Sue in Britain 1838-1860* autorstwa Berry Palmer Chevasco¹. Studium stanowi rozwinięcie zainteresowań autorki dziewiętnastowiecznymi związkami między kulturą francuską a anglosaską, którymi zajmowała się w pracy doktorskiej. Niniejszy szkic jest *sui generis* anonsem owej monografii omawiającej reakcję na utwory pisarza w Anglii w połowie XIX wieku. Jest zatem tylko częściowym, aczkolwiek koniecznym wypełnieniem wspomnianej luki w polskojęzycznym literaturoznawstwie. Międzynarodowa sława, jaką w połowie XIX wieku cieszył się Sue, obejmowała również Anglię i, jak dowodzi autorka monografii, pomimo krytycznego odbioru w kręgach literackich, jego powieści miały znaczący wpływ na ówczesną prozę angielską jak również na szeroko pojętą kulturę popularną.

W Anglii, podobnie jak we Francji, ogromna popularność powieści Eugeniusza Sue wiązała się w dużej mierze z rosnącym poziomem czytelnictwa wśród uboższych grup ludności, choć nie brakowało wielbicieli jego prozy w bardziej uprzywilejowanych kręgach. Mimo że wczesne powieści francuskiego pisarza były w Anglii recenzowane już w latach trzydziestych XIX wieku, a nazwisko ich autora wymieniano

¹ B.P. Chevasco, *Mysterymania. The Reception of Eugene Sue in Britain 1838-1860*, Bern 2003.

na równi z nazwiskami uznanych pisarzy, po sukcesie *Tajemnic Paryża* (1842-1843), które ukazały się w Anglii w roku 1844, reputacja autora uległa nagłej przemianie². Utwory pisarza zaczęto utożsamiać z rodzącą się właśnie literaturą popularną i z podejmowanymi przez nią spornymi kwestiami społecznymi, co nie zaskarbiło pisarzowi przychylności wśród przedstawicieli angielskiej klasy średniej i warstw rządzących. Niechęć konserwatywnych kręgów do utworów Sue była w oczywisty sposób spowodowana obawami przed radykalnymi ruchami i ugrupowaniami, takimi jak ruch republikański we Francji, który doprowadził do rewolucji 1848 roku, a z którym Sue był związany. Upředzenie to spotęgowało się po 1845 roku, po pojawieniu się *Mysteries of London* autorstwa George'a W.M. Reynoldsa. Inspirowana utworem Sue powieść w odcinkach angielskiego autora była pełna radykalnej retoryki. Chevasco podkreśla, że w latach czterdziestych powieści Sue były zaliczane w Anglii do „popularnych”, to znaczy niebezpiecznych w sensie moralnym i politycznym, a także pozbawionych wartości literackich (s. 11-12). Mimo że poważni krytycy traktowali je z lekceważeniem graniczącym z pogardą, dzieła pisarza oddziaływały na czytelników, a także na angielskich pisarzy, spragnionych sławy i finansowego sukcesu, które stały się udziałem francuskiego powieściopisarza.

Chevasco podaje przykłady drażliwych kwestii poruszanych w powieściach francuskiego pisarza – reforma sądownictwa, położenie kobiet, niesprawiedliwość prawa małżeńskiego czy antyklerykalizm. Zadecydowały one o zaliczeniu jego utworów do kategorii szkodliwych. To piętno sprawiło, że angielska klasa średnia niechętnie przyznawała się do lektury utworów pisarza (s. 13). Podczas gdy we Francji jego dzieła były czytane i komentowane również przez ważne osobistości ówczesnej sceny literackiej – Honoriusza Balzaka, George Sand, Charlesa Sainte-Beuve'a, w Anglii trudno znaleźć echa lektury w korespondencji znanych pisarzy tego okresu. Według Chevasco ową różnicę w odbiorze można także tłumaczyć bardziej radykalnym w Anglii podziałem

² *Ibidem*, s. 11. Chevasco dodaje, że recenzja wczesnych powieści Sue, *Atar-Gull*, *La Coucaratcha* i *La Salamandre*, ukazała się w 1838 r. w piśmie „Foreign Quarterly Review”, skierowanym do wąskiej grupy wykształconych czytelników, którzy czytali utwory francuskiego pisarza w oryginale. Powieści zostały przychylnie potraktowane przez krytyka podkreślającego związki pisarza z Jamesem F. Cooperem i angielskimi pisarzami Tobiasem G. Smollettem i Frederickiem Marryatem (s. 62-63). Inne artykuły, które zawierają odniesienia do dzieł Sue, dotyczą najczęściej współczesnej literatury francuskiej, a nazwisko pisarza pojawia się w nich w towarzystwie znanych francuskich autorów, takich jak Victor Hugo, Alexandre Dumas, Charles P. de Kock, George Sand, Honore de Balzac, Alphonse de Lamartine (s. 63-64). Pojawiają się też głosy krytyczne, np. w artykule w „Foreign Quarterly Review” z 1842 r., który stanowi omówienie najnowszej literatury francuskiej i poddaje krytycznej ocenie jej przesadne przywiązanie do romantycznych tematów zaadoptowanych ze źródeł angielskich, szczególnie z powieści Sir Waltera Scotta, zbytnią teatralność, a także powszechne występowanie scen z obskurnych rejonów miejskiego życia. Powieści Sue służą jako przykłady tych wad francuskiej prozy oraz jej skłonności do powierzchownej formy powieści w odcinkach – przejętej od angielskich powieściopisarzy i przesadnie eksploatowanej we Francji (s. 63-64). Wszystkie kolejne odniesienia do monografii Chevasco będą odnotowane w tekście przez podanie numeru strony w nawiasie.

na literaturę wartościową i popularną. Jeżeli chodzi zatem o wpływ Sue na angielską prozę nie tylko popularną, jest on znacznie trudniejszy do wykazania niż na przykład znaczenie George Sand dla rozwoju prozy wiktoriańskiej. Mimo że jego powieści były najczęściej omawiane w Anglii w kontekście debat na tematy społeczne, a nie jako dzieła o wartości literackiej, w angielskich powieściach głównego nurtu obecne są wątki i motywy na tyle zbieżne z utworami francuskiego pisarza, że wskazują na „coś mniej wyraźnego niż wpływ, ale bardziej znaczącego niż zbieg okoliczności” (s. 14). Jak podkreśla autorka monografii, owo przenikanie tematów stanowi część kulturowego dialogu, który toczył się po obu stronach Kanału La Manche, a którego znaczenie nie zawsze jest dostatecznie doceniane (s. 14).

Wpływ Eugeniusza Sue na prozę angielską lat czterdziestych i pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku przejawiał się w kilku zjawiskach na scenie literackiej. Z jednej strony powstawały mniej lub bardziej oczywiste imitacje utworów francuskiego powieściopisarza – były to popularne powieści adresowane do tej samej grupy czytelników co ich literackie pierwowzory, próbujące powtórzyć ich sukces komercyjny. Z drugiej strony do literatury głównego nurtu przenikały motywy zapoczątkowane w twórczości Sue.

Naśladowcą, który dostrzegł komercyjny potencjał w przeniesieniu pewnych wzorów zza Kanału La Manche, był G.W.M. Reynolds³. W 1844 roku zaczął wydawać powieść w odcinkach zatytułowaną *The Mysteries of London* (*Tajemnice Londynu*), której tytuł w oczywisty sposób nawiązywał do *Tajemnic Paryża*. Powieść Reynoldsa wpisywała się w ówczesny trend określany jako „mysterymania”, a oznaczający wzmożone zainteresowanie powieściami pełnymi tajemniczych postaci i wydarzeń (s. 120). Chevasco wskazuje na podobieństwa, ale i na różnice między powieścią francuską i angielską. Zbieżność tytułów, sposobu wydania (powieść w odcinkach), sensacyjna fabuła i sukces wśród czytelników popularnej literatury sprawiają, że powieści Reynoldsa i Sue były i są często ze sobą kojarzone. Obie powieści czerpią poza tym z literatury gotyckiej i melodramatu, a ich skomplikowane fabuły rozgrywają się głównie w miejskich dzielnicach nędzy Londynu i Paryża, chociaż zawierają również sceny z życia wyższych sfer. Występują w nich podobne elementy i postaci: intrygi, przebrania, tajemnice, złoczyńcy i morderstwa. Pomimo tych powierzchownych podobieństw między obiema powieściami zaznaczają się wyraźne różnice. Powieść

³ Reynolds miał wśród współczesnych opinię plagiatora – jego pierwsze powieści były dość ściśle wzorowane na utworach Karola Dickensa, np. powieść *Pickwick Abroad* (*Pickwick za granicą*), która ukazała się w 1837 r. Utwory Reynoldsa były adresowane do masowego odbiorcy należącego do klasy robotniczej lub miejskiej biedoty i nie cieszyły się uznaniem wśród bardziej zamożnych i wyrobionych czytelników. Podobnie jak Sue, Reynolds nie krył się ze swoimi radykalnymi poglądami – krytyka monarchii i arystokracji oraz rewolucyjna retoryka jego utworów nie zyskiwały mu przychylności ówczesnego establishmentu (s. 124).

francuskiego pisarza pokazuje paryskich nędzarzy, aby wzbudzić współczucie wśród czytelników i doprowadzić do reform (s. 127). *Tajemnice Paryża* są przeniknięte wiarą w dobre intencje bogaczy, którzy nic nie czynią, aby poprawić byt ludzi najuboższych, ale tylko dlatego, że nie są świadomi ich położenia (s. 128). Powieść zawiera liczne apele do czytelnika o porozumienie między obiema grupami społecznymi i o reformy, które mają owe grupy łączyć, a nie tworzyć między nimi podziały. Przesłanie polityczne utworu Reynoldsa jest odmienne: bogaci i arystokracja są określani jako „wrogowie ludu”, ton autora ma zaś na celu wzbudzenie gniewu i niechęci wśród czytelników należących do biedoty (s. 130). Reynolds nie poprzestaje na krytyce arystokracji – w powieści przeprowadza atak na monarchię, stanowiącą dla klasy średniej i warstw rządzących źródło dumy i poczucia bezpieczeństwa. Kolejna istotna różnica pomiędzy powieścią francuską i angielską tkwi w odmiennym podejściu autorów do przedstawienia erotyki i seksualności. Podczas gdy *Tajemnice Paryża* nie epatują scenami nasyconymi seksem, graficzne potraktowanie niektórych wątków erotycznych u Reynoldsa ociera się o pornografię. Pomimo tych znaczących różnic obie powieści były w popularnym odbiorze tak ściśle ze sobą łączone, że reputacja Sue ucierpiała na mylnym skojarzeniu z sensacyjnymi i pornograficznymi elementami utworu Reynoldsa. Jednocześnie wzmożło się uprzedzenie angielskiej publiczności w stosunku do całej twórczości francuskiego pisarza.

Owo uprzedzenie jest, zdaniem Chevasco, powodem zdumiewająco rzadkich wzmianek na temat Sue w korespondencji i prywatnych zapiskach współczesnych mu pisarzy angielskich. Nieliczne echa lektury jego powieści znajdujące się w listach i utworach, na przykład Williama Thackeraya i Karola Dickensa, świadczą jednak, że twórczość francuskiego pisarza była dobrze znana i poddawana osądowi. Ocena Thackeraya, jednego z pierwszych recenzentów i krytyków *Tajemnic Paryża*, była zresztą zgodna z ówczesnymi opiniami na temat powieści Sue – wyrażał się on krytycznie zarówno o zbyt wiernym realizmie, jak i o sentymentalizmie jego prozy. Thackeraya na pewno nie można nazwać bezstronnym – jego reakcja była bowiem zabarwiona niechęcią wobec sposobu życia Francuzów i ich rzekomego braku zasad moralnych. Negatywna opinia na temat powieści Sue nie przeszkodziła angielskiemu pisarzowi podjąć się tłumaczenia *Tajemnic Paryża*, którego jednak nie ukończył (s. 140-141). Po roku 1845 ustają wypowiedzi Thackeraya na temat Sue w prasie i listach, można za to odnaleźć odniesienia do jego utworów w powieściach i przedmowach angielskiego powieściopisarza. Podobnie jak wcześniejsze uwagi w prasie są one utrzymane w tonie satyryczno-pogardliwym. Na przykład w odautorskich komentarzach przewijających się przez wczesną powieść *Barry Lyndon* (1845) Thackeray dokonuje podziału na dobrą i złą literaturę, wymieniając Sue jako swoje przeciwieństwo. Sue jest według niego jednym z pisarzy, których utwory nadają zbrodni i zepsuciu

pozór atrakcyjności, wywołując w czytelniku „nieczystą sympatię dla łajdactwa” (s. 143). Chevasco przypomina, że moralność głównej postaci *Targowiska próżności* Thackeraya również pozostawia wiele do życzenia. Seksualne przygody Becky Sharp dodają powieści pikanterii, wiadomo też, że pod koniec powieści bohaterka ucieka się do prostytucji. Becky – postać niemoralna – wzbudza jednak sympatię czytelnika, chociaż jej autor nie pochwała podobnej sympatii wywołanej przez utwory innych autorów (s. 147). Innym przykładem niekonsekwencji Thackeraya przywołanym przez Chevasco jest jednoczesna krytyka tak zwanych szczęśliwych zakończeń powieści Eugeniusza Sue i zastosowanie podobnego zakończenia w *The History of Pendennis* (1848-1850). Z przykładów przytoczonych w książce Chevasco wyłania się Thackeray, którego proza grzeszy wadami, które pisarz wytyka innym autorom, zwłaszcza Eugeniuszowi Sue (s. 142-143).

Listy i prywatne zapiski Karola Dickensa również ujawniają niewiele informacji na temat stosunku angielskiego pisarza do Sue. Wiadomo, że Dickens zabiegał o spotkanie z Sue podczas pobytu w Paryżu w 1848 roku, prosząc Lady Blessington o pomoc w pozyskaniu formalnego listu polecającego⁴. Spotkanie obu pisarzy doszło do skutku, ale nie pozostawiło żadnych śladów w korespondencji Dickensa. Chevasco snuje rozmaite przypuszczenia co do braku wzmianek na temat francuskiego pisarza; jedna z hipotez łączy milczenie Dickensa z atmosferą, jaka wytworzyła się wokół autora *Tajemnic Paryża* w Anglii, krótko po ich spotkaniu. Sue stał się przedmiotem ostrej krytyki, podobnej do potępienia, z którym spotkał się kilka lat wcześniej *Oliver Twist* Dickensa. Możliwe, że Dickens chciał uniknąć skojarzenia z francuskim autorem (s. 156-159). Jakkolwiek trudno jest obecnie stwierdzić, jak odnosił się Dickens do prozy Sue, z pewnością go nie lekceważył. W odróżnieniu od Thackeraya Dickens nie umieszczał w swoich powieściach i przedmowach ocen twórczości Francuza ani aluzji do jego utworów. To, co niewątpliwie łączy Dickensa i Sue, to tematy ich powieści i popularny sukces, który obaj odnieśli. Chevasco zauważa również podobieństwa wątków, postaci i mechanizmów fabularnych stosowanych przez obu pisarzy. Zestawiając *Oliwera Twista* (1838) i wydane pięć lat później *Tajemnice Paryża*, autorka monografii podkreśla zbieżności wątków tematycznych – obie powieści opisują związek biedoty miejskiej ze światem zbrodni, „koncentrując się na losie osieroconego dziecka i czującego na nie moralnego i fizycznego niebezpieczeństwa ze strony przestępczego świata” (s. 160). Autorzy stosują nawet identyczne mechanizmy fabularne: przebrania, śledzenie z ukrycia, pułapki, uprowadzenia i dramatyczne ocalenia w ostatniej chwili. Ponadto, jak sugeruje Chevasco, niektóre postaci w powieści Dickensa mogły stanowić inspirację dla autora *Tajemnic Paryża* – prostytutka

⁴ Marguerite Gardiner, Księżna Blessington (1789-1849), irlandzka powieściopisarka.

Nancy wydaje się pierwowzorem bohaterek *Tajemnic Paryża* – Fleur de Marie i La Louve (s. 159-160). Ustalenie odwrotnego kierunku inspiracji, czyli roli utworów Sue w twórczości Dickensa, jest niezwykle trudne, jako że z korespondencji pisarza nie wynika, które z powieści Sue były mu znane. Jest wysoce prawdopodobne, że czytał najbardziej znane utwory: *Tajemnice Paryża* i *Żyda wiecznego tułacza*; nie wiadomo, czy znał wcześniejsze powieści francuskiego autora. Jednak jedna z postaci *Samotni* Dickensa, która ukazała się w roku 1852, tak bardzo przypomina bohaterkę wczesnej powieści Eugeniusza Sue *Mathilde* z 1840 roku, że trudno uznać to podobieństwo za zbieg okoliczności. Obie postaci to kobiety z wyższych sfer o nienagannej opinii, które ukrywają sekret z młodości – nieślubne dziecko, owoc wielkiej miłości, którego nie widziały od chwili narodzin. W obu powieściach występują dramatyczne sceny wyznania, w których matki zdradzają dorosłym już córkom prawdę o ich pochodzeniu (s. 167-168). Podobieństwo łączące Lady Dedlock Dickensa i Duchesse de Richeville z powieści Sue nie jest jedyną zbieżnością pomiędzy *Samotnią* a *Tajemnicami Paryża*. W powieści Dickensa występuje postać prowadzącego śledztwo policjanta, często uważana za pierwowzór detektywa w literaturze angielskiej. Według Chevasco, bezpośrednim poprzednikiem Dickensowskiego Bucketa jest inspektor policji Narcisse Borel tropiący przestępców i zwalczający występki w *Tajemnicach Paryża*. Obu tropicieli zbrodni łączy wiele podobieństw, od wyglądu zewnętrznego po determinację i niezwykłą intuicję (s. 168-169).

Obok *Samotni* Chevasco wymienia inne powieści Dickensa, takie jak *Opowieść o dwóch miastach* (1859), *Nasz wspólny przyjaciel* (1865), w których odnaleźć można echa postaci, motywów i scen z powieści Eugeniusza Sue. W utworach wyraźnie widoczne są wspólne cechy twórczości obu pisarzy, między innymi fascynacja rolą ubrania, którego szczegółowe opisy służyły w powieściach Sue i Dickensa zaznaczaniu różnic pomiędzy przedstawicielami różnych grup społecznych. Obaj pisarze stosują motyw przebrania – inny ubiór pozwala postaci, tak jak zmiana kostiumu w teatrze, przeobrazić się w osobę z innej klasy (s. 174). Chevasco podkreśla, że mimo tak wielu podobieństw między utworami Sue i Dickensa, które nie wydają się przypadkowe, wciąż nie mamy dogłębnego studium dotyczącego związków między pisarzami (s. 175).

W odróżnieniu od Thackeraya czy Dickensa, których korespondencja zawiera niewiele wzmianek na temat Sue, w listach Elizabeth Barrett Browning znajdują się liczne wypowiedzi poetki na temat francuskiego pisarza. Chevasco uważa opinie Barrett za szczere; poetka była bowiem wolna od tak zwanej profesjonalnej zazdrości – popularność powieściopisarza nie stanowiła dla niej żadnego zagrożenia. Ponadto nie była zmuszona zarabiać na życie pisaniem, jego sukces finansowy nie stanowił zatem kolejnego powodu do niechęci i uprzedzenia. Zanim w 1846 roku poślubiła

poetę Roberta Browninga, należała do grupy niezamężnych kobiet z wyższych sfer, które krytycy Sue w Anglii chcieli szczególnie chronić przed zgubnym wpływem jego powieści. Mimo że niezależność intelektualna Barrett stawia ją poza społecznymi klasyfikacjami, komentarze poetki rzucają, zdaniem Chevasco, pewne światło na odbiór twórczości pisarza wśród kobiet należących do tej sfery (s. 176-177). Fatalna reputacja pisarza wśród angielskich krytyków nie powstrzymała Barrett przed wyrażaniem własnego zdania, zarówno na temat braków, jak i siły jego prozy. Lektura Sue dostarczała poetce niewątpliwej przyjemności, ale też inspiracji: postać Marian Erle z poematu narracyjnego *Aurora Leigh* (1856) jest wzorowana na Fleur de Marie z *Tajemnic Paryża*. Największa liczba komentarzy odnoszących się do Sue pochodzi z korespondencji z lat 1844-1847, czyli z okresu największej popularności pisarza (s. 178). Poetka wypowiadała się z entuzjazmem na temat *Tajemnic Paryża*, jako dzieła przenikniętego geniuszem, ale ceniła również *Mathilde* za obraz francuskiego społeczeństwa przedstawiony w tej wczesnej powieści. Dla Barrett treści, które gorszyły angielskich krytyków, miały drugorzędne znaczenie; uważała, że zaangażowanie Sue i pasja, z jaką walczył o poprawę bytu biedoty, w pełni rekompensują pewną niestosowność tematów poruszanych w jego powieściach (s. 181-182). Kolejna powieść Sue, *Żyd wieczny tułacz*, dostarczyła jednak poetce sporego rozczarowania. Zniechęcona nierównym poziomem i ciężkim dydaktyzmem powieści, Barrett zmieniła zdanie na temat francuskiego pisarza i przeniosła swoje zainteresowanie francuską prozą na dzieła Balzaka (s. 185-186). Jak podkreśla Chevasco, głos Barrett Browning na temat Sue i literatury francuskiej wyróżnia się, na tle angielskiej krytyki tego okresu, bezstronnością i brakiem uprzedzeń. Poetka bowiem zupełnie nie przejmowała się złą sławą, jaką była otoczona literatura francuska i miała odwagę wyrażać własne poglądy na temat autorów i ich powieści (s. 189).

Chevasco dostrzega związek twórczości Sue nie tylko z utworami poszczególnych angielskich autorów, ale również z powieścią o problematyce społecznej, która pojawiła się w Anglii w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku. Chevasco wymienia przykładowe utwory tego nurtu, między innymi *Sybil* (1845) Benjamina Disraelego, *Hard Times* Charlesa Dickensa (1854), *North and South* (1855) Elizabeth Gaskell i *Felix Holt* (1866) autorstwa George Eliot, które łączy zainteresowanie społecznymi skutkami gwałtownego rozwoju przemysłu w Anglii pierwszej połowy XIX wieku. Twórcy owych powieści pragnęli wywołać w kraju poważną debatę na drażliwe kwestie i przyczynić się do politycznych i społecznych zmian (s. 191). Wizja podzielonego kraju, w którym żyją dwa odrębne „narody” odgródzone od siebie murem niewiedzy i obojętności, wiara w siłę i rolę literatury w działaniu na rzecz reform, apelowanie o współczucie dla wykluczonych – to tylko niektóre podobieństwa między *Tajemnicami Paryża* Sue a angielskimi powieściami. Mimo licznych zbieżności

kwestia bezpośredniego wpływu Sue na ich autorów jest niezwykle trudna do ustalenia i pozostaje w sferze spekulacji. Nie sposób nawet stwierdzić, czy wymienieni autorzy, z wyjątkiem Dickensa i Disraelego, znali powieści Sue. Autorka monografii przypomina, że brak wzmianek na ten temat może być związany z reputacją Sue w Anglii, jako autora dzieł gorszących i wywrotowych. Autorzy nie byli skłonni przyznawać się do czytania i czerpania inspiracji z dzieł pisarza otoczonego złą sławą (s. 194). Według innej hipotezy, podobieństwa między *Tajemnicami Paryża* a angielskimi powieściami mogą wynikać z naśladowania przez autorów *Sybil* Benjamin Disraelego – wczesnej powieści tego nurtu, w której Chevasco odnajduje liczne echa utworu Sue⁵.

Już główna postać powieści, Charles Egremont, przypomina księcia Rudolfa – obaj odgrywają rolę łączników między światem bogactwa i zbytku a światem nędzy i wykluczenia. Podobnie jak Rudolf, Egremont jest poruszony warunkami życia i tragicznymi losami biedoty. Reprezentuje on, w czym jest również podobny do francuskiego poprzednika, nowe pokolenie angielskiej arystokracji, które uznaje odpowiedzialność wypływającą z zajmowanej pozycji społecznej (s. 196-198). Również postać tytułowej *Sybil*, przedstawionej w romantyczno-melodramatyczny sposób, przypomina Fleur de Marie z powieści Sue, co nie musi oznaczać, że Disraeli wzorował się na francuskim pisarzu, obaj czerpali bowiem z tradycji romantyczno-gotyckiej. Bohaterki Sue i Disraelego są anielsko piękne, mają urzekające głosy i pochodzą z arystokratycznych rodów, o czym dowiadują się dopiero pod koniec powieści (s. 200). Zarówno Sue, jak i Disraeli wplatają w powieści liczne dygresje traktujące o niesprawiedliwości społecznej i konieczności reform, z tą różnicą, że w *Sybil* owe fragmenty dotyczą wyłącznie rzeczywistości angielskiej. Obie powieści mają podobne zakończenia: dzięki trosce i wysiłkom księcia Rudolfa i Charlesa Egremonta wszystkie przypadki niesprawiedliwości i nędzy zostają naprawione. Zasługujący na wsparcie biedacy otrzymują pomoc, a kilka par wchodzi w szczęśliwe związki małżeńskie (s. 202-203).

Należy wspomnieć, że podobieństwa między kolejnymi angielskimi powieściami o tematyce społecznej a utworami Sue można tłumaczyć nie tylko naśladownictwem lub czerpaniem inspiracji z powieści Sue i Disraelego, które, jak zastrzega Chevasco, są niezwykle trudne do wykazania, ale także pozaliterackim zainteresowaniem i zaangażowaniem autorów w problematykę reform. Ukazujące się w tamtym okresie pamflety, artykuły i eseje mogły stanowić równie znaczący impuls do podjęcia tematu niesprawiedliwości społecznej w utworach literackich. Dużą rolę odegrał z pewnością zbiór esejów Thomasa Carlyle'a pod tytułem *Past and Present* (1843),

⁵ Benjamin Disraeli (1804-1881) brytyjski polityk konserwatywny, pisarz, dandys, a także premier Wielkiej Brytanii w latach 1868 i 1874-1880. Jego rząd przeprowadził wiele postępowych reform społecznych w zakresie m.in. zdrowia publicznego, edukacji i ochrony prawnej robotników. Disraeli odegrał znaczącą rolę w stworzeniu nowoczesnej Partii Konserwatywnej.

w którym zawarta została diagnoza brytyjskiego społeczeństwa podzielonego na skutek nierównej dystrybucji dóbr⁶.

Monografia Chevasco jest skarbnicą informacji na temat związków Sue ze współczesnymi mu brytyjskimi pisarzami. Nie sposób jednak omówić wszystkich przypadków inspiracji, wpływu czy trudnych do wyjaśnienia zbieżności w niniejszym anonsie. Może on jedynie zachęcić polskiego czytelnika, zainteresowanego poszerzeniem i pogłębieniem wiedzy na temat recepcji francuskiego pisarza w Anglii połowy XIX wieku, do sięgnięcia po owe studium. Autorka podkreśla zasługi rzadko wspomnianego dziś autora nie tylko dla dziewiętnastowiecznej kultury francuskiej i angielskiej, ale też umieszcza jego twórczość w szerszym kontekście historycznym. Choć nie jest to bezpośrednim przedmiotem studium, Chevasco pokazuje, jak motywy i wątki obecne w twórczości Sue przeniknęły do angielskiej kultury masowej i stały się jej częścią. Autorka monografii dostrzega wpływ powieści w odcinkach zapoczątkowanej przez francuskiego pisarza na dzisiejsze opery mydlane. Również współczesne powieści i filmy kryminalne wywodzą się z *Tajemnic Paryża*, a ich walczący z występkiem bohaterowie są potomkami księcia Rudolfa.

THE RECEPTION OF EUGENE SUE IN MID-NINETEENTH CENTURY ENGLAND ON THE BASIS OF BERRY PALMER CHEVASCO'S MONOGRAPH

The article is a brief presentation of a thorough and exhaustive study of the reception of Eugene Sue in Britain in the middle of the nineteenth century. *Mysterymania. The Reception of Eugene Sue in Britain 1838-1860* by Berry Palmer Chevasco advances the thesis that despite a generally critical attitude of the British literary establishment towards the French writer, his prose may have had a more significant impact on British writers than has been recognized. The article presents only a sample of the evidence provided by the author of *Mysterymania*, by listing some of the British writers and their books which, as Chevasco argues, show affinities with Sue's works. The present text seeks to familiarize Polish readers with the current state of research into the cultural dialogue between France and Victorian Britain and the role Sue may have played in the development of the British fiction of the period.

⁶ Thomas Carlyle (1795-1881) – szkocki filozof, satyryk, eseista, historyk i nauczyciel epoki wiktoriańskiej; zwolennik reform społecznych. Jego pisma wywarły znaczący wpływ na Charlesa Dickensa i Johna Ruskina.

Aleksandra Urban-Podolan

Uniwersytet Zielonogórski

ЛЮБИМЕЦ ПУБЛИКИ ИЛИ МИШЕНЬ ДЛЯ КРИТИКОВ: ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА ЭЖЕНА СЮ В РОССИИ В XIX ВЕКЕ

Творчество Эжена Сю (1804-1857) – французского писателя XIX века, считающегося одним из основоположников массовой литературы и жанра «фельетонного романа»¹, иногда причисляемого русской литературной критикой к т.н. «неистовой литературе»² наряду с Виктором Гюго, Оноре де Бальзаком и Жулем Жаненом, вызывало большой читательский интерес не только на родине писателя, но и в других европейских странах, в том числе – в России. Благодаря соединению авантурных и детективных сюжетов с социальной проблематикой его произведения были интересны и популярны у широкого круга читателей. Как утверждает Раиса Фролова: «Не только Франция – вся Россия от министра до прачки – с упоением читала ежедневные фельетоны Эжена Сю»³.

¹ «Фельетонный роман» – роман, который печатался отрывками, в ряде номеров газеты с острыми, завлекающими читателя концовками, вызывающими интерес к продолжению. См. В.И. Кулешов, *Примечания*, [в:] В.Г. Белинский, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 8, Москва 1982, с. 691.

² Как поясняет Никита Дроздов, «неистой словесностью» в русской литературной традиции называется определенное направление французской прозы конца 1820-х – начала 1830 гг. Его возникновение связывается с именами В. Гюго и Ж. Жанена». К этому направлению, помимо названных авторов, относили Эжена Сю и других писателей, несмотря на тот факт, что они «никогда не декларировали своего литературного единства». Во французском же литературоведении употреблялся термин «френическая литература», имевший более широкое значение и охватывающий все «литературное пространство, которое связано с мотивами смерти, страдания, насилия и т.д., т.е. экстремальными и подчеркнуто небытовыми явлениями человеческой жизни». См. Н.А. Дроздов, *Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1930-х годов*. Дисс. на соиск. науч. ст. канд. филол. наук, Санкт-Петербург 2013, с. 3-4.

³ Р.И. Фролова, *Эжен Сю в русской литературе и критике*, [в:] *Романтизм и реализм в литературных взаимодействиях*, Казань 1982, с. 38.

Немаловажную роль в знакомстве и массовой популяризации произведений французского писателя в России сыграла периодическая печать 1-ой половины XIX столетия. Как справедливо отмечает Елена Татарчук,

[...] появление журналов в 1820-30-е годы соответствовало одной из [...] внутренних потребностей русского читателя. Не случайно они становятся особенно популярными именно в этот период, наравне с отдельными изданиями собственно художественных произведений. Прежде всего издатели и редакторы журналов ставят перед собой цель – знакомить публику с новинками в области искусства и последними открытиями науки. [...] Литература и критика были обязательными рубриками любого издания. При этом многие журналы старались давать в каждом номере образцы и русской, и зарубежной литературы, как поэзии, так и прозы. Основные журналы того периода [...] имели первостепенное значение в общем литературном процессе того времени, взяв на себя не только просветительскую, но и собственно художественную функцию, присущую литературе. С одной стороны, журналы были источником критики, направлявшей всё художественное движение 20-30-х годов, с другой стороны, они же стали местом для «практических опытов», помещая на своих страницах оригинальные произведения молодых писателей и множество переводов⁴.

В числе журналов, преследовавших просветительские цели, русская исследовательница называет «Московский телеграф», «Телескоп», «Современник», «Сын отечества» и «Московский вестник», в свою очередь журнал «Библиотека для чтения» определяет как издание, ориентированное на массового читателя⁵. Именно этот журнал, по словам Виссариона Белинского (1811-1848), в 1830-ые годы владел «большим против своих собратий числом подписчиков», а причины его успеха у читателей критик объясняет большим объемом страниц, громкими (или за такие выдаваемыми) фамилиями среди авторов, публикуемых в издании, хорошей рекламной кампанией, «постоянным, всегда правильным выходом книжек», а также его разнообразием:

Представьте себе семейство степного помещика, семейство, читающее все, что ему попадется, с обложки до обложки; еще не успело оно дочитатьсь до последней обложки [...], а уж к нему летит другая книжка, и такая же толстая, такая же жирная, такая же болтливая, словоохотливая, говорящая вдруг одним и несколькими языками. И в самом деле, какое разнообразие! – дочка читает стихи [...], батюшка читает статьи о двухпольной и трехпольной системе [...], а матушка о новом способе лечить чахотку

⁴ Е.П. Татарчук, *Переводная французская литература в журналах 1820-1830-х годов и формирование русской прозы*, Дисс. канд. филол. наук, Москва 2005, с. 154, <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/perevodnaja-francuzskaja-literatura-v-zhurnalah-1820-1830-h-godov-i-formirovanie.html> [Дата обращения: 11.12.2013].

⁵ См. там же.

[...], а там еще остается для желающих критика, литературная летопись [...], пестрая, разнообразная смесь; остаются статьи ученые и новости иностранных литератур»⁶. В целом журнал получает довольно низкую оценку Белинского: «[...] основная мысль моя о «Библиотеке» состоит в том, что этот журнал провинциальный, что он издается для провинции и силен одною провинциею»⁷.

БИБЛИОТЕКА ДЛЯ ЧТЕНІЯ, ЖУРНАЛЪ

СЛОВЕСНОСТИ, НАУКЪ, ХУДОЖЕСТВЪ, ПРОМЫШЛЕН-
НОСТИ, НОВОСТЕЙ и МОДЪ,

СОСТАВЛЯЕМЫЙ

ИЗЪ

ЛИТЕРАТУРНЫХЪ И УЧЕНЫХЪ ТРУДОВЪ

К. И. Арсеньева. Е. А. Буратынского. Барона Брамбеуса. Ф. В. Булгарина. А. Ф. Воейкова. Кн. П. А. Вяземского. Ф. Н. Глинки. Н. И. Греча. В. И. Григоровича. Д. В. Давыдова. И. И. Давыдова. В. А. Жуковского. М. Н. Загоскина. И. Т. Калашникова. М. Т. Каченовского. И. В. Кирьевского. Казака Лутанского. И. И. Козлова. И. А. Крылова. Н. В. Кукольника. М. Е. Лобанова. А. М. Максимовича. А. П. Максимовича. Марлинского. К. П. Масальского. А. И. Михайловского-Данилевского. А. С. Норова. Кн. В. Ф. Одоевского. А. Н. Очкина. В. И. Панаева. П. А. Плетнева. М. П. Погодина. А. Погорьльского. Н. А. Полевого. А. С. Пушкина. С. Е. Рачка. А. Г. Ротчева. Рудого-Панько. П. П. Свиньина. О. И. Сеикова. И. Н. Скобелева. И. М. Снитгина. Н. Г. Устралова. В. А. Ушакова. Б. М. Федорова. Гр. Д. И. Хвостова. А. С. Хомякова. Кн. А. А. Шаховского. С. П. Шевырева. А. В. Шидловского. А. С. Шишкова. В. Н. Щастного. Д. И. Языкова. Н. М. Языкова. П. А. Яковлева. И. М. Ястребцева. Г. М. Яценкова, и другихъ.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

ИЗДАНИЕ КНИГПРОДАВЦА АЛЕКСАНДРА СМЕРДИНА.

САНКТ ПЕТЕРБУРГЪ.

ВЪ ТИПОГРАФИИ ВДОВЫ ПЛЮШАРЪ СЪ СЫНОМЪ.

и

1854.

Рис. 4. Обложка первого номера журнала «Библиотека для чтения»⁸

⁶ В.Г. Белинский, *Ничто о ничем, или отчет г. Издателю «Телескопа» за последнее полугодие (1835) русской литературы*, [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 1, Москва 1976, с. 228.

⁷ Там же, с. 230.

⁸ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Biblioteka_dly_chtenia.jpg [Дата обращения: 11.12.2013].

Следует подчеркнуть, что высокообразованная часть русского общества в основном знакомилась с новинками французской литературы на языке оригинала. Массовые журнальные публикации переводов зарубежных авторов в России способствовали ознакомлению с иноязычной литературой широкого круга читателей, не владеющих французским языком, т.е. людей, относящихся, как правило, к низшим слоям общества. Как полагает Никита Дроздов, впервые имя Эжена Сю появилось в русской периодике в 1831 г., когда в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» был напечатан перевод из *Плика и Плока*, который имел целью показать французского писателя как представителя «неистой литературы»⁹. За ним последовали публикации очередных, появляющихся на свет, произведений Эжена Сю в российских журналах, напр. в «Библиотеке для чтения» (*Синяя борода*, 1842; *Мартин-найденый*, 1846; *Семь смертных грехов*: 1 т. *Гордость*, 1848; *Гувернантка*, 1852, тт. 111-113; *Гнев*, 1849, тт. 95-96), «Отечественных записках» (*Полковник Сюрвиль*, 1841), «Сыне Отечества» (*Вороной конь и белая собака*, 1832; *Корсар*, 1834; *Счастливая жена*, 1834); «Телескопе» (*Истинное происшествие*, 1834; *Крао*, 1835; *Друг мой Вольф*, 1836), «Северной пчеле» (*Плик и Плок*, 1831; *Эль Хитано*, 1832; *Кернок, морской разбойник*, 1833), «Московском телеграфе» (*Наваринская битва*, 1833) «Молве» (*Людвиг и Теодор Гюдены*, 1835) и др. Примеры можно было бы продолжать, но и приведенные нами являются достаточным свидетельством того, что произведения Э. Сю пользовались в России большим читательским успехом, а их переводы публиковались практически сразу после выхода в свет оригиналов на французском языке.

И не только в журналах. Получив яркий отклик у читателей периодики, они тиражировались в виде отдельных изданий в типографиях Москвы и Петербурга. Лишь на основании изданий, сохранившихся до нашего времени в фондах Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге, можно судить о частоте и интенсивности издания книг Эжена Сю в России на протяжении его жизни и нескольких лет спустя. Итак, произведение *Плик и Плок: Сцены на море* [*Plick et Plock*, 1830]¹⁰ было опубликовано в переводе В. Волжского в типографии Х. Гинце в 1832 году. В московской типографии Н. Степанова в 1835 году были изданы *Новейшие повести и рассказы: Сочинения Евгения Сю, Оноре де Бальзака и Луи Ожера*. В 1837 году типография А. Евреинова в Москве выпустила повесть Э. Сю *Крао* [*Crâo*, 1832], а год спустя Университетской типографией в Москве была издана книга *Повести, включающая Приключения Нарциза Желена* [*Voyages et aventures de mer de Narcisse Gelin*, 1832], *Корсера*

⁹ См. Н.А. Дроздов, указ. соч., с. 78.

¹⁰ В квадратных скобках указаны годы изданий на французском языке.

и *Парижанина-моряка* [*Parisien*, 1832]. Роман *Вечный жид* [*Le Juif errant*, 1844-1845] издавался М. Ольхиным в Санкт-Петербурге в 1844-1845 гг., в 1845-1846 гг. в серии «Библиотека романов, повестей, путешествий и записок, издаваемая Н.Н. Улитиным (под заглавием *Странствующий жид*), в 1846 году в московской типографии Ф.М. Исаева в переводе Аркадия Маркова (это издание было затем перепечатано в типографии скоропечатания В. Кириллова в 1847 году) и спустя три года после смерти Э. Сю в Санкт-Петербурге Д.Ф. Федоровым в переводе А. Очкина. Самый, пожалуй, известный роман писателя *Парижские тайны* [*Les Mystères de Paris*, 1842-1843] издавался в 1844 году в московской типографии Н. Степанова, в 1844 и 1847 (2-е изд.) годах в типографии К. Жернакова в Санкт-Петербурге (в переводе В. Строева). Там же в виде отдельного издания (в 1844 и 1847 годах) вышла книга *Герольштейн: Эпилог Парижских тайн*. В 1845 году в упомянутой ранее серии, издаваемой Н.Н. Улитиным, и одновременно в типографии Н. Степанова был издан роман *Похождения Геркулеса Арди или Гвиана в 1772 году* [*Aventures d'Hercule Hardy, ou la Guyane en 1772 et Le Colonel Surville, histoire du temps de l'empire*, 1840]. В этом же 1845 году типография выпустила также роман *Удалой Гасконец и Синяя Борода*. Роман *Мартин-подкидыш, или Записки камердинера* [*Martin, l'enfant trouvé*, 1846-1847] публиковался в Санкт-Петербургской типографии И. Глазунова и К° в 1846 году, в 1847 году тоже в Санкт-Петербурге – в типографии К. Крайя под заглавием *Мартин-найденный, или Записки камердинера* и под таким же названием в типографии Н. Степанова в 1847-1848 гг. С 1846 года романы Эжена Сю в переводе В.М. Строева издавались Санкт-Петербургской типографией А.А. Плюшара: в 1846 году – роман *Паула Монти* [*Paula Monti ou L'Hôtel Lambert*, 1842], в 1847 – романы *Мальтийский командор* [*Le Commandeur de Malte*, 1841], *Маркиз Леторьер* [*Le Marquis de Létorière*, 1839] и *Тереза Дюнойе* [*Thérèse Dunoier*, 1842]. В 1847 году в типографии К. Жернакова был издан роман *Морской разбойник и торговцы неграми, или Мищение черного невольника*. Несколько изданий насчитывает роман *Матильда* [*Mathilde ou Memoires d'une jeune femme*, 1840-1841], опубликованный трижды в «Библиотеке романов, повестей, путешествий и записок, издаваемой Н.Н. Улитиным» (в 1847, 1849 и 1852), а также в московской типографии Августа Семена (1846-1852). С 1849 года начинаются публикации романа *Семь смертных грехов* [*Les Sept Péchés capitaux*, 1847-1851] в типографии И. Глазунова и К° произведение выходит в 1849 году с подзаголовком «повесть», в том же году в Санкт-Петербургской типографии Крайя публикуется *Гордость. Один из семи смертных грехов*, в 1875-1876 под заглавием *Семь смертных грехов* в типографии Ф.Х. Иордана (Санкт-Петербург), в Москве книга *Семь главных смертных грехов: 1. Гордость. 2. Скупость. 3. Лениность. 4. Чревоугодие. 5. Сладострастие.*

6. *Гнев*. 7. *Зависть* в переводе Влад. Коломнина издается С.И. Леухиным в 1882 году. В 1852 году роман *Мисс Мери* [*Miss Mary ou L'Institutrice*, 1851] переживает три издания. Его публикует типография Академии наук в Санкт-Петербурге под заглавием *Мисс Мери, или Гувернантка*, а также московская типография В. Готье – под двумя заглавиями: *Гувернантка мисс Мари* и *Мисс Мэри*.

Об увлеченности русской читательской аудитории творчеством Эжена Сю помимо «обыкновенных» текстовых вариантов свидетельствует наличие иллюстрированных изданий романов, а также альбомов. В их числе – *Новое живописное издание романа «Вечный жид»*, сочинения Евгения Сю, состоящее из двухсот избранных картинок (виньетов), литографированных с оригинальных картин известных художников: Евгения Вербекговена, Лаутерса, Гендрихса... и проч. (В 10-ти тетр., Москва: Лит. В. В. Логинова, 1846), а также работы Поля Гаварни: *Галерея из 80-ти портретов главных действующих лиц в известном романе Ежена Сю «Странствующий вечно жид»*, изображенных во весь рост и литографированных с французского оригинала Г. Гаварни (Москва: Лит. В.В. Логинова, 1846) и Альбом живописных изображений к известному роману Ежена Сю «Странствующий (вечный) жид» в десяти тетрадах, состоящих из 500 рисунков, снятых с французского оригинала Г. Гаварни (Москва: Лит. В.В. Логинова, 1846).

Даже эта, далеко неполная библиография изданий прозы Эжена Сю в России показывает, насколько высоким спросом он пользовался у читателей и, соответственно, насколько рентабельным было издание его романов и повестей.

Творчество Эжена Сю не могло не затронуть русскую литературную среду и критиков. При этом оценки отличались большой противоречивостью. Ввиду недоступности архивных материалов мы продемонстрируем лишь некоторые из них, но и они наглядно показывают явное расхождение мнений в восприятии произведений Э. Сю в русском обществе – от высочайшего восхищения до резкой критики и полного непризнания.

Итак, сразу после публикации книги Эжена Сю *Плик и Плок* во 2-ой половине мая 1831 года Александр Пушкин в письме Елизавете Михайловне Хитрово остро критикует ее, определяя произведение как «[...] дрянь. [...] нагромождение нелепостей и чепухи, не имеющее даже достоинства оригинальности»¹¹.

В 1833 году один из критиков журнала «Молва» отмечает несомненный творческий потенциал, присущий автору *Плика и Плока*: «Относительно художественной отделки произведения, нельзя не отдать должной

¹¹ А.С. Пушкин, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 10: *Письма 1831-1837 годы*, Москва 1978, с. 29.

справедливости автору. Рука могучая, кисть дерзкая, краски искрометные!». Тем не менее, обвинив писателя в «убийственном беспристрастии к свету и мраку, добродетели и злодеянию», окончательно констатирует: «Нет! это не искусство!»¹². Однако, в том же году в журнале «Северная пчела» в рецензии на повесть о Керноке другим критиком подчеркивается «пылкое и своенравное воображение» французского автора, его «рука, бойкая в рисовании», «яркие краски», а также талант придавать изображаемым событиям «печатъ осязаемого правдоподобия»¹³.

Журнал «Телескоп» замечает его бесспорную исключительность в области тем и сюжетов, а также заслуги по «усыновлению Франции нового рода романа, созданного Купером – романа морского»¹⁴. Интересно отметить, что именно в «Телескопе» в 1832 году состоялся дебют Ивана Гончарова (1812-1891), где был напечатан отрывок из романа Э. Сю *Атар-Гюль* в переводе будущего автора *Обломова*¹⁵.

К лагерю противников прозы Эжена Сю принадлежал востоковед, журналист и писатель польского происхождения Осип Сенковский (1800-1858), печатавший свои работы под псевдонимом Барон Бранбеус на страницах журнала «Библиотека для чтения». Мы приведем лишь несколько из его многочисленных высказываний, но они наглядно демонстрируют, что в своей критике французского писателя О. Сенковский отличался неизменным постоянством взглядов с далеко не радужным, а скорее мрачным мнением на счет произведений Эжена Сю. В обзоре французской литературы в 1834 году он упрекает Э. Сю в «неистовости» его прозы, проявляющейся в частности в прославлении эгоизма, а также в беспристрастии к добру и злу:

Г. Евгений Сю, неутомимый пѣвецъ эгоизма, продолжаетъ прежнюю свою школу отчаянія на морѣ и на сушѣ: для него человѣкъ и извергъ всегда будутъ одно и то же. Его *Vigie de Kont-Ven* есть новое воплощеніе этой несчастной идеи¹⁶.

¹² «Молва» 1833, ч. 5, № 12, с. 45-46. Цит. по: Н.А. Дроздов, указ. соч., с. 80.

¹³ «Северная пчела» 1833, № 7, 10 января. Цит. по: Н.А. Дроздов, указ. соч., с. 76.

¹⁴ Цит. по: Н.А. Дроздов, указ. соч., с. 75. Этот тип романа упоминается и в статье В. Белинского, который критикует современную ему тенденцию разделять литературу на различные разновидности по нескончаемому количеству классификаторов. В отношении жанра романа критик пишет: «Есть роман исторический, сатирический, нравоописательный; есть роман сухопутный и морской (школы Купера и Евгения Сю); недостает только *земноводного* романа [...]». В.Г. Белинский, *Новое не любо – не слушай, а лгать не мешай, или любопытные отрывки из жизни Мины Миныча Евстратенкова*, [вВ:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 1, Москва 1976, с. 365.

¹⁵ *Literatura rosyjska*, red. M. Jakóbiec, т. 2, Warszawa 1971, с. 320.

¹⁶ «Библиотека для чтения» 1834, т. 6, Отд. VII, с. 75. Все цитаты из журнала «Библиотека для чтения» приводятся с сохранением оригинальной орфографии.

Ранее в очерке об английской словесности, выражая желание увидеть русский перевод романа «Элена», написанного некой мисс Эджборт¹⁷, Сенковский противопоставлял ее произведение «вычурным бессмыслицам» Бальзака, Сю, Жанена и Сулье, «покорившихъ себѣ извѣстныя удивленія шарлатанствомъ слога, мысли и литературныхъ способовъ»¹⁸.

О. Сенковский критически относится к творениям представителей новейшей французской прозы, обличая их в безнравственности, чрезмерной гиперболизации и сомнительной художественной ценности. Он ставит Э. Сю в один ряд с такими современными ему французскими писателями, как Август Массон (1800-1883), Гюстав Друино (1798-1878), Гюстав Альбитт (1812-1898), Жак Ансело (1794-1854), Фредерик Сулье (1800-1847) и др., обзывая их «второстепенными романтиками» и «повестчиками», упрекая в излишнем ужасе, «бессмысленномъ скептицизмъ, въ неестественности завязки, невѣроятности чувствъ и положеній; у которыхъ собраны всѣ крайности и нѣтъ ничего человѣческаго»¹⁹.

В рецензии на повесть неизвестного автора *Таинственная, или Кавказское мщение* (1836) содержится острая критика на некую моду подражания «иноземным романам», свойственную как французской, так и русской литературе, примером которой служит именно названное произведение, в котором «такъ много смертей и ужасовъ, что любой Бальзакъ или Сю не откажется подписать свое имя»²⁰.

В 27-ом томе «Библиотеки для чтения» обзор французской литературы посвящен в основном творчеству Э. Сю. В нем содержится не только едкая критика, выражающая осуждение языка и стиля автора *Плика и Плока*. Главное обвинение состоит в недостатке скромности у французского писателя и его завышенной самооценке в отношении идейного содержания собственных произведений:

Публика – пишет критик – была чрезвычайно снисходительна къ автору *Атаръ-Гюля* и *Саламандры*; она искала въ романахъ господина Sue развлеченія, и больше ничего. [...] Если уже публика была такъ добра, что не замѣчала философскаго ученія господина Sue, то ему слѣдовало ограничиться скромною ролью романиста и не учить своихъ современниковъ мудрости²¹.

¹⁷ Имеется в виду произведение ирландской писательницы Марии Эджуорт (Maria Edgeworth, 1767-1849) – *Элена* (*Helen*, 1834).

¹⁸ «Библиотека для чтения» 1834, т. 3, Отд. VII, с. 132-133.

¹⁹ «Библиотека для чтения» 1835, т. 10, Отд. VI, с. 33.

²⁰ «Библиотека для чтения» 1836, т. 19, Отд. VI, с. 44.

²¹ «Библиотека для чтения» 1838, т. 27, Отд. VII, с. 72-73.

Однако, как утверждает автор обзора, Э. Сю вместо того, чтобы «довольствоваться венцом романиста» претендует на имя философа и знатока истории, не владея ни философской терминологией, ни фундаментальными знаниями о философских концепциях и историческом процессе:

Съ большими свѣдѣніями, – заключает критик – онъ былъ бы не такъ щедръ, на философскіе уроки и осторожныѣ говорилъ бы о прошедшемъ; но, зная только на-половину дѣла и людей, которыхъ хочетъ изображать, онъ невольно преувеличиваетъ въ собственныхъ глазахъ важность и новостъ идей своихъ²².

В высказываниях О. Сенковского о произведениях Э. Сю, которые он определяет как «безобразные» и «отвратительные», помимо той же критики языка и стиля французского романиста, звучит и забота, и опасения за читательский вкус и за сохранение нравственности русского читателя. И эту позицию он твердо и неизменно отстаивал в своих трудах, свидетельством чему может служить выдержка из реценции на книгу *Повести Евгения Сю*, изданную в 1838 году, которую мы хотим процитировать, заканчивая эту часть наших рассуждений:

Мы не станемъ повторять здѣсь того, что уже нѣсколько разъ было сказано въ этомъ журналѣ, о безобразныхъ, отвратительныхъ твореніяхъ Евгенія Sue, и объ его дикомъ и вычурномъ слогѣ. Три повѣсти, заключающіяся въ этой книжкѣ, не могутъ измѣнить нашего мнѣнія²³.

Однако, как ни странно, хотя О. Сенковский остро выступал против французской школы «неистой словесности», но был замечен его собратьями по перу в заимствованиях у тех «неистовых» писателей. Итак, критик Н.И. Павлищев обнаружил у Сенковского заимствования из Бальзака, Ж. Саунда и Э. Сю. В частности он выявил сходства между героем произведения Сенковского *Ученое путешествие на Медвежий остров* с персонажем романа Э. Сю *Саламанда – Шаффи*. В свою очередь, критик журнала «Телескоп» Н.И. Надежин уже в 1834 году упрекал Сенковского в калькировании заглавий французской литературы, сравнивая, например, его *Чин-Чин* и *Плик и Плок* Э. Сю²⁴.

Особенно много внимания посвятил творчеству Э. Сю русский мыслитель, писатель и литературный критик Виссарион Белинский. Имя французского писателя появляется уже в его первой опубликованной критической статье *Литературные мечтания (Элегия в прозе)*, являющей собой очерк

²² «Библиотека для чтения» 1838, т. 27, Отд. VII, с. 75.

²³ «Библиотека для чтения» 1838, т. 28, Отд. VI, с. 56.

²⁴ См. Н.А. Дроздов, указ. соч., с. 158, 161-162.

развития русской литературы. С одной стороны, русский критик осуждает Э. Сю, утверждая:

Если поэт изображает вам, подобно какому-нибудь капитану Сю, одно ужасное, одно злое природы, это доказывает, что кругозор его ума тесен, что его творческий гений ограничен, а ничуть не обнаруживает в нем дурного, безнравственного человека²⁵.

С другой стороны, рассматривая развитие и современное ему состояние французской литературы, ставит Э. Сю в одном ряду с Гюго, Бальзаком, Дюма и другими выдающимися французскими прозаиками той поры²⁶. В другой статье, в противовес приведенным ранее опасениям О. Сенковского, В. Белинский выражает уверенность в том, что убеждения нравственно стойкого человека не в состоянии поколебать «неистовая» поэтика французской «юной словесности»²⁷:

Если во мне есть чувство добра, меня не испугает зрелище ужасов и страданий, вопль проклятий и богохулений, представляемых мне Евгением Сю, Бальзаком, Лакруа и другими, ибо царство доброго не от мира сего²⁸.

В статье *Менцель, критик Гете*, опубликованной в «Отечественных записках» за 1840 год (т. VIII, № 1, отд. II), Белинский вновь критикует современную французскую литературу, обвиняя ее в извращении действительности и смещении иерархии ценностей. Критик утверждает, что эти произведения –

[...] буйное безумие, которое обоготворив неистовство животных страстей, выдает, подобно Гюго, Дюма, Эжену Сю, мясничество за трагедию и роман, а клеветы на человеческую натуру за изображение настоящего века и современного общества²⁹.

Тема искажения нравственных ориентиров во французской словесности затрагивалась В. Белинским ранее в *Журнальной заметке* в «Московском наблюдателе» (1838, ч. XVII, май, кн. 2). Оставляя без внимания критику иных фран-

²⁵ В.Г. Белинский, Литературные мечтания (Элегия в прозе), [в:] тот же, Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, Москва 1976, с. 60.

²⁶ См. там же, с. 124.

²⁷ «Формула юная словесность получила распространение в русской критике после опубликования статьи О. Сенковского Брамбеус и юная словесность («Библиотека для чтения» 1834, т. III, отд. I). К «юной словесности» Сенковский относил В. Гюго, Ж. Жанена, Э. Сю, А. Дюма, В. Дюканжа, А. Виньи, О. Бальзака, М.-Ф. Сулье и других, а истоки этого направления видел в творчестве писателей XVIII в., прежде всего Руссо и Дидро». Ю. Манн, Примечания, [в:] В.Г. Белинский, Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, Москва 1976, с. 641.

²⁸ В.Г. Белинский, *Новое не любо...*, указ. соч. с. 417.

²⁹ В.Г. Белинский, *Менцель, критик Гете*, [в:] тот же, Собрание сочинений в девяти томах, т. 2, Москва 1977, с. 161.

цузских литераторов, мы остановимся лишь на упреке, который произносит Белинский именно в отношении автора *Плика и Плока*:

Евгений Сю просто-напросто объявил, что на этом свете быть честным и добрым значит метить прямо на виселицу или на колесо, а быть мерзавцем и извергом есть верное средство наслаждаться всеми благами мира сего³⁰.

Следует отметить, что В. Белинский, не отказывая в «даровитости» современным французским писателям, все-таки признает их «эфемерными явлениями» в истории французской словесности. Такие именно суждения (отчасти в будущем опровергнутые) можно найти в частности в статье *Русская литература в 1840 году*:

Так называемая романтическая школа: Гюго, Сю, Жанен, Бальзак, Дюма, Жорж Занд и другие возникли и преходят на наших глазах и готовятся к смене; но как еще недавно ярка была их слава, как велико было их влияние?³¹

или в *Речи о критике* от 1842 года:

Виктор Гюго, Бальзак, Дюма, Жанен, Сю, де Виньи, конечно, не громадные таланты [...], но все же это люди замечательно даровитые. И что же? – они не успели еще и состариться, как их слава, занимавшая всю читающую Европу, умерла уже³².

Довольно много места в критических трудах В. Белинского отведено роману *Парижские тайны*, который он находил «несмотря на все его недостатки, [...] замечательным явлением современной литературы», подчеркивая особое «умение французских писателей действовать всегда на массу»³³. Перед тем как написать обстоятельную рецензию на книгу Э. Сю, русский мыслитель неоднократно упоминал ее на полях других размышлений. Итак, в статье 1843 года («Отечественные записки» 1843, т. XXXI, № 11) *Сочинения Зенеиды Р – Вой* имя автора *Парижских тайн* звучит на фоне критических высказываний о нравственном состоянии французской буржуазии периода Июльской монархии (1830-1848), где царит личный материализм, стремление к наживе и вещизм:

³⁰ В.Г. Белинский, *Журнальная заметка*, [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 2, Москва 1977, с. 338.

³¹ В.Г. Белинский, *Русская литература в 1840 году*, [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 3, Москва 1978, с. 189.

³² В.Г. Белинский, *Речь о критике*, [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 5, Москва 1979, с. 73.

³³ В.Г. Белинский, *Русская литература в 1843 году*, [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 7, Москва 1979, с. 55.

Представители его [французского общества – прим. А.У.-П.] – набитые золотом мешки, *приобретатели*, люди поклоняющиеся золотому тельцу. Кого читает это общество? – писателей в духе чужой ему морали. Это общество недавно восхищалось двумя романами Эжена Сю *Mathilde* и *Mystères de Paris*, а эти романы не что иное, как страшный донос на это общество³⁴.

Рецензия В. Белинского на *Парижские тайны*, опубликованная впервые в «Отечественных записках» за 1844 год (т. XXXIII, № 3) представляет собой первую в русской литературной критике развернутую оценку романа Сю. Следует отметить, что она разделена на две смысловые части, в каждой из которых внимание критика направлено на определенный круг проблем. С одной стороны, Белинский ставит под сомнение талант Сю-романиста, а также ложные (вытекающие из корыстолюбия) предпосылки его перехода от авантюрного к социальному роману³⁵, выражая печальное замечание о том, что

[...] в наше время объем гения, таланта, учености, красоты, добродетели, а следовательно, и успеха, который в наш век считается выше гения, таланта, учености, красоты и добродетели, – этот объем легко измеряется одною мерою, которая условливает собою и заключает в себе все другие: это ДЕНЬГИ! В наше время тот не гений [...], кто не нажил и не разбогател³⁶.

Анализируя особенности формы романа, он называет сочинение Сю «пошлым романом вроде Шехерезады», «жалким и бездарным произведением», «неловким и неудачным подражанием романам Диккенса», «верхом нелепости», где «завязка [...] основана на лжи и призраке», «большая часть характеров, и притом самых главных, безобразно нелепа, события завязываются насильно, а развязываются посредством *deus ex machina*»³⁷. С другой стороны, пристальное внимание Белинского сосредоточено на социальном содержании *Парижских тайн* и на резонансе, который получил роман во французском обществе³⁸. В этом плане критик находит саму идею произведения «истинной и благородной»:

³⁴ В. Г. Белинский, *Сочинения Зенеиды Р – Вой*, [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 5, Москва 1979, с. 244.

³⁵ «Эжен Сю – писал Белинский – в начале своего поприща смотрел на жизнь и человечество сквозь очки черного цвета и старался выказываться принадлежащим к сатанинской школе литературы: тогда он был не богат. Теперь он принялся за мораль, потому что разбогател... Кроме большой суммы, полученной за *Парижские тайны*, новый журналист, желающий поднять свой журнал, предлагает автору *Парижских тайн* сто тысяч франков за его новый роман, который еще не написан...». В. Г. Белинский, *Парижские тайны*, [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 7, Москва 1981, с. 61.

³⁶ Там же, с. 60–61.

³⁷ Там же, с. 70, 71, 74, 75, 76.

³⁸ Как полагал философ, критик и публицист Иван Киреевский: «Знаменитый романъ Сю отозвался не столько въ литературѣ, сколько въ обществѣ; результаты его были: пре-

Автор хотел представить развратному, эгоистическому, обоготворившему златого тельца обществу зрелище страданий несчастных, осужденных на невежество и нищету, а невежеством и нищетою – на порок и преступления³⁹.

В своей статье Белинский рисует ужасающую панораму жизни французского пролетариата, который после Июльской революции (1830) попал в полную материальную зависимость к мещанам-собственникам, встает на сторону рабочих масс и выражает свои симпатии и поддержку идее социализма как альтернативе несправедливой социальной действительности. Однако, русский критик с иронической интонацией отмечает узость кругозора автора *Парижских тайн*, который заступаясь за рабочий класс, не пытается углубиться в причины социального неравенства и не замечает морального потенциала народа, по-прежнему оставаясь на позиции «истинного мещанина (bourgeois)». По словам В. Белинского, Эжен Сю смотрит на народ

[...] очень просто – как на голодную, оборванную чернь, невежеством и нищетою осужденную на преступления. Он не знает ни истинных пороков, ни истинных добродетелей народа, не подозревает, что у него есть будущее, [...] потому что в народе есть вера, есть энтузиазм, есть сила нравственности⁴⁰.

Критик обличает романиста в лицемерном афишировании своего сострадания народу, а предложенный им путь решения социальных проблем – ввиду непонимания закономерностей исторического процесса – находит надуманным или даже вроде наивным:

[...] зачем отнимать у него [у Э. Сю – прим. А.У.-П.] благородную способность сострадания, – тем более что она обещала ему такие верные бырыши? но как сочувствует – это другой вопрос. Он желал бы, чтоб народ не бедствовал и, перестав быть голодной, оборванной и частью поневоле преступною чернью, сделался сытою, опрятною и прилично себя ведущею чернью, а мещане, теперешние фабриканты законов во Франции, оставались бы по-прежнему господами Франции, образованнейшим сословием спекулянтов⁴¹.

образование въ устройствѣ тюремъ, составленіе челоѣколюбивыхъ обществъ и т.п. Другой выходящий теперь романъ его, очевидно, обязанъ своимъ успѣхомъ качествамъ не литературнымъ». И. В. Киреевский, *Полное собрание сочинений в двух томах*, под ред. М. Гершензона, т. 1, Москва, 1911, с. 137. Цит. по: http://imwerden.de/pdf/kireevsky_pss_tom1_1911.pdf [Дата обращения: 17.12.2013].

³⁹ В.Г. Белинский, *Парижские тайны...*, указ. соч., с. 62.

⁴⁰ Там же, с. 65-67.

⁴¹ Там же, с. 67.

Несмотря на то, что В. Белинский выдвинул против Э. Сю тяжелое обвинение в том, что он «был этим счастливецем, которому первому вошло в голову сделать выгодную литературную спекуляцию на имя народа»⁴², тем не менее, русский критик не преуменьшает и заслуги Сю как литератора, который направил общественное мнение на злободневные социальные проблемы и довел их до сведения широких читательских масс, нанося удар по господствующему сословию, за что последним был обвинен в «безнравственности». Как полагает Белинский:

К особенной черте характера нашего времени принадлежит то, что за всякую правду, за всякое благородное движение, за всякий честный поступок, непосредственно и фактически объясняющий значение нравственности и неумышленно обличающий развратных моралистов, вас сейчас назовут безнравственным. Этим ужасным словом встречен был в Париже и роман Эжена Сю: значит, автор достиг своей цели, – письмо его дошло по адресу... «Парижские тайны» даже подали повод к административным прениям в Палате депутатов: таков был успех этого романа...⁴³

И именно в этом отношении критик считает произведение Э. Сю нужным и полезным, и еще много лет спустя находит социальное содержание романов Сю их сильной стороной⁴⁴.

Одновременно Белинский неизменно придерживается мнения, что алчность и стремление обогатиться, которые, по его мнению, были основными стимулами писательской деятельности Сю-романиста, стали в итоге пагубными для его таланта. Такой взгляд высказан критиком, в частности, в статье *Русская литература в 1845 году*, опубликованной в «Отечественных записках» за 1846 год (т. XLIV, № 1), о произведении *Вечный жид*, издававшимся в «Библиотеке для чтения» в 1844-1845 гг. По словам Белинского, этот роман

[...] окончательно дорезал репутацию своего автора. Правда, – признает критик – в нем много частностей очень интересных, умных, обличающих в писателе замечательный талант; но целое – океан фразерства в вымысле площадных эффектов, невыносимых натяжек, невыразимой пошлости⁴⁵.

Считая Эжена Сю писателем более одаренным нежели Бальзак, Дюма или Жанен, Белинский выражает убеждение, что сократив роман с десяти до четырех томов, убрав некоторые количество персонажей, в их числе – заглавный

⁴² Там же, с. 65.

⁴³ Там же, с. 62.

⁴⁴ См. напр.: В. Г. Белинский, *Взгляд на русскую литературу 1847 года*, [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 8, Москва 1982, с. 363.

⁴⁵ В. Г. Белинский, *Русская литература 1845 года*, [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 8, Москва 1982, с. 23.

герой, и озаглавив произведение просто *Иезуиты*, автор *Вечного жида* создал бы «прекрасный роман». Однако, как печально констатирует критик, «[...] жажда денег и мгновенного успеха равняет теперь все таланты, и большие и малые, подводя их произведения под один и тот же уровень ничтожности»⁴⁶. В отношении Э. Сю это обвинение более чем обоснованно, так как роман *Вечный жид* был написан по заказу журнала «*Constitutionnel*», редактор которого заранее определил тематику и проблематику, которую писатель должен был воплотить в своем произведении⁴⁷.

В 1847 году в журнале «Современник» (т. II, № 3) В. Белинский опубликовал статью, посвященную нескольким популярным в 40-е годы XIX века западноевропейским романам (в их числе – *Тереза Дюнойе* и *Матильда Эжена Сю*), излагая одновременно историю европейского романа и выдвигая собственную концепцию этого жанра:

Содержание романа – утверждал критик – художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностью. Задача современного романа – воспроизведение действительности во всей ее нагой истине⁴⁸.

В отношении собственно произведений Э. Сю, Белинский вновь выражает свое негодование и сожаление о том, что бесспорно одаренный писатель растратил свой талант во имя хорошего заработка. Критик довольно подробно излагает подоплеку издательского процесса того времени. Особый жанр, каким является роман-фельетон, подчиняется во имя издания его определенным правилам, которыми обязательно вынужден руководствоваться художник. С одной стороны, это – недостаток времени, обусловленный обязанностью перед издателем журнала своевременно предоставить очередной фрагмент, который лишает писателя возможности исправить свое произведение после его окончательного завершения. Поэтому допустив в начале любую бессмыслицу или вздор, он обязан продолжать ее в дальнейшем развитии сюжета. С другой стороны, обещанная ставка за опубликованный столбец является для писателя достаточным соблазном, чтобы тот растягивал свое творение, превращая его в бесконечную историю. Белинский возмущается и одновременно сочувствует участи писателя:

⁴⁶ Там же, с. 23.

⁴⁷ См. В. Г. Белинский, *Столетие России, с 1745 до 1845, или историческая картина достопамятных событий в России за сто лет*, [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 8, Москва 1982, с. 445.

⁴⁸ В. Г. Белинский, «*Тереза Дюнойе*». Роман Евгения Сю..., [в:] тот же, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 8, Москва 1982, с. 244.

Всему злу корень – деньги. Ежению Сю платят огромные суммы и, естественно, за это требуют, чтобы он работал за троих. Сколько уже раз останавливался он в своих работах, как останавливается водовозная лошадь, несмотря на удары кнута, ибо чувствует, что ей надо или остановиться и перевести дух, или сейчас же повалится замертво... Итак, здоровье, талант, литературная репутация, – все принесено в жертву деньгам!⁴⁹

Все это, согласно мысли Белинского, не могло не сказаться как на анализированных ранее *Парижских тайнах* и *Вечном жиде*, так и на романах *Тереза Дюнойе* и *Матильда*. Несмотря на то, что всем произведениям Эжена Сю, по убеждению критика, присуще «какое-то стремление решить, или, по крайней мере, поставить на вид, какой-нибудь нравственный социальный вопрос»⁵⁰, их художественная отделка далека от совершенства. Роман *Тереза Дюнойе* Белинский критикует в основном за излишнюю мелодраматичность, рассчитанную на массу среднестатистических читателей: «Убедительно эффектно, но это-то и любит толпа, а деньги за то даются теперь, что любит толпа...»⁵¹. *Матильду*, в свою очередь, определяет как «скучную сказку», обосновывая свое мнение следующим образом:

[...] прежде всего это роман длинный, длинный, длинный, растянутый, монотонный и страшно скучный; потом это вообще преплохой роман, хотя в нем и встречаются изредка довольно удачные страницы. [...] Кроме отсутствия не только художественного, просто литературного, беллетристического достоинства в изложении, в романе этом автор обнаружил редкое непонимание того, что он делал и что бы ему должно было делать, чтобы его произведение не вовсе было чуждо правдоподобия и естественности⁵².

Следуя своей концепции романа, как основного жанра современной литературы, призванного в художественном слове воспроизводить действительность в ее истинном виде и смысле, В. Белинский, естественно, не мог некритически относиться к творчеству Эжена Сю, которого обвинял, в частности, в излишней гиперболизации, мелодраматичности, погоне за эффектом, неестественности отдельных персонажей, ничем не мотивированного ввода в текст произведения отдельных сюжетов и лиц, а также в нарушении правдоподобия и необоснованности развязок. Справедливости ради следует, однако, подчеркнуть, что мыслитель все равно не отрицает дарование автора *Парижских тайн*, пытается найти в его произведениях сильные стороны, а также отчасти оправдывает недостатки его творений ситуацией, сложившейся на рынке печатных изданий

⁴⁹ Там же, с. 253.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же, с. 254.

⁵² Там же.

во Франции в XIX веке, т.е. экономической взаимозависимостью писателей и издателей.

Именно требованием реалистического изображения действительности в романе, легшим в основу упомянутой концепции Белинского, несколько лет спустя Федор Достоевский (1821-1881) пытается объяснить довольно суровую оценку своим великим предшественником творчества Э. Сю и других западноевропейских писателей той поры:

Вообще многие поэты и романисты Запада являются перед судом нашей критики в каком-то двусмысленном свете. Не говоря уже о Шиллере, вспомним, например, Бальзака, Виктора Гюго, Федерика Сулье, Сю и многих других, о которых наша критика, начиная с сороковых годов, отзывалась чрезвычайно свысока. Перед ними был виноват отчасти Белинский. Они не приходились под мерку нашей слишком уже реальной критики того времени⁵³.

Ф. Достоевский, творчеству которого не чуждо сочетание реалистического с фантастическим или мистическим, более лояльно чем Белинский относится, например, к *Парижским тайнам* и фельетонному роману вообще. Свою литературную деятельность Достоевский начинал именно в жанре фельетона, который и в более позднее время составлял значимую часть его писательского ремесла. Поэтому в статье 1861 года писатель, отчасти шутливо, заявляет:

Я думаю так: если б я был не случайным фельетонистом, а присяжным, всегдашним, мне кажется, я бы пожелал обратиться в Эжена Сю, чтоб описывать петербургские тайны. Я страшный охотник до тайн. Я фантазер, я мистик, и, признаюсь вам, Петербург, не знаю почему, для меня всегда казался какою-то тайною⁵⁴.

В процитированном фрагменте намек на роман *Парижские тайны* очевиден. Ф. Достоевский свой замысел не воплотил в жизнь и не создал произведения подобного рода. Проявляя живой интерес к творчеству Сю уже с молодых лет, в 1843 году он планировал также приступить к переводу романа *Матильда*⁵⁵, что, однако, в конечном счете тоже не было сделано.

Стоит также отметить, что литературоведы в лице Леонида Гроссмана (1888-1965), Валерия Кирпотина (1898-1997), Виктора Шкловского (1893-1984), Михаила Бахтина (1895-1975) и др. находят в творчестве Достоевского немало

⁵³ Ф.М. Достоевский, *Приписка к статье Н.Н. Страхова «Нечто о Шиллере»*, [в:] тот же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 19: *Статьи и заметки 1861*, Ленинград 1979, с. 90.

⁵⁴ Ф.М. Достоевский, *Петербургские сновидения с стихах и прозе*, [в:] тот же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 19: *Статьи и заметки 1861*, Ленинград 1979, с. 68.

⁵⁵ См. Р.И. Фролова, указ. соч., с. 41.

заимствований – сюжетов, образов и приемов – из романов Эжена С. Поскольку, однако, этим вопросам посвящены отдельные исследования, мы не будем заниматься их подробным изложением, порекомендовав читателю данной статьи обратиться к соответствующим трудам названных ученых.

На волне подражаний *Парижским тайнам*, охватившей всю Европу, в России Всеволодом Крестовским (1840-1895) было создано аналогичное роману Эжена Сю произведение *Петербургские трущобы. Книга о сытых и голодных* (1864-1866). В *Предисловии* автор поясняет, что первым толчком для написания в то время еще не книги, а физиологического очерка, стал довольно неприятный случай, происшедший в окрестностях Сенной улицы, которому он был свидетелем, и впервые обнаживший перед ним уродства жизни городской бедноты. Именно тогда, по словам автора, он впервые задумался над условиями жизни низших слоев населения Петербурга, а также об ответственности общества за это невообразимо тяжелое состояние городских низов⁵⁶. Автор *Петербургских трущоб* выражает надежду на то, что его книга обратит внимание общественного мнения на проблемы социального антагонизма и поспособствует преобразованиям в стране на уровне как нравственном, так и административно-правовом. Как подчеркивает Р. Фролова,

Петербургские трущобы – это не примитивное подражание Э. Сю, а, в первую очередь, специфически русский роман, отображающий русскую действительность 60-х годов с присущими только ей проблемами⁵⁷.

⁵⁶ В.В. Крестовский пишет: «Да, милостивые государи, живем мы с вами в Петербурге долго, коренными петербуржцами считаемся, и часто случалось нам проезжать по Сенной площади и ее окрестностям, мимо тех самых трущоб и вертепов, где гниет падший люд, а и в голову ведь, пожалуй, ни разу не пришел вам вопрос: что творится и делается за этими огромными каменными стенами? Какая жизнь коловращается в этих грязных чердаках и подвалах? Отчего эти голод и холод, эта нищета разъедающая, в самом центре промышленного богатого и элегантного города, рядом с палатами и самодовольно сытыми физиономиями? Как доходят люди до этого позора, порока, разврата и преступления? Как они нисходят на степень животного, скота, до притупления всего человеческого, всех не только нравственных чувств, но даже иногда физических ощущений страданий и боли? Отчего все это так совершается? Какие причины приводят человека к такой жизни? Сам ли он или другое что виной всего этого? Обвинить легко, очень легко – гораздо легче, чем вдуматься и вникнуть в причину вины, разыскать предшествовавшие „подготовительные и предрасполагающие“ обстоятельства. Но вот в том-то и вопрос: как взглянуть на падшего человека: один ли он сам по себе виноват и причинен в своем безобразии и несчастьи? А если не один, то виноват ли еще, наконец, при его невежественности относительно самых первичных нравственных оснований, при его грубой неразвитости, при той ужасающей нас обстановке, которою он окружен безысходно, часто с первой минуты своего рождения на свет? Если же все это так, то не тяготеет ли часть этой вины на каждом из нас, на всем обществе нашем, столь щедром на филантропические возгласы, обеты и теории. В.В. Крестовский, *Предисловие*, [В:] *Петербургские трущобы. Книга о сытых и голодных*. Роман в шести частях, общ. ред. и вступ. ст. И.В. Скачкова, Москва 1990, цит. по: http://az.lib.ru/k/krestowskij_w_w/text_0010.shtml [Дата обращения: 20.12.2013].

⁵⁷ Р.И. Фролова, указ. соч., с. 39.

Одновременно исследовательницей отмечается влияние на произведение В. Крестовского и романа *Агасфер* Э. Сю, которое, по ее словам, «проявляется в антирелигиозной, главным образом, антикатолической направленности романа»⁵⁸.

Что касается дальнейших судеб произведений Э. Сю в России, надо отметить, что не все они были доступны русской читательской аудитории. Как полагает Р. Фролова,

[...] публицистику и последний социальный роман *Тайны народа* (1848-1857), вслед за французской, запретила и русская цензура, а *Парижские тайны*, *Агасфер*, *Мартен-Найденш* и другие социальные произведения писателя переводились порой таким образом, что всякая острота и злободневность, являющиеся как раз ценными качествами романов Э. Сю, сознательно снимались⁵⁹.

После смерти Эжена Сю в 1857 году журнал «Современник» разместил некролог, в котором – процитируем Р. Фроловую –

[...] дается довольно высокая оценка творчества писателя, отмечаются сильные и слабые стороны романов Э. Сю: сильная – «страницы исполненные правды и неподдельного блеска поэтической фантазии», слабая – «ребячьи воззрения и неуместный пафос, приводящий к абсурду и мелодраме»⁶⁰.

В заключительной фразе редакция журнала ставит покойного в «ряд благороднейших писателей». Этот заметный недостаток объективности, по Р. Фроловой, можно объяснить поэтикой жанра некролога.

Завершая наши рассуждения, следует упомянуть, что творческое наследие Эжена Сю не осталось без внимания и в русской научно-исследовательской среде в XX веке. По его романам были написаны как минимум две кандидатские диссертации: Р. И. Фроловой – *Метод в социальных романах Эжена Сю («Парижские тайны», «Агасфер», «Тайны народа»)* в 1979 г. и И.И. Шутовой – *Исторические романы Эжена Сю* (1985). Н. А. Дроздов посвятил Э. Сю один из подразделов своей монографии *Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х годов*, на которую мы ссылались в ходе наших рассуждений.

⁵⁸ Р.И. Фролова, указ. соч., с. 41.

⁵⁹ Р.И. Фролова, указ. соч., с. 34. Как уточняет в дальнейшем автор статьи, отдельные части романа *Тайны народа* публиковались в журнале «Дело» в 1868-1870 гг. под названием *Очерки из истории рабства*, причем фамилия автора была изменена. Попытка издать полный перевод романа, предпринятая К. И. Дебу, в силу цензурных ограничений закончилась изданием лишь первого тома. См. Р.И. Фролова, указ. соч., с. 36-37.

⁶⁰ Р.И. Фролова, указ. соч., с. 35.

В заключение хотелось бы отметить, что просматривая книжные фонды русских библиотек и предложение на современном книжном рынке в России, отчетливо видно, что в последнее время появилось значительное количество переизданий произведений Эжена Сю в русском переводе и процесс издания его книг продолжается. Поэтому целесообразно, вслед за Сергеем Зенкиным, задаться вопросом, как же сегодня относиться к творчеству Э. Сю и с какой точки зрения рассматривать романы французского писателя, в том числе, имевший самый большой читательский успех роман *Парижские тайны*. С. Зенкин утверждает:

Ныне вряд ли можно воспринимать этот роман вполне «всерьез», как ответственное художественное изложение социальной доктрины, – хотя бы потому, что слишком очевидна условность авантюрного сюжета, в котором эта доктрина воплощена. С другой стороны, если видеть в этой книге только увлекательную игру, только приключенческое повествование в духе Александра Дюма, то окажется, пожалуй, что романы Дюма все-таки лучше: и сколочены крепче и, главное, не отягощены «излишними» рассуждениями и теориями. Интереснее и плодотворнее всего было бы читать *Парижские тайны* критически, памятуя и о серьезности авторских идеалов, и об их деформации в условном художественном мире, созданном по законам массовой беллетристики⁶¹.

На наш взгляд, это суждение в известной степени можно распространить и на другие социальные и исторические романы французского писателя, т.е. прочитывать их и формировать мнение с учетом исторической дистанции, помня о негативном влиянии сложившихся в то время рыночных отношений на книжную продукцию, не забывая, однако, отдавать должное их социальной значимости и злободневности, соответствующей времени их выхода в свет.

READERS' FAVOURITE OR CRITICS' PUNCH BALL? THE RECEPTION OF EUGÈNE SUE'S WORKS IN RUSSIA

This article offers an overview of Russian translations of Eugène Sue's works which came out in his lifetime and the main modes of their reception in Russia. Special attention is paid to their critical assessment by the most popular Russian magazines of the 1830's and 1840's ("Biblioteka dla tchtenia" – "Reader's Library", "Otechestvennye Zapiski" – "Annals of the Fatherland", "Teleskop" – "Telescope", and others) and by Vissaryon Grigoryevich Belinsky (1811-1848), one of the most eminent Russian thinkers of the time, who devoted most of his work as a literary critic to Sue's novels – from his first published essay "Literaturnye Metshtaniya" ('Literary Reviews', 1834) till the last years of his life.

⁶¹ С. Зенкин, Мечты и мифы Эжена Сю, <http://viperson.ru/wind.php?ID=597534> [Дата обращения: 18.12.2013].

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz

Uniwersytet Zielonogórski

RECEPCJA I WPŁYWY EUGENIUSZA SUE WE WŁOSZACH

Nie do mnie należy ocena tej książki. Najwyższym sędzią utworów jest czas.
Trojaki może być los dzieła: może stać się niczym, czymś złym lub czymś dobrym.
Czas odpowiada natychmiastowym milczeniem na pierwsze,
nieco bardziej opieszalym na drugie lub bardziej czy mniej
nieustannym drukiem na trzecie. I jego osąd jest nieodwołalny.

Antonio Ranieri, *Ginevra albo sierota z Domu Nunziaty*

W XIX wieku nastąpił gwałtowny rozwój powieści popularnej z *roman noir* na czele, ale także stopniowym, teoretycznym i praktycznym umacnianiem realizmu, aż po naturalizm i weryzm. Elitarna sztuka się przekształcała, podobnie jak jej luminarze i odbiorcy. Powiększała się też rzesza czytelników niewymagających, oferujących za to popularność i utrzymanie twórcom, pozbawionych dawnego mecenatu. Dlatego rozkwitła literatura przemysłowa (*littérature industrielle*¹), często przybierająca formę powieści w odcinkach (fr. *feuilleton-roman*, wł. *romanzo d'appendice*)², która zastąpiła „fantazjowanie człowieka z ludu”, stała się „prawdziwym snieniem na jawie”³. Jak *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*⁴) Eugeniusza Sue.

Sue uważany jest zarówno za autora poślednich „czytadeł”, pozbawionych „arty-stycznych skrupułów”, których dzieła budzą tyleż zazdrość, co pogardę elit⁵, jak i za

¹ Ch.-A. Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*. „Revue des Deux Mondes”, 1^{er} septembre 1839, [w:] *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, red. L. Dumasy, Grenoble 1999, s. 25-43.

² Pomysłodawcą formuły był Émile de Girardin, założyciel paryskiego dziennika „La Presse” (1836).

³ A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Torino 1975, vol. II, s. 1013.

⁴ Drukowany na łamach „Journal des Débats”, w dziewięćdziesięciu w sumie odcinkach, od 19 czerwca 1842 do 15 października 1843 r. K.L. Taylor, *The Facts on File Companion to the French Novel*, New York 2007, s. 277; B.M. Stableford, *Yesterday's Bestsellers: A Journey Through Literary History*, Rockville 2006, s. 104.

⁵ K. Dybeł, B. Marczuk, J. Prokop, *Historia literatury francuskiej*, Warszawa 2007, s. 259.

„jednego z najwybitniejszych twórców powieści w odcinkach”⁶, kreatora „monumentalnej powieści”⁷, „archetypu gatunku”⁸, rozszerzającego zainteresowania społeczne literatury i kształtujące estetykę takich wirtuozów powieściopisarstwa jak Giovanni Verga⁹, Émile Zola czy Victor Hugo i wymieniany na równi z nimi:

Pisarze tego okresu konkurują ze sobą w kartowaniu nowego miejskiego krajobrazu, często opisując siebie jako śmiałych odkrywców, wędrujących przez nieznaną terytoria, które era nowoczesności – fabryki, silnika parowego, gospodarki pieniężnej – zaludniła nowym gatunkiem ludzkim. W tym duchu, Balzac tworzy encyklopedię „paryskich fizjonomii”, Victor Hugo bada „paryską rasę”, Eugène Sue zgłębia „tajemnice Paryża”. Powieści i gazety sondują otchłanie społeczeństwa, opracowując wyrażony w metaforach, by oddać zawiłości konstrukcji piramidy społecznej¹⁰.

Paryską biedotę przedstawiał Sue niczym autor powieści przygodowo-awanturnych James Fenimore Cooper, „amerykański Walter Scott”¹¹, członków indiańskich plemion, jako barbarzyńców i dzikusów. Daniel Stern o klasie pracującej pisał jak o narodzie wewnątrz narodu. Jeszcze wcześniej Saint-Marc Girardin porównywał fabrykantów do plantatorów, otoczonych niewolnikami. Jedynie Hugo i Jules Michelet widzieli w „nędznikach” część społeczeństwa¹². Powieść w odcinkach w wersji proponowanej przez Sue stała się popularną realizacją społeczno-obyczajowej odmiany tego gatunku. Nowość polegała na umiejscowieniu fabuły w teraźniejszości, w najbardziej biednych dzielnicach metropolii, wśród szubienic, więzień, przytułków, lichych szynków, wykorzystaniu aktualności rodem z kronik kryminalnych. Tyle, że choć była efekciarską machiną łez i szoku, mieszającą osobliwość i grozę, odsłaniającą paryskie trzewia, ukryte niedaleko eleganckich bulwarów centrum, zderzającą sąsiadujące ze sobą bogactwo i ubóstwo, uprzywilejowanie i niesprawiedliwość¹³, pozostała – pa-

⁶ K. Falicka, *Literatura francuska. Wiek XIX*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, t. 1, red. W. Florian, Warszawa 1977, s. 717.

⁷ R.D. Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, Berkeley-Los Angeles 1998, s. 55.

⁸ A. Chemello, *La letteratura popolare e di consumo*, [w:] *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, red. G. Turi, Firenze-Milano 1997, s. 169.

⁹ P. Gibellini, G. Oliva, G. Tesio, *Lo spazio letterario. Storia e geografia della letteratura italiana*, Brescia 1990, s. 638.

¹⁰ S. Jonsson, *A Brief History of the Masses: Three Revolutions*, New York 2008, s. 33.

¹¹ E. Sue, *Les mystères de Paris*, t. 1 (1842-1843), I Le tapis-franc. Źródło: <http://www.gutenberg.org/files/18921/18921-h/18921-h.htm#I> [dostęp: 8.07.2013].

¹² S. Jonsson, *op. cit.*, s. 45.

¹³ Por. R. Reim, *L'Italia dei misteri. Storie di vita e malavita nei romanzi d'appendice*, Roma 1989, s. 11-12; A. Bianchini, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli 1988, s. 89, 97.

radoksalnie – literaturą pisaną ku pocieszeniu i dla kompensacji, opartą na prostym dualizmie występku – cnota, dobrzy – źli, ofiara – kat¹⁴.

Powieść Sue stała się ogromnym sukcesem czytelnictwem. Do października 1843 roku wpłynęło 11 tysięcy listów od czytelników, głównie Paryżan, lecz też Anglików czy Włochów, nie tylko wyrażających zachwyt, ale i próbujących wpłynąć na autora i treść utworu¹⁵. Wielkie wzięcie zaważyło również na recepcji. Krytyczna ocena *Tajemnic...* pojawiła się na przykład w *Świętej Rodzinie* Marksa i Engelsa¹⁶. Z kolei za Oceanem Edgar Allan Poe uznał omawiane dzieło za „pracę o niekwestionowanej mocy [...] paradoks dziecinnego kaprysu i wytrawnego talentu”¹⁷. Zresztą, *Tajemnice...* fascynują również współcześnie, skoro doczekały się nawet analizy semiotycznej Umberta Eco¹⁸.

Wydawnicza fortuna powieści Sue dała impuls wielu naśladowcom, i tak powstały, między innymi: angielskie *Tajemnice Londynu* (*Mysteries of London*; 1844-1848) George’a W.M. Reynoldsa oraz francuskie *Les Mystères de Londres* (1844) Paul-Henri-Corentina Févala, *Tajemnice Kefalinii* (*Τα μυστήρια της Κεφαλονιάς*; 1856) Andreasa Laskaratosa czy *Tajemnice Marsylii* (*Mystères de Marseille*; 1867) Emila Zoli. Jeszcze w XX wieku pojawiło się nawiązanie do analizowanego podgatunku w postaci serii kryminałów napisanych przez Léo Maleta (1909-1996), *Nowe tajemnice Paryża* (*Les Nouveaux Mystères de Paris*; 1954-1959).

W dziewiętnastowiecznych Włoszech pierwszy, florencki przekład bestselleru Sue pojawił się już w latach 1843-1844; cztery lata później doszły kolejne dwie wersje. Oprócz tego wyrósł cały szereg analogicznych tytułów: anonimowe¹⁹ *Tajemnice Turynu* (*I misteri di Torino*; 1849), *Tajemnice współczesnego Rzymu* (*I misteri di Roma contemporanea*; 1851-1853) Bernarda Del Vecchia, podwójne *Tajemnice Florencji* (*I misteri di Firenze*) Angiola Panzaniego z 1854 roku i Carla Lorenziniego, powszechnie znanego potem pod pseudonimem Collodi²⁰, z 1857 roku, również zdublowane *Tajemnice*

¹⁴ Por. A. Chemello, *op. cit.*, s. 169.

¹⁵ „*Les Mystères de Paris*”. Eugène Sue et ses lecteurs, red. J.-P. Galvan, Paris 1998, s. 11.

¹⁶ K. Marx, F. Engels, *The Holy Family or Critique of Critical Criticism. Against Bruno Bauer and Company*, rozdz. V. Źródło: http://www.cddc.vt.edu/marxists/archive/marx/works/download/Marx_The_Holy_Family.pdf [dostęp: 10.07.2013].

¹⁷ E.A. Poe, *Marginalia*, part VIII, “Graham’s Magazine”, November 1846, s. 245-247 [Item 176]. Źródło: <http://www.eapoe.org/works/misc/mar1146.htm> [dostęp: 10.07.2013].

¹⁸ U. Eco, *Rhetoric and Ideology in Sue’s Les Mystères de Paris*, [w:] idem, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1984, s. 125-143.

¹⁹ Przypisywane Felicemu Goveanowi i Alessandrowi Borelli. Wydanie z 1861 r. nosiło poszerzony tytuł: *Misteri di Torino ossia rivelazione degli intrighi, delle cospirazioni e mène dei gesuiti e sanfedisti contro i liberali nel Piemonte, prima, e durante la guerra del 1848*.

²⁰ Pochodzący od miejsca urodzenia matki pisarza. Obecnie część miejscowości Pescia (w te-
raźniejszej prowincji Pistoia, w Toskanii). S. Smith, *An Inkwell of Pen Names*, Bloomington 2006,
s. 132.

Neapolu (I misteri di Napoli) Cesarego de Sterlicha z 1847 roku oraz Francesca Mastrianiego z 1869-1870, noszące podtytuł *Studia historyczno-społeczne (Studi storico-sociali)*, *Tajemnice Livorno (I misteri di Livorno; 1853)* Cesarego Monteverde, *Tajemnice Mediolanu (I misteri di Milano; 1857-1859)* Alessandra Sauliego, *Tajemnice Genui (I misteri di Genova; 1867-1870)* Antona Giulia Barriliego. W sumie, w ciągu czterdziestu pięciu lat (1849-1894), pojawiło się ponad trzydzieści powieści tego typu²¹. I to pomimo uprzednich polemik, na przykład ze strony Salvatora Vialego, ostro potępiającego powieść społeczną. Zresztą, nawet autorzy uprawiający tę odmianę dostrzegali niebezpieczeństwa i niedorzeczności nowej mody. Mastriani dosadnie gromił wszechogarniający, bezkrytyczny imitacjonizm:

Mania naśladowania tego, co francuskie, pożałowania godna słabość całej Europy i Włoch w szczególności, wywołała powszechny zalew *Tajemnicami*. Każda wioseczka, każde sioło miało swojego Eugeniusza Sue, tak że *Tajemnice* stały się parodią. [...] Większość powieściopisarzy zabrała się za grzebanie w ściekach społeczeństwa, żeby wyciągnąć to wszystko, co [...] najbardziej obsceniczne i haniebne²².

Jednak ówczesne włoskie miasta, może poza Neapolem, nie oferowały tak ponurego kontekstu, rozległych, labiryntowych slumsów, pełnych przemocy i występku. U Collodiego narrator stwierdził wprost: „Florencja [...] nie ma tajemnic”²³, bo jest „raczej dużym domem, gdzie jeden jest dzierżawcą drugiego”²⁴. Nie może więc stanowić tła dla powieści społecznej miejsce, gdzie wszyscy wszystko o sobie wiedzą, gdyż eliminuje to zasadę prawdopodobieństwa. Więcej: wzbudza nieufność czytelnika²⁵. Jedyną tajemnicą zatem – sugeruje narrator *I misteri di Firenze* – pozostaje tu zamiar czytelnika, co zechce on począć z powieścią, „która nie jest powieścią” o tytule, „który nie odpowiada książce”²⁶.

Tak więc w tym akurat mieszczańskim środowisku plotka i oszustwo zastąpiły zbrodnię i nędzę. Co wcale nie oznaczało braku moralnego upadku mieszkańców serca Toskanii, spowodowanego niedostatkiem czystych wartości i ideałów. Stąd ironia, gorzki śmiech i czarny humor Lorenziniego²⁷, któremu udaje się nakreślić

²¹ A. De Lorenzi, *Collodi con/senza misteri*, Ravenna 1991, s. 9.

²² F. Mastriani, *I misteri di Napoli*, red. G. Innamorati, Firenze 1972, s. 32.

²³ „Firenze [...] non ha misteri”. C. Lorenzini, *I misteri di Firenze. Scene sociali*, Firenze 1857, vol. I, s. 118.

²⁴ *Ibidem*, s. 48.

²⁵ Por. *ibidem*, s. 120.

²⁶ *Ibidem*, s. 122.

²⁷ Wystarczy przywołać choćby fragment, gdy narrator użala się nad Amorem, pozbawionym łuku i strzał i przemienionym w zwykłego ulicznika, oraz miłością traktowaną jako rodzaj waluty (*ibidem*, s. 244), lub zakończenie całości, zamknięte uśmiechem, jakim „uśmiejają się kobiety o złej sławie” (*ibidem*, s. 286).

sporo ciekawych postaci i zręcznych obyczajowych szkiców. Nie bez znaczenia są też intertekstualne²⁸ i metaliterackie wtrącenia, w których narrator zwraca się bezpośrednio do czytelnika, omawiając – często czysto żartobliwie – swoje pisarskie poczynania²⁹, oraz żywy język. W sumie *Tajemnice Florencji* zapowiadają już twórczość dojrzałego Collodiego. Za jedyne fiasko można uznać urwanie się powieści na pierwszym tomie.

Niemniej nie wszystkie włoskie *misteri* okazały się tak oryginalne. Sztuczność wielu z nich wynikała nie tylko z pośpiesznego tworzenia (np. sam Lorenzini pisał podobno swoje *Tajemnice...*, by spłacić hazardowe długi³⁰), ale i z faktu, że wielu autorom brakowało odwagi i samozaparcia Sue czy Zoli, by zobaczyć lumpenproletariat z bliska. Co zarzucał rodzimym powieściopisarzom De Sanctis:

Zola jest malarzem paryskiego zepsucia [...]. Czyż Neapol nie ma swoich podłych dzielnic? Nie dotarły do was nigdy słuchy o norach, w których żyją stłoczeni ojcowie, dzieci, matki, bez powietrza, bez światła, w wiecznym brudzie, nędzni, obszarpani, skrofuliczni, anemiczni? Nikt z nas nie miał tyle hartu ducha, by tam pójść i badać tę nędzę: odraza nas od niej oddala. Cóż, tę odwagę miał Zola w Paryżu [...]³¹.

Inna sprawa, że swobodny rozwój powieści społecznej blokowała cenzura: burbońska w Neapolu i austriacka w Mediolanie czy Trieście³². Niemniej na przykład *Tajemnice Neapolu* Mastrianiego śmiało epatowały wszelką degeneracją i okrucieństwem wszystkich możliwych klas społecznych, od najniższych po siły porządkowe i duchowieństwo. I to bez obecności *stricto* pozytywnych bohaterów na modłę Rodolphe'a stworzonego przez Sue. Przy czym postaci Mastrianiego są dość schematyczne. Brunetti mówi wręcz o „niezmiennej trupiej stałości”³³ tych ucieleśnionych alegorii, jak również o „serii nowel”, na które rozpada się powieść³⁴. Z kolei Marini uważa utwór neapolitańczyka za odpowiedź-protest przeciw wszystkim wcześniej

²⁸ Lorenzini nie tylko otwarcie przywołuje *Tajemnice Paryża* Sue, ale omawia też, wywołaną przez nie, europejską naśladowczą tendencję i jej nieadekwatność względem florenckich realiów. Por. *ibidem*, s. 120-122.

²⁹ Na przykład: „Dla swobodnego rozwoju tejże historii – bardziej historycznej niżli by się to mogło po wierzchu wydawać – staje się nieodzownym wrócić kilka kroków wstecz (dziwny to i osobliwy sposób pójścia naprzód, który z raków, nie wiedzieć jak, przeszedł teraz na nowoczesnych powieściopisarzy!)”. *Ibidem*, s. 95.

³⁰ B. Brunetti, *Romanzo e forme letterarie di massa: dai „misteri” alla fantascienza*, Bari 1989, s. 71.

³¹ F. De Sanctis, *Saggi critici*, red. L. Russo, Bari 1957, vol. III, s. 279.

³² Oczywiście w latach 1867-1918 Triest należał do cesarstwa austriackiego, jednak w mieście, będącym właściwie od zawsze narodowościowym tygłem, bardzo mocno zaznaczyła się włoska kultura.

³³ B. Brunetti, *op. cit.*, s. 58.

³⁴ *Ibidem*, s. 48, 58.

wydanym w Italii *misteri*³⁵, zapewne ze względu na wyjawioną we wzmiankowanym wcześniej podtytule naukową, czy raczej – jak to pokazała jego praktyka literacka – paranaukową, intencję.

Francesco Mastriani był wszelako niezwykle płodnym³⁶ i cenionym³⁷ autorem. Wydał całą serię powieści³⁸ mieszczących się w ultrarealistycznym nurcie, stanowiących „wspaniały fresk bogatej epopei ludowej”³⁹, łączący retorykę socjalistyczną i ewangeliczną, o charakterze tyleż populistycznym, co utopijnym, w którym mit postępu rozwiewa się w oczekiwaniu na człowieczą palingenezę, zespalającą naukę i wiarę⁴⁰. I to ten neapolitański pisarz, uważający się za mistrza Zoli i inicjatora naturalizmu⁴¹, w 1875 roku został nazwany przez Georges’a Hérrelle’a na łamach „Revue de Paris” najznamienszym włoskim pisarzem popularnym. Zdobędzie on też później przychyłność takich krytyków, jak Benedetto Croce, Federico Verdinois, Luigi Russo czy Antonio Gramsci⁴². Choć nie całkowitą. Mastrianiego bardzo bolał bojkot ze strony De Sanctisa, który uparcie pomijał go, zajmując się pisarzami z południowej Italii. Natomiast Matilde Serao zaczęła poświęcać swojemu krajanowi uwagę dopiero po jego śmierci, chwalać potencjał i wyobraźnię, ale ganiąc za uproszczenia i pozór wierności rzeczywistości, wypływające z owej bojaźliwości – o jakiej mówił już De Sanctis – powieściopisarza, „który zaczął widzieć, ale nie ma siły, odwagi, czasu, by zobaczyć wiele, by zobaczyć wszystko”⁴³.

To, co jest charakterystyczne dla włoskich *misteri* to ich ułożenie czasowe. Istotny staje się rok 1848, a potem dwulecie 1870-1871. Na zakotwiczeniu w tych akuratach ramach temporalnych zaważyły względy polityczno-historyczne⁴⁴ i społeczne, gdyż

³⁵ Q. Marini, *Introduzione*, [w:] E. Sue, F. Mastriani, *Sangue e orrore. Tra i „Misteri” di Parigi e Napoli*, red. Q. Marini, Pisa 1994, s. 9.

³⁶ Napisał ponad sto obszernych (przeważnie wielotomowych, liczących nawet dziesięć wolumenów) powieści. T. Scappaticci, *Tra consenso e rifiuto. Scrittori e pubblico tra Otto e Novecento*, Cosenza 2003, s. 39; G. Biancardi, C. Francese, *Prime edizioni di scrittori italiani. Repertorio pratico per bibliofili e librai*, Milano 2004, s. 297.

³⁷ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, t. 4, Bari 1964, s. 332.

³⁸ Z tzw. trylogią socjalistyczną na czele. Nie była ona pomyślana jako homogenny całokształt, jednak dzieła do niej wliczane łączy środowisko neapolitańskiego lumpenproletariatu i tendencja do eseistyki, wplecionej w fabułę. Zalicza się do niej, oprócz *Tajemnic Neapolu*, *Czerwie*. *Studia historyczne o niebezpiecznych stanach w Neapolu (I vermi. Studi storici su le classi pericolose in Napoli; 1863-1864, 10 tomów)*, o camorrze, oraz *Cienie*. *Praca i nędza (Le ombre. Lavoro e miseria; 1868)*, o wyzysku kobiet.

³⁹ G. Zaccaria, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève-Paris 1984, s. 77.

⁴⁰ Por. *ibidem*, s. 77.

⁴¹ P. Gibellini, G. Oliva, G. Tesio, *op. cit.*, s. 620. T. Scappaticci, *op. cit.*, s. 42.

⁴² R. Reim, *I vili godimenti. Storie di peccato e perdizione nel romanzo d'appendice italiano*, Roma 2000, s. 15.

⁴³ M. Serao, *Francesco Mastriani*, „Corriere di Napoli”, 8 stycznia 1891, [za:] T. Scappaticci, *op. cit.*, s. 41.

⁴⁴ Zarówno wewnętrzne, włoskie (np. przeniesienie stolicy do Rzymu), jak i europejskie (np. Komuna Paryska).

industrializacja powodowała nowe problemy socjalne i ideologiczne. Stąd konserwatywne potępienie anarchizmu i komunizmu w takich pozycjach jak *Tajemnice anarchii ujawnione ludowi* (*I misteri dell'anarchia svelati al popolo*; 1894) R. Arga (właśc. Oreste Gorra) czy *Tajemnice anarchii. Powieść współczesna* (*I misteri dell'anarchia. Romanzo contemporaneo*; 1900) Italo Vernieriego. Zresztą deprawacja wynikająca z doktryny jest praźródłem zbrodni już u Sauliego. Z kolei Monteverde wkłada w usta jednej ze swoich postaci rozwiązanie problemu: anarchia, ten „gigantyczny wąż o tyłu głowach, ile ma łusek, głowach ciągle odradzających się jak u hydry”, zniknie, gdy „naród stanie się naprawdę religijny i moralny”. By zaś takim się stał „wystarczy niewiele: dajcie mu pracę, wykształcenie i gotowe”⁴⁵.

Znamienna jest również regionalna niszowość poszczególnych powieści, ograniczonych do miasta określonego w tytule. Z niewieloma wyjątkami, pośród których największy zasięg wydawniczy osiągnęły *Tajemnice Neapolu* Mastrianiego, drukowane w całych Włoszech. Oprócz tego, głównie lokalnego, patriotyzmu, wspólną cechą *misteri* jest silny antyklerykalizm, znajdujący swoje apogeum w *Tajemnicach biskopczika*⁴⁶ (*I misteri del biscottino*; 1872) Luigiego Capraniki, wznowionych potem pod wiele mówiącym tytułem *Święte maski* (*Maschere sante*). Osią akcji tego utworu jest szeroko zakrojony spisek przeciwko zawołanemu antyklerykałowi, księciu Paolowi Lancianiemu, a prawdziwymi nosicielami deprawacji zostaje tu nie miejska biedota, lecz duchowieństwo.

Interesującym epizodem w dziejach włoskiej realistycznej literatury popularnej jest fakt, że pierwszym utworem tego typu była powieść Antonia Ranieriego, *Ginevra albo sierota z Domu Nunziaty* (*Ginevra o l'orfana della Nunziata*; 1839), wyprzedzająca pierwowzór Sue i jego kontynuatorski trend. Tego Ranieriego, który – o ile w ogóle pojawia się w studiach na temat historii piśmiennictwa włoskiego⁴⁷ – to nie tyle jako literat, a jako wierny przyjaciel Leopardiego⁴⁸.

Pierwszoosobowa, emfatyczna narracja, *epistola calamitatum* adresowana do spowiednika, opowiada dramatyczne losy tytułowej Ginevry od jej traumatycznego, pełnego przemocy i niedostatków, dzieciństwa w sierocińcu nazywanym Domem Nunziaty (*Casa della Nunziata*), zarządzanym przez okrutne opiekunki, dalej poprzez odrażającą inicjację seksualną, odebranie dziecka – owocu gwałtu, niewolniczą pracę oraz liczne poniżenia i niedole, aż po przedwczesną śmierć. Ze względu na opisane

⁴⁵ A.C. Monteverde, *I demagoghi o I misteri di Livorno*, vol. IV, Milano 1862, s. 130.

⁴⁶ Tytułowy biskopczik to symboliczny dar, które pobożne kobiety zносиły chorym, odwiedzającym ich w szpitalu.

⁴⁷ Nie zostaje wspomniany np. w *Historii literatury włoskiej* pod redakcją Piotra Salwy ani w tej autorstwa Józefa Heinsteina.

⁴⁸ P. Gibellini, G. Oliva, G. Tesio, *op. cit.*, s. 535-536. K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008, s. 269, 273, 274.

formy deprawacji i nadużyć różnych władz, książka została uznana za wywrotową i kosztowała autora czterdzieści pięć dni aresztu i zniszczenie nakładu⁴⁹. Co wcale nie przeszkodziło prężnej podziemnej dystrybucji tytułu i jego niespotykanej famie. „Oficjalny” rozgłos zyskało drugie, późniejsze o dwadzieścia trzy lata wydanie, doskonale wpasowujące się w modną już wtedy estetykę *misteri*, Ranieri zaś chlubił się, że to on zainspirował Sue⁵⁰. I choć *Ginevra* postrzegana jest jako utwór marginalny, literacka ciekawostka, dziś ciężka w odbiorze przede wszystkim ze względu na grandilokwencję i egzaltację, można też znaleźć teoretyków wyrażających – trudną, skądinąd, do przyjęcia – estymę względem Ranieriego i jego prozy. Jak Elena Croce, która zestawiając przyjaciela Leopardiego z Tommaseem i z Mastrianim, uznaje go za najlepszego pisarza z tej trójki, wybacząc mu nawet „przesadne upodobanie do makabry”⁵¹.

✱

Różnica między Sue a jego naśladowcami tkwi [...] w istocie dziedzictwa tajemnic do manipulowania: podczas gdy Sue radzi sobie, [korzystając] z nielicznych informacji retrospekcyjnych, dozowanych z umiarem w najdziwniejszych momentach i do woli mnożonych, jego następcy nie potrafią wyzbyć się rozbudowanego tła, które zabija cierpliwość czytelnika, albo całkiem nieprawdopodobnych zwrotów akcji⁵².

Włoskie *misteri* nie należą do powszechnie uznanej literatury nie z powodu plebejskiej proveniencji czy niedopracowanego kształtu utworów poganianych wydawniczymi rytмами (*roman en train de se faire*)⁵³, lecz wskutek nieprzystawalności gatunkowych założeń do realiów panujących w miastach Italii w XIX wieku. Powieści te były wszakże istotnym elementem jej kultury i stanowią nadal ważne świadectwo dynamicznej, wielopłaszczyznowej transformacji społeczno-politycznej. Co więcej: jakkolwiek ich formalna maniera przeważnie nie wytrzymała próby czasu, to treść wydaje się wciąż aktualna. I to zarówno odnośnie do funkcji specyficznie ludycznej (wywołanie przerażenia odbiorcy, wstrząśnięcie nim), jak i ideologicznej, czasem wręcz idealistyczno-utopijnej wymowy, coraz rzadziej spotykanej w twórczości masowej.

⁴⁹ L. Bianconi, G. Pestelli, *Opera in Theory and Practice, Image and Myth*, Chicago 2003, s. 392.

⁵⁰ R. Reim, *op. cit.*, s. 17.

⁵¹ E. Croce, *La patria napoletana*, Milano 1974, s. 103.

⁵² G. Bianchini, *op. cit.*, s. 91.

⁵³ Por. J. Heinstejn, *Historia literatury francuskiej*, Wrocław 1997, s. 348-349.

Bibliografia

- Biancardi G., Francese C., *Prime edizioni di scrittori italiani. Repertorio pratico per bibliofili e librai*, Milano 2004.
- Bianchini A., *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli 1988.
- Bianconi L., Pestelli G., *Opera in Theory and Practice, Image and Myth*, Chicago 2003.
- Brunetti B., *Romanzo e forme letterarie di massa: dai „misteri” alla fantascienza*, Bari 1989.
- Croce B., *La letteratura della nuova Italia*, Bari 1964.
- Croce E., *La patria napoletana*, Milano 1974.
- De Lorenzi A., *Collodi con/senza misteri*, Ravenna 1991.
- De Sanctis F., *Saggi critici*, red. L. Russo, Bari 1957.
- Dybeł K., Marczuk B., Prokop J., *Historia literatury francuskiej*, Warszawa 2007.
- Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, Warszawa 1977.
- Eco U., *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1984.
- Gibellini P., Oliva G., Tesio G., *Lo spazio letterario. Storia e geografia della letteratura italiana*, Brescia 1990.
- Gramsci A., *Quaderni dal carcere*, Torino 1975.
- Heinstein J., *Historia literatury francuskiej*, Wrocław 1997.
- , *Historia literatury włoskiej*, wyd. 2 popr. i uzupeł., Wrocław 1987.
- Historia literatury włoskiej*, red. P. Salwa, wyd. 4 popr. i uzupeł., Warszawa 2006.
- Jonsson S., *A Brief History of the Masses: Three Revolutions*, New York 2008.
- La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, red. L. Dumasy, Grenoble 1999.
- Lehan R.D., *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, Berkeley-Los Angeles 1998.
- „Les Mystères de Paris”. Eugène Sue et ses lecteurs, red. J.-P. Galvan, Paris 1998.
- Lorenzini C., *I misteri di Firenze. Scene sociali*, vol. I, Firenze 1857, s. 118.
- Mastriani F., *I misteri di Napoli*, red. G. Innamorati, Firenze 1972.
- Monteverde A.C., *I demagoghi o I misteri di Livorno*, Milano 1862.
- Reim R., *L'Italia dei misteri. Storie di vita e malavita nei romanzi d'appendice*, Roma 1989.
- , *I vili godimenti. Storie di peccato e perdizione nel romanzo d'appendice italiano*, Roma 2000.
- Scappaticci T., *Tra consenso e rifiuto. Scrittori e pubblico tra Otto e Novecento*, Cosenza 2003.
- Smith S., *An Inkwell of Pen Names*, Bloomington 2006.
- Stableford B.M., *Yesterday's Bestsellers: A Journey Through Literary History*, Rockville 2006.
- Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, red. G. Turi, Firenze-Milano 1997.
- Sue E., Mastriani F., *Sangue e orrore. Tra i „Misteri” di Parigi e Napoli*, red. Q. Marini, Pisa 1994.
- Taylor K.L., *The Facts on File Companion to the French Novel*, New York 2007.
- Zaccaria G., *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève-Paris 1984.
- Żaboklicki K., *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008.

Źródła internetowe

- Marx K., Engels F., *The Holy Family or Critique of Critical Criticism. Against Bruno Bauer and Company*. Rozdz. V. http://www.cddc.vt.edu/marxists/archive/marx/works/download/Marx_The_Holy_Family.pdf.
- Poe E.A., *Marginalia*. Part VIII, "Graham's Magazine", November 1846, s. 245-247 [Item 176] <http://www.eapoe.org/works/misc/mar1146.htm>.
- Ranieri A., *Ginevra, o Lorfana della Nunziata*, red. R. Reim, Roma 1986, http://www.intratext.com/IXT/ITA3096/_P3.HTM.
- Sue E., *Les mystères de Paris*. Tome I (1842-1843), I Le tapis-franc. <http://www.gutenberg.org/files/18921/18921-h/18921-h.htm#I>.

RECEPTION AND INFLUENCE OF EUGÈNE SUE IN ITALY

The nineteenth century witnessed a rapid development of popular fiction. Growing number of non-demanding readers allowed authors to support themselves and gain popularity without old-time patronage. Therefore, industrial literature (*literature industrielle*) flourished, often taking the form of a serial novel (*roman feuilleton*; *romanzod' appendice*). Such as *The Mysteries of Paris* (*Les Mystères de Paris*; 1842-1843) by Eugène Sue.

The Italian translation of Sue's bestseller first appeared in Florence between 1843 and 1844, four years later came another two versions. At the same time a number of similar titles emerged. In total, more than thirty novels of this type were published during forty-five years (1849-1894).

Italian *Misteri* are not widely recognized literature. They were, however, an essential element of this culture and are still valid certificate of a dynamic, multifaceted socio-political transformation. Furthermore, although the formal manner of these novels usually does not stand the test of time, the content seems to be still valid. And that's regarding its specifically ludic function (to cause reader's terror, shock him), as well as the ideological one, sometimes even utopian idealistic significance, less and less frequently encountered in mass literature.

INDEKS OSOBOWY

- Ackermann Josef 203
Ackroyd Peter 146
Adorno Theodor W. 185, 197-198
Agoult Marie d' (pseud. Daniel Stern) 29,
32-34, 36, 364
Albitte Gustave
Aleksander I, car 299
Ananiasz (*bibl.*) 151
Ancelot Jagues-Arsene
Andersen Hans Christian 251
Anderson George K. 160
Apollinaire Guillaume 151, 153, 161,
Apuleusz, właśc. Apulejusz (*Lucius*
Apuleius) 308
Argo R. (właśc. Oreste Gorra) 369
Arnim Ludwik Achim von 157-158
Aron (*bibl.*) 15, 180, 187-191, 193, 195
Atkinson Nora 64, 112, 114-115, 118,
127-128
Auger Lois-Simon
Augustyn, św. 191-192, 205
Auric Georges 94

Bachleitner Norbert 320
Bachórz Józef 60, 98, 114, 128, 209, 212-
213, 218, 226-227, 229, 246, 251, 266-
270, 272-273, 275, 279, 283
Bachtin Michaił Michajłowicz (Бахтин
Михаил Михайлович) 359
Back Leo 195
Bağlajewski Arkadiusz 104
Balathier Adolf 61
Balzac Honoré de (Honoriusz) 32, 34, 45,
47, 112-114, 145, 261, 334, 364
Bałucki Michał 104, 228, 246, 266
Balbus Stanisław 227, 235
Barczyński Janusz 248
Baroncelli Jacques de 94
Barrili Anton Giulio 366

Barruel Augustin 294
Batko Zbigniew 252
Baudelaire Charles 13-14, 43, 46, 48, 50,
56, 97, 99, 102, 104, 107, 110, 263
Baudouin de Courtenay Jan 260
Bazyłow Ludwik 306, 312-313
Beauharnais Eugène de, wicekról Italii 22
Beauharnais Josephine de, cesarzowa
Francji 22
Beaumarchais Jean-Pierre de 67
Bednarek Bogusław 170
Bedryszyko Semen 236, 238
Bénézit Emmanuel 28
Benjamin Walter 14, 98-102, 104, 110,
263
Bentham Jeremy 158
Béranger Pierre-Jean de 29, 42, 73, 89,
127, 158
Berent Wacław 99
Berg Alban 184, 197-198
Bergson Henri 202
Berkan-Jabłońska Maria 14, 16
Berlioz Hector 31-32
Bernard z Chartres 287
Bernard z Clairvaux, św. 200-201
Berry Mark 187-188, 190-192, 196, 198
Berryer Antoine Pierre 48
Bieliński Wissarion Grigorjewicz
(Белинский Виссарион Григорье-
вич) 13, 17, 66, 88, 133, 230, 343, 345,
349, 351-359
Bielowski August 219
Bieroń Tomasz 146
Bismarck Otton 299
Błoński Jan 226, 264
Bogucki Józef Symeon 216, 228, 280, 311
Bogusławski Edward Wojciech 228, 266,
280, 311

- Bojomir (Mileski) Wacław (właśc. Mutermilch Wacław Bojomir) 296
Bonald Louis Gabriel Ambroise de 230
Bonhoeffer Dietrich 203
Bończa Bojomir 228
Borella Alessandro 365
Borkowska Grażyna 248
Borkowski Dunin Józef, zob. Dunin-Borkowski Józef
Borkowski Dunin Leszek (Aleksander), zob. Dunin-Borkowski Leszek (Aleksander)
Bory Jean-Louis 13, 21-22, 24-31, 34-37, 40, 42, 53, 59, 61-64, 67-68, 74-76, 80-81, 83, 112-118, 122-124, 128, 141, 226, 254
Brentano Clemens 158
Bretonne Restif de la 76
Brimvilin (postać niezidentyfikowana) 297
Brodzka Alina 99, 176
Brogowski Leszek 102
Browning Barrett Elizabeth (Barrett Browning) 338-339
Browning Robert 339
Brunetti Bruno 367
Burette Teodor 112-113
Burguet Charles 94
Busoni Ferruccio 196
Byron George Gordon, lord 29, 32, 114, 150, 155, 158-159, 281-284, 286, 288

Caigniez Louis-Charles 158
Cailliois Roger 95, 105, 170, 175-177, 226, 228-231, 264-265, 270
Capellani Albert 94
Capellani Pierre 94
Capranica Luigi 369
Carlyle Thomas 340-341
Casadesus Henri 94
Cervantes Miguel de 104
Chamisso Adelbert von 158
Chapfleury (Jules François Felix Fleury-Husson) 61
Chapuys-Montlaville Louis Alceste 62
Charuty Giordana 175
Chateaubriand François René de 30, 47-48, 145, 155, 254, 281, 287, 308
Chaucer Geoffrey 151-152, 157
Chénier Marie-Joseph 25
Chevalier Louis 95, 128
Chevasco Berry Palmer 16, 333-341
Chiarini Alojzy Ludwik, ks. 302-303
Chitrowo Jelizawieta Michajłowna (Хитрово Елизавета Михайловна) 348
Chlewaski Franciszek (zob. Glückberg Henryk Emanuel) 93, 227
Chlewaski Piotr 303
Chmielowski Piotr 235, 260
Chodźko Ignacy 291
Chopin Fryderyk 32, 55
Chruściński Kazimierz 217, 219, 221
Chrzastowska Bożena 226, 244
Cieszkowski August 293-294, 312
Coleridge Samuel Taylor 150, 158-159, 162
Collodi, zob. Lorenzini Carlo
Considérant Victor 306
Conway Daniel 161
Cooper James Fenimore 28-29, 83, 229, 282-283, 288, 308, 334, 364
Coppola Francis Ford 143
Cornell Ed 94
Cottin Sophie 29
Couty Daniel 67
Cravenne Marcel 94
Croce Benedetto 368
Croce Elena 370
Croly George 154, 158
Cubières Marie Aglaé Despans de 26
Czaiński Jan 93
Czermińska Małgorzata 250

Dante Alighieri 68
Data Jan 99, 272
de Morny, książę, zob. Demorny Charles Auguste Louis Joseph
De Sanctis Francesco 367-368
De Sterlich Cesare 366
Debord Guy 102
Debu Konstantin Ippolitowicz (Дебу Константин Ипполитович) 361
Dehmel Richard 194
Del Colle Ubaldo Maria 94
Del Vecchio Bernardo 365

- Demorny Charles Auguste Louis Joseph 55
- Denoix Fanny 61
- Dernałowicz Maria 299
- Derrida Jacques 225
- Désaugiers Marc-Antoine 89
- Detka Janusz 302
- Detko Jan 226, 240, 247, 249, 257, 260, 268, 273
- Diaz-Korecki Julian 228
- Dickens Charles (Karol) 145, 214, 217, 247, 318, 335-341
- Disraeli Benjamin 340
- Dmowski Roman (pseud. Karol Wybranowski) 228
- Dobrzański Jan 280
- Dolatowska Krystyna 95, 105, 226
- Doré Gustave 146, 152-153, 162-163, 186, 200
- Doroszowa Zofia 100
- Dostojewski Fiodor Michajłowicz (Достоевский Федор Михайлович) 65, 69, 112, 359
- Doyle Arthur Conan 62
- Drojecka Róża 54
- Drozdow Nikita Aleksiejewicz (Дроздов Никита Алексеевич) 343, 346, 349, 351, 361
- Duchâtel Charles Marie Tanneguy, hrabia 62
- Dumas Alexandre (Aleksander), ojciec 28-30, 33, 37, 39-40, 54, 60-61, 111-113, 128-129, 145, 158, 248-249, 254, 313, 334,
- Dunin Janusz 250
- Dunin-Borkowski Leszek (Aleksander) 220, 279-280, 292, 312
- Durkheim Émile 202
- Dybeł Katarzyna 363
- Dygasiński Adolf 14, 104, 228, 246-247, 263, 266-271, 273-276
- Dyrka Krystyna 93
- Dzierzkowski Józef 16, 128, 209-223, 227-228, 280
- Dziębowska Elżbieta 181
- Eco Umberto 13, 21, 31-33, 36-40, 43, 48, 51, 53, 62-64, 67-68, 73, 76, 90, 94, 101, 103, 107, 109, 110, 112-113, 115-116, 118, 121-122, 124, 128, 133, 140-141, 145, 165, 171-172, 215-216, 218, 226, 230, 232, 279, 283, 294, 305-306, 312, 365
- Edgeworth Maria 350
- Einstein Albert 202
- Eldbridge Paul 156
- Eliade Mircea 143-145, 147, 153, 161, 163
- Eliot George 339
- Emerson Ralph Waldo 307
- Engels Friedrich (Fryderyk) 65, 67, 74, 99, 103, 113, 118-122, 124, 263, 325-326, 365
- Falicka Krystyna 364
- Ferdynand VII, król Hiszpanii 25
- Féval Paul Henri Corentin 43, 146, 227, 250, 255, 266, 365
- Fiałkowski Tomasz 302
- Finscher Ludwig 181, 184
- Flaubert Gustave 40, 43, 251-254, 257
- Floryan Władysław 364
- Fourier Charles 67, 89, 132, 140, 306, 327
- Fränkel Albert 319-320
- Freud Zygmunt 163, 185, 202
- Friedrich Caspar David 149
- Frołowa Raisa Ischakowna (Фролова Раиса Исхаковна) 343, 359-361
- Frybes Stanisław 235, 247, 265
- Fryderyk II Wielki, król pruski 298, 318
- Fryderyk Wilhelm IV, król pruski 315
- Fugères (imię niezidentyfikowane) 35-36, 594
- Gaboriau Émile 255
- Gacowa Halina 249
- Gaer Joseph 161
- Gandéra Félix 94
- Gardiner Marguerite, księżna Blessington 337
- Gaskell Elizabeth 339
- Gaszyński Konstanty 302
- Gautier Teofil 112, 118, 123
- Gawalewicz Marian 228
- Gay Marie Françoise Sophie 29, 31
- Gazda Grzegorz 145, 231
- Gemra Anna 256, 262

- Gerstl Richard 179
Gessner Salomon 286
Girardin Émile de 27-28, 30, 33, 363
Girardin Saint-Marc 364
Giraud Albert 181, 183, 186
Glücksberg Emanuel (Chlewaski Franciszek) 92, 227
Glücksberg Leon 92
Głazunow Ilja Iwanowicz (Глазунов Илья Иванович) 347
Głowiński Michał 225-226, 233-234, 251
Godwin William 158
Goethe Johann Wolfgang von 147, 155, 158, 160
Gołąb Maciej 181, 185
Gołębiowska Urszula 16
Gołowski Matwiej 294
Gombrowicz Witold (Z. Niewieski) 146, 311
Gomulicki Juliusz Wiktor 309, 311
Gomulicki Wiktor 228
Goncourt Edmond de 41, 53-54, 56
Goncourt Jules de 13, 41, 53-54, 56
Gonczarow Iwan Aleksandrowicz (Гончаров Иван Александрович) 349
Gosselin Charles 60
Goubaux Prosper-Parfait 34
Govean Felice 365
Grabowski Michał 279-280, 290-292, 312
Grabowski Tadeusz 290
Grabska Elżbieta 100
Gramsci Antonio 140, 363, 368
Grochowiak Stanisław 161
Grom Józef 228
Grossman Leonid Pietrowicz (Гроссман Леонид Петрович) 359
Gródź Stanisław 200, 202
Grubitzsch Helga 316
Grzybek Agnieszka 185
Gudin Théodore 27-28
Guilbert de Pixérécourt René Charles 29
Gur Golan 196, 198
Gutowski Wojciech 99, 280
Guze Joanna 50, 54
Haimo Ethan 195
Halévy Jacques-François Élie Fromental 158, 204
Halkowski Henryk 172
Hamerling Robert 151, 161
Hańska Ewelina 32, 38, 92
Haraschin Stanisław 183
Hartleben Erich 181, 183
Haussmann Georges Eugène 14, 70, 99
Hawthorne Nathaniel 158-159
Haydn Franz Joseph 55
Hazzlit William 158
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 103, 326-327, 329-330
Heinstein Józef 369-370,
Herder Johann Gottfried von 286
Hérelle Georges 368
Herling-Grudziński Gustaw 161
Herod Antypas (*bibl.*) 156, 296, 301
Herod III (*bibl.*) 301
Herod Wielki (*bibl.*) 301
Herodiada (*bibl.*) 154, 156, 170-173, 176, 296, 301
Heschel Abraham Joshua 172-174, 176-177
Hetzel Pierre-Jules 33
Hilmar Eimar 179
Hodi Józef 247
Hoffman David 162
Hoffman Ernest Theodor Amadeusz 283, 288
Hogarth William 217
Holmes Richard 1509
Hołowiński Ignacy (pseud. Kefaliński), ks. 279
Hopfinger Maryla 99, 226
Horowski Adam 181
Houssaye Arsène 29, 60
Hugo Victor (Wiktor) 25, 28, 30, 37, 39, 41, 45, 64, 69, 100, 112-113, 127, 229, 231, 247-248, 254, 281-282, 285, 289, 310, 313, 317, 334, 364
Hunebelle André 94
Husserl Edmund 201
Ihnatowicz Ewa 268, 272
Innocenty XI, papież 298
Iwaszkiewicz Jarosław 204
Izdebska Agnieszka 231

- Jakóbiec Marian 349
 Jakub (*bibl.*) 15, 188, 190, 194-195, 201
 Jakubowski Jan Zygmunt 265
 Jan Chrzcziciel, św. (*bibl.*) 156, 296, 301
 Janicka Anna 248
 Janin Jules 284, 288-290, 313
 Janion Maria 128, 211, 254, 300, 302-303, 311
 Jarbinet George 59-63, 65-66, 76, 78, 80, 82, 85-87, 89-91
 Jarosińska Katarzyna 15
 Jasset Victorin 94
 Jastrun Mieczysław 97
 Jauss Hans Robert 225
 Jean Paul (właśc. Jean Paul Friedrich Richter) 318
 Jegierski Edmund 228
 Jenike Ludwik 260
 Jerrold Blanchard 146
 Jezus Chrystus (*bibl.*) 38, 74, 75, 122, 153, 158, 163, 172-174, 184, 191, 203, 205, 298, 300-302, 304, 312, 321
 Jędrzejewicz Jerzy 253
 Joly Maurycy 294
 Jozue (*bibl.*) 192
 Józef II Habsburg, cesarz rzymski 318
 Jullien Dominique 113, 118, 122
 Jung Carl Gustav 182, 185
 Juzoń Ewa 300

 Kabata Michał 267
 Kaczkowski Zygmunt 291
 Kafka Franz 202
 Kale Steven 48
 Kalergi Maria 54
 Kallas Piotr 15, 168-169, 171, 300
 Kamińska Magdalena 181
 Kandinsky Wassily 179, 186-188
 Kania Ireneusz 100, 143-144
 Karol X Filip, król Francji 26
 Karpowicz-Słowikowska Sylwia 280
 Karwatowska Małgorzata 256
 Katarzyna II, caryca 298
 Kayser Wolfgang 98
 Keller Józef 169
 Kenarowa Halina 54
 Keyha Andrzej 301
 Kiereś Henryk 200

 Kierkegaard Søren 203-204
 Kijowski Andrzej 46
 Kipling Rudyard 161
 Kiriejewski Iwan Wasiljewicz (Киреевский Иван Васильевич) 354-355
 Kiryłłow Wasilij (Кириллов Василий) 347
 Kirpotin Walerij Jakowlewicz (Кирпотин Валерий Яковлевич) 359
 Kitowska-Łysiak Małgorzata 104
 Klaczko Julian, właśc. Jehuda Lejb 280, 293, 302, 312
 Klatzkin Jakob 192
 Kleiner Juliusz 309
 Klemens XIV, papież 298
 Kłak Czesław 210
 Kłoskowska Antonina 227
 Knight Stephan 13, 63-65, 67, 70-72, 81, 89
 Knysz-Rudzka Danuta 267
 Kochanowski Jan 237
 Kochanowski Marek 284
 Kock Charles-Paul de 251, 334
 Koczkodaj Izabela 250, 268
 Kokoschka Oskar 179
 Kołomin Wład. (Коломин Влад.) 348
 König Edmund 200
 Konopnicka Maria 247, 251
 Korczak Janusz 104
 Korczyński Michał, biskup przemyski 289, 292, 297, 312
 Korzeniowski Józef 98, 129, 211, 293
 Kosek Karol 235
 Kosmala Małgorzata 246
 Kostkiewiczowa Teresa 285-286
 Koszewska Anna 15, 181-182
 Kowalczykowa Alina 114, 128, 279, 291
 Kowalska Małgorzata 169
 Koziej Jolanta 200, 202
 Koźmian Kajetan 293-294, 296-297, 300, 302
 Koźmian Stanisław Egbert 294, 302
 Krajewski Marek 245
 Krakowowa Paulina 228, 311
 Krasicki Ignacy 153, 307
 Krasieńska Eliza z Branickich 294, 305-308, 312
 Krasieński Wincenty 15, 290, 293-297,

- 299-305
Kraśński Zygmunt 15, 49, 280-289, 291-300, 302-303, 308, 312-313
Kraszewski Józef Ignacy 129, 211, 222, 228, 235, 246, 280, 291-292, 312
Krei Karl (Край Карл) 347
Krejčí Karel 146
Krestowski (Kriestowski) Wsiewołod Władimirowicz (Крестовский Всеволод Владимирович) 360
Krysowski Olaf 13-14, 287, 306
Krzemieniowa Krystyna 225
Krzemińska Wanda 74-75
Krzemiński Stanisław 260
Krzyżanowski Julian 247, 249, 265
Kubiak Jacek 140
Kubiak Zygmunt 150, 192
Kucharczyk Grzegorz 295-296
Kulas Joanna 226, 232
Kulczycka Dorota 15, 287
Kulczycka-Saloni Janina 247, 267-268, 284
Kuleszow Wasilij Iwanowicz (Кулешов Василий Иванович) 343
Kuliczowska Krystyna 250
Kuniczuk-Trzciniowicz Agnieszka 14, 16
Kupis Bogdan 169
Kurecka Maria 184
Kutz Tadeusz 228
Kwiatkowski Władysław 128, 226
Kwiecień Marek 181
Kyriakidou Athanasia 196

Lacassin Francis 43, 112
Lacroix Paul (Paweł, pseud. Jakub Bibliofil) 289-290
Laffont Robert 145
Lagerkvist Pär 157
Lalewicz Janusz 99
Lamartine Alphonse Marie Louis de (Alfons) 25, 31, 33, 61, 254, 281, 334
Lamennais Hugues-Félicité-Robert de 32, 42, 230
Langkammer Hugolin OFM 304
Langlé Ferdinand 26
Lanoux Armand 43, 112-113, 123-124
Laskaratos Andreas 365
Latouche Henri de 25

Lautour-Mézeray Charles (właśc. Lautour-Mézeray Saint-Charles) 28
Le Sage Alain René 217-218
Legouvé Ernest 13, 21, 24, 27-28, 31, 46-52, 55-56, 128
Lemaitre Henri 145
Lenartowicz Teofil 310
Leopardi Giacomo 369-370
Lesicz-Stanisławska Katarzyna 14, 250, 269, 272
Lévi-Strauss Claude 202
Levinas Emmanuel 169, 177
Lewis Matthew 153, 158
Libera Leszek 16
Liciński Ludwik Stanisław 104
Limayrac Paulin 119
Lissner Joanna 93
Liszt Ferenc 29, 31-32, 34
Lombroso Cesare 213-214
Lorenzini Carlo (Collodi) 365-367
Loyola Ignacy, św. 299
Lubicz Piotr 204
Ludwik XIV, król Francji 291, 308
Ludwik XVIII, król Francji 22
Ludwik Filip, król Francji 33, 47, 50, 327
Ludwik Napoleon Bonaparte, zob. Napoleon III, cesarz
Lyon-Caen Judith 112, 117

Łeńska-Bąk Katarzyna 170
Łoginow Wasilij Wasiljewicz (Логоinov Василий Васильевич) 348
Łoziński Walery 228, 280
Łoziński Władysław 228, 233-237, 239-244

Madoń Aleksandra 250
Mahler Gustav 201
Maistre Joseph de 230
Malamud Bernard 161
Malet Léo 365
Malinowski Wiesław Mateusz 13-14, 306
Małachowski Stanisław 294, 312
Mann Jurij Władimirowicz (Манн Юрий Владимирович) 352
Mann Thomas (Tomasz) 99, 197-198
Marais Jean 94
Marana Giovanni Paolo 162

- Marcel Gabriel 204
 Marczuk Barbara 363
 Marini Quinto 367-368
 Markiewicz Henryk 279
 Markow Arkadij Pietrowicz (Марков Аркадий Петрович) 347
 Markowski Michał Paweł 104
 Marks Karl Heinrich (Marks Karol, Marx Karl) 12, 16, 65, 67, 74, 76, 99, 103, 111, 113, 118-122, 124-125, 163, 202, 315-316, 325-332, 365
 Marryat Frederick
 Marszałec Dobromira
 Martuszevska Anna
 Maryja, Najświętsza Panna (*bibl.*) 184
 Massenzio Marcello 171, 175
 Mastriani Francesco 146, 366-370
 Matter Jacques 297
 Maturin Charles 159
 Melvill Herman 159
 Mercier Louis Sebastien 89
 Michałowska Teresa 287
 Michel André 94
 Michelet Jules 37, 364
 Mickiewicz Adam 32, 157-158, 279, 281-282, 287-288, 291, 299, 302-303, 307
 Mięsowska Lidia 3 00
 Migasiński Jacek 169
 Mikołaj II, car 294
 Milewski Stanisław 92
 Mochnacki Maurycy 202, 287
 Mojżesz (*bibl.*) 15, 163, 180, 187-188, 190-191, 193-195, 201
 Molière, Molier (właśc. Poquelin Jean-Baptiste) 159, 259, 326
 Montépin Xavier de 255
 Montever de Cesare 366, 369
 Moore Thomas 288
 Moraczewski Krzysztof 181
 Morawski Franciszek 281-282, 284-285, 288
 Moretti Franco 65
 Moschos Johannes (zwany również Eukratesem) 160
 Mousket Philippe 160
 Musset Alfred de 22, 254
 Myrdzik Barbara 256
 Nabokov Vladimir 252
 Nadieżyn Nikołaj Iwanowicz (Надежин Николай Иванович) 351
 Nagiel Henryk 266
 Nałkowska Zofia 271
 Napoleon I Bonaparte, cesarz Francuzów 22, 39, 131-132, 152
 Napoleon III Bonaparte, cesarz Francuzów 41, 55-56, 70, 92, 294, 306
 Narolska Aneta 14, 16
 Neron, cesar 151
 Niemczyński Leon 293
 Nodier Charles 284-285
 Norwid Cyprian 280, 308-312
 Nycz Ryszard 104, 233
 Obsulewicz-Niewińska Beata K. 246, 251
 Oczkin Ampeliusz Nikołajewicz (Очкин Амплий Николаевич) 347
 Odyniec Antoni Edward 312
 Okopień-Sławińska Aleksandra 226, 246, 266
 Olchin Matwiej Dmitrijewicz (Ольхин Матвей Дмитриевич) 347
 Olivier-Martn Yves 63-64
 Olszewska Maria Jolanta 16
 Ormesson Jean d' 151, 153
 Orsay Alfred Guillaume Gabriel d' 59
 Orzeszkowa Eliza 15, 104, 247-251, 253-262, 265, 280, 283
 Osęka Andrzej 179
 Ostrowska-Grabska Halina 100
 Otto Rudolf 169, 177
 Otwinowska Barbara 286
 Owczarz Ewa 128, 280
 Owen Robert 306
 Paczoska Ewa 246, 267-268
 Panas Władysław 169, 176
 Panzani Angiolo 365
 Paris Gaston 151, 161-162
 Paris Matthew 151, 160
 Partosh Odeon 194
 Pawliszczew Nikołaj Iwanowicz (Павлищев Николай Иванович) 351
 Percy Thomas 156, 160
 Pérez-Reverte Arturo 145
 Mousket Philippe 160

- Pieciul-Karmińska Eliza 203
Pierzchnicki Adam (pseud. Adam Witold Koszutski) 228
Pigoń Stanisław 281
Piotrowski Wojciech 151, 157-158, 160-161, 176, 201, 300
Pittaud-Deforges Philippe Auguste 25
Pius VII, papież 299
Piwińska Marta 114
Platon 108, 163, 310
Pleyel Ignaz 55
Pleyel Kamil 55
Pluchart Adolphe (Плюшар Адольф Александрович) 347
Pluciennik Jarosław 231
Pług Adam (właśc. Pietkiewicz Antoni) 280
Podolan Aleksandra 16
Poe Alan Edgar 149, 228, 310, 365
Poncjusz Piłat (*bibl.*) 151
Ponson du Terrail Pierre-Alexis, margrabia de 43
Poprzeczka Maria 100
Porębski Mieczysław 170
Porte Adolf 61
Potocka Delfina 49, 283
Potocka Katarzyna z Branickich 306-307
Potocka Zofia 305
Potocki Adam 54
Potocki Jan (Jean) 151, 158, 307
Potocki Stanisław Kostka 299
Powązka Elżbieta 13-14
Prokop Jan 363
Prokop-Janiec Eugenia 176
Proudhon Pierre Joseph 132, 306
Proust Marcel 97
Prus Bolesław 69, 228, 246-247, 261-262, 280
Przyborowski Walery 228, 250, 260
Przybylski Ryszard 155, 176, 211
Przybyszewski Stanisław 99
Ptaszkowska Anka 102
Puchalska Mirosława 175
Puszkina Aleksandr Siergiejewicz (Пушкин Александр Сергеевич) 348
Pyat Félix (Feliks) 35-37, 51-52, 59
Quinet Edgar 37, 157-158
Racine Jean 25, 231
Radcliffe Ann 29, 230
Raglan Lord 75
Ranieri Antonio 363, 369-370
Ratuszna Hanna 14
Rauzan Klara de, księżna 31, 48-49
Rebecque Benjamin Constant de 297
Récamier Jeanne-Françoise-Julie (Récamier Julia) 31, 48-49
Reim Riccardo 364, 368, 370
Rességuier Jules de 31
Reszke Robert 98
Rewers Ewa 99
Rey Alain 67
Reymont Władysław Stanisław 99, 247
Reynolds George W.M. 146, 334-336
Riancey Amendment 40, 305
Ricard Auguste 76
Richardson Samuel 215
Rilke Rainer Maria 99
Ringer Alexander 189-192, 194, 196-199, 202
Robinson Edwin Arlington 155
Roger z Wendover 151, 160
Rognoni Luigi 184
Rollan Henri 94
Roqueplan Nestor (właśc. Louis-Victor-Nestor Rocoplan) 28
Rosnowska Janina 212, 219
Rossini Gioacchino 30
Rouart Marie-France 176
Rousseau Jan Jakub 289, 318-319
Rozbicki-Rozmiar Soter 227
Różanowski Ryszard 100
Rudkowska Magdalena 234-235, 237, 240, 248
Rudzińska Kamilla 226
Rufer Josef 192, 194, 198
Rusiecki Karol R. 227, 266, 280, 311
Ruskin John 100, 341
Russo Luigi 367-368
Ruszczyńska Marta 16
Rybicka Elżbieta 98, 102, 104, 229, 275
Rydel Lucjan 260
Rzewuski Henryk 290-291, 294
Sabowski Władysław 228
Sack John 170

- Sadkowska Bożena 46, 53
 Saint-Beuve Charles-Augustin 32, 34, 46, 48, 61, 334, 363
 Salome (*bibl.*) 156
 Salvandy Narcisse-Achille de 48
 Salwa Piotr 369
 Sand George (właśc. Dupin Amandine Aurore Lucile Dudevant) 32, 40, 49, 61, 111-113, 158, 248, 248, 254, 283, 290, 297, 308-310, 313, 334-335
 Sandowa, zob. Sand George
 Santelli Claude 94
 Sauli Alessandro 366, 369
 Sawrymowicz Eugeniusz 308-309
 Schering Arnold 184
 Schiller Friedrich 158, 318, 319
 Schlegel August Wilhelm von 158
 Schmidt Christian Martin 181-182, 187, 189, 191-193, 197, 199
 Schmidt Max 329
 Schönberg Arnold 15, 179-199, 201-205
 Schubart Christian Friedrich Daniel 151, 158
 Schubert Franciszek 205
 Scott Walter, Sir 29, 158, 229, 254, 288, 319, 334, 364, 369
 Scribe Eugène 204
 Séjournand Abel 61
 Semczuk Małgorzata 176
 Semen Auguste-René (Семен Август Иванович) 347
 Serao Matilde 368
 Serena Gustavo 94
 Sękowski Józef Julian (pseud. Baron Brambeus – Сенковский Осип Иванович) 350-352
 Shelley Mary 149
 Shelley Percy Bysshe 151, 155, 158, 160, 304
 Sienkiewicz Henryk 234-235
 Simon Charles 61, 152, 154, 167
 Sinko Tadeusz 200
 Siwicka Dorota 313
 Skaczkow Igor Wasiljewicz (Скачков Игорь Васильевич) 360
 Skarga Barbara 169
 Skorupa Ewa 213-214
 Skotnicka Gertruda 228
 Słowacki Juliusz 155, 176, 279-280, 283, 294, 299, 308-309, 312
 Smollett Tobias G. 334
 Sobiechowska Aniela 93
 Sobieraj Tomasz 128, 226
 Sobolewska Anna 176
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 152
 Sokołowicz Małgorzata 14
 Solecka Teresa 13-14
 Sołtan Adam 294
 Soulié Frédéric 40, 285
 Soult Nicolas Jean de Dieu 62
 Spindler Karl 319
 Stableford Brian 151, 363
 Staël, Madame de (Anne-Louise Germaine Necker, baronowa de Staël-Holstein) 134, 308
 Stala Marian 302
 Stall Jean Adolphe Beaucé 93
 Stattler Juliusz 308-309
 Stattler Wojciech 308-309
 Stein Edith, św. 201-202
 Stein Erwin 186, 198
 Stein Leonard 195
 Steiner Georg 202
 Stendhal (właśc. Beyle Marie-Henri) 25, 37, 130, 145, 313
 Stephan Rudolf 183-185
 Stern Daniel, zob.: Agoult Marie d'
 Stiepanow Nikołaj Stiepanowicz (Степанов Николай Степанович) 346-347
 Storr Anthony 185
 Strachow Nikołaj Nikołajewicz (Страхов Николай Николаевич) 359
 Strauss Richard 156
 Strojew Władimir Michajłowicz (Строев Владимир Михайлович) 347
 Strzałkowa Maria 15, 251, 258, 261
 Stuckenschmidt Hans Heinz 183
 Sudolska Urszula 305
 Sudolski Zbigniew 49, 283, 293, 295, 297, 299-300, 303, 305, 309-310
 Sue Flora 24, 46
 Surowska Barbara 263
 Świeżawski Stefan 287
 Swift Jonathan 153
 Szary-Matywiecka Ewa 176

- Szaweł (Paweł), św. (*bibl.*) 151
Szczęśniak Janina 257
Szczuka Kazimiera 257
Szekspir William (Shakespeare William)
25, 73, 159, 247, 274, 280, 287
Szeliga (właśc. Zychlin von Zychlinski
Franz) - zob. Żychliński Franz von
Szeżyńska-Maćkowiak Krystyna 162, 186
Szkłowski Wiktor Borisowicz
(Шкловский Виктор Борисович)
359
Szleszyński Bartłomiej 246
Sztachelska Jolanta 247
Sztandara Magdalena 170
Sztyrmer Ludwik 280
Szumańska-Grossowa Hanna 287
Szutowa Inna Iwanowna (Шутова Инна
Ивановна) 361
Szwejkowski Zygmunt 247, 280
Szymanowski Wojciech 92

Tacyt (Publius Cornelius Tacitus),
historyk rzymski 303
Tarnowski Stanisław 312
Tatarczuk Elena Pawłowna (Татарчук
Елена Павловна) 344
Tatarkiewicz Anna 170
Tazbir Janusz 311
Tennyson Alfred 159, 288
Thackeray William 336-338
Thérenty Marie-Eve 111
Thurston Temple Ernest 159
Tichoniuk-Wawrowicz Ewa 17
Toeplitz Karol 203-204
Tomasik Wojciech 263
Tomaszewski Stefan 227, 246, 280
Tomkowski Jan 145, 252, 263, 313
Tommaseo Niccolò 370
Toporow Władimir N. 105
Towiański Andrzej 297
Treter-Horowitzowa Maria 100
Trębicka Maria 309
Tuwim Julian 226
Twain Mark 301
Tyrmand Leopold 228

Ugniewska Joanna 21, 48, 101, 165, 279
Unterman Alan 304

Verdinois Federigo 368
Verga Giovanni 364
Verne Juliusz 145, 149, 310
Vernet Horace 30
Vernieri Italo 369
Véron Louis Désiré 28
Viale Salvatore 366
Vidocq François Eugène 76, 227, 266, 328
Viereck George S. 156
Vigny Alfred de 25
Vincenz Gioberti, ks. 296
Vischer Friedrich Theodor 331
Voisin P. (postać niezidentyfikowana) 297
Voltaire (właśc. François-Marie Arouet)
317

Wadowski Dariusz 200, 202
Wagner Richard (Ryszard) 205
Waißenberger Robert 179
Walicki Aleksander 280
Walicki Andrzej 66
Wallis Aleksander 99
Warburg Aby 184
Waruszyński Atanazy J. 228
Wasitowa Zofia 93, 97
Waśko Andrzej 281-282, 290-291
Wat Aleksander 161
Wayda Fryderyka 185
Webb Kenneth S. 94
Weitzel Johann Ignaz 316
Werfel Franz 198
Węgrzyn Iwona 280
Wężyk Władysław 299, 312
Wieniarski Antoni 128, 216
Wietecha Anna 250, 268
Wilde Oscar 156
Wireński Wacław 129, 137, 259
Wirth-Nesher Hana 104
Wiślicki Adam 260
Wiśniewska Iwona 248, 251
Witkowska Alina 211
Wodziński Antoni 260
Wojnar Irena 100
Wolff-Powęska Anna 200-201, 203
Wolska Maryla 260
Wolski Włodzimierz 228, 280
Woltanowski Andrzej 299
Wołoszyński Ryszard W. 299

- Wołżski Władimir
 (Волжский Владимир) 346
 Worcell Henryk 104
 Wordsworth William 150, 158
 Worris Stanley J. 94
 Wójcicki Kazimierz Władysław 216
 Wróbel E. (imię niezidentyfikowane) 99
 Wyka Marta 313
 Wysłouch Seweryna 226, 244

 Yannacopoulou Josephine 196

 Zagórska Wanda 169
 Zaleski Józef Bohdan 279
 Zaleski Marek 268
 Zawadzki Władysław 219
 Zdanowicz Anna 251, 258
 Zienkiewicz Olga 304
 Zienkin Siergiej Nikołajewicz
 (Зенкин Сергей Николаевич)
 Zimmermann Wilhelm 16, 315-320, 322

 Ziółkowska-Sobecka Marta 251
 Zola Émile 37, 130, 146, 364-365, 367-368
 Zygmunt III Waza 238

 Żaboklicki Krzysztof 145, 369
 Żabski Tadeusz 216, 226, 250, 253-254,
 257, 266, 283
 Żernakow Konstantin I. (Жернаков Кон-
 стантин И.) 347
 Żmichowska Narcyza 312
 Żmigrodzka Maria 15, 128, 211, 216, 219-
 220, 248, 250, 258, 261
 Żółkiewski Stanisław 226
 Żurowski Maciej 21, 43, 59-60, 65, 73, 83,
 94-95, 97, 106, 111, 127, 133, 226, 264-
 265, 269
 Żychliński Franz von, Szeliga 16, 65, 111,
 316, 320-327, 329-330, 332
 Żyłko Bogusław 105

NOTY O AUTORACH

Maria Berkan-Jabłońska (dr) – adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się zarówno twórczością romantyczną, jak i poezją współczesną. Obecnie interesują ją przede wszystkim zagadnienia korespondencji sztuk oraz ilustracji romantycznej, a także literatura kobieca I połowy XIX wieku. Autorka książki *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta* (2008), współredaktor tomów *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników* (2008), *Przygody romantycznego „ja”*. *Idee – strategie twórcze – rezonanse* (2012). W przygotowaniu książki poświęcone twórczości Gabrieli Puzyriny i Józefy Śmigilewskiej.

Urszula Gołębiowska (dr) – adiunkt w Katedrze Filologii Angielskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zajmuje się badaniami nad prozą amerykańską XIX wieku i początku XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Henry’ego Jamesa.

Katarzyna Jarosińska-Buriak (dr) – związana z Instytutem Pedagogiczno-Językowym Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Elblągu. Tematyka zainteresowań naukowych: literatura w świetle antropologii kulturowej, szeroko rozumiana tradycja hermeneutyczna, związki literatury z filozofią i estetyką, interakcje między literaturą a sztuką, wątki religijne w literaturze polskiej, tradycja judaistyczna w polskiej literaturze i kulturze. Ważniejsze artykuły: *Twórczość i transcendencja. O kilku wątkach koncepcji estetycznej Andrieja Tarkowskiego* (2013); *Dialog z Ciałem – Dialog z Innym. O hermeneutyce relacji „Ja – Ciało” – także w literaturze...* (2011); *„...ta pustka pierzasta...”*. *Szagalowo w poezji Arnolda Śluckiego jako przestrzeń pamięci i wyobraźni. Locus i logos* (2009); *Malarstwo jako hermeneutyka Biblii. O jednym z wątków obrazu Jacka Malczewskiego „Tobiasz i Parki”* (2009); *Metafora czarnego światła w poezji Arnolda Śluckiego* (2009); *Wybrane aspekty obrazu anioła w polskiej poezji. Poezja jako spotkanie teologii i wyobraźni* (2009); *Od kreacyjnej do dialogicznej koncepcji słowa w poezji Arnolda Śluckiego. Wybrane zagadnienia* (2007); *Aniołowie w polskiej poezji po 1945 roku* (2002). Redaktor naukowy periodyku „Rozprawy Naukowe i Zawodowe PWSZ w Elblągu”. Autorka antologii *„...powietrze aniołów pełne”*. *Anioł w poezji polskiej. Antologia* (2003).

Piotr Kallas (dr) – adiunkt w Katedrze Lingwistyki Stosowanej i Translatoryki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego i wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Elblągu. Wykładane przedmioty: literatura i kultura krajów anglojęzycznych, tłumaczenia literackie, praktyczna nauka języka angielskiego. Zainteresowania badawcze: motywy żydowskie w literaturze anglojęzycznej, powieść historyczna, powieść detektywistyczna, twórczość Geoffreya Chaucera i Petera Ackroyda. Ostatnia publikacja: *Pielgrzym Wieczności. Postać Żyda Wiecznego Tułacza w brytyjskiej i amerykańskiej literaturze romantycznej* (*The Pilgrim of Eternity. The Figure of the Wandering Jew in the Romantic Literature of Britain and America*), Elbląg 2011.

Anna Koszewska (mgr) – muzykolog, pianistka, autorka wielu artykułów, recenzji i przekładów, redaktor „De Musica”. Publikowała między innymi w „Res Facta Nova”, „De Musica”, „Interdisciplinary Studies in Musicology”, „Kamertonie”, „Ruchu Muzycznym”.

Przygotowuje rozprawę doktorską *Etyczna wartość muzyki w refleksji i twórczości kompozytorów XX wieku* pod kierunkiem prof. dra hab. Jana Sęszewskiego na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu.

Olaf Krykowski (dr hab., prof. UW) – zatrudniony na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Historyk literatury; specjalizuje się w badaniach nad polskim romantyzmem, w szczególności nad poezją Mickiewicza i Słowackiego. Zajmuje się również komparatystyką: relacjami między słowem i obrazem oraz związkami literatury z różnymi tradycjami kulturowymi. Autor książek: *„Słońce ogromnych kręgi...”*. *Malarskie inspiracje Słowackiego* (2002), *Tradycja bizantyjska w twórczości Mickiewicza* (2009), licznych artykułów i opracowań poświęconych tekstom pisarzy polskich i zagranicznych; redaktor książek zbiorowych, między innymi *Religie i religijność w literaturze i kulturze romantyzmu* (2008), *Śladami romantyków* (2010), *Słowacki w perspektywie tradycji i nowoczesności* (2011).

Dorota Kulczycka (dr hab., prof. UZ) – historyk i teoretyk literatury, zatrudniona w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Szczególnie bliska jest jej literatura epoki romantyzmu. W swoich badaniach skupia się na semantyce przestrzeni literackiej, na świecie Orientu widzianego okiem europejskich podróżnych poprzednich epok. Do najważniejszych publikacji należą cztery monografie: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (2004); *„Powiedzieć to wszystko, o czym milczę”. O poezji Stanisława Barańczaka* (2008), *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (2012), *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (2012) oraz antologia *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (2013). Jest też współredaktorką pracy zbiorowej *Powrót do domu. Studia z antropologii i poetyki przestrzeni* (pod red. D. Kulczyckiej i Anastazji Seul, Zielona Góra 2012), kolejnych tomów serii naukowej „Scripta Humana” oraz autorką licznych artykułów naukowych.

Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz (dr) – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim, historyk literatury. Interesuje się kodami estetycznymi i antropologią codzienności wpisanymi w literaturę polskiego pozytywizmu. Zajmuje się opisywaniem tych zjawisk, rozszerzając pole badawcze o historię kultury, a także związki wysokoartystycznej literatury II połowy XIX wieku z literaturą popularną. W kręgu jej zainteresowań znajduje się także edytorstwo tekstów dziewiętnastowiecznych, badanie rękopisów Sienkiewicza i Prusa. Uczestniczy w badaniach naukowych w ramach wielu grantów finansowanych przez NCN oraz NPRH. Opublikowała monografię *Sienkiewicza talent i intuicja. Studia i szkice* (2014) oraz wiele studiów szczegółowych. Autorka pracuje także nad książkami popularnonaukowymi, w których przybliża tradycję literatury polskiej oraz wybitne postaci XIX wieku – *To ja, Sienkiewicz* (2013). Książki te kieruje przede wszystkim do dzieci i młodzieży.

Katarzyna Lesicz-Stanisławska (mgr) – doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania badawcze autorki obejmują twórczość polskich oraz europejskich naturalistów XIX i XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem dorobku Adolfa Dygasińskiego. Najważniejsze rozprawy: *Tekst warszawski. Z Adolfem Dygasińskim na warszawskim bruku* (2009); *Doktryna pedagogiczna Adolfa Dygasińskiego* (2009); *„Narzeczoną z Ojcowa” – Adolfa Dygasińskiego próby dramatyczne* (2010); *„Strasznie” popularna... Warszawa Adolfa Dygasińskiego* (2011).

Leszek Libera (prof. zw. dr hab.) – mieszka za granicą, od dwudziestu lat na stałe związany ze środowiskiem polonistycznym Zielonej Góry, profesor w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zainteresowania badawcze koncentruje na problematyce romantyzmu polskiego i niemieckiego. Autor książek o życiu i twórczości Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”* (1993); *Mickiewicz – Słowacki* (2000); *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim* (2001); *„Maria Stuart” Juliusza Słowackiego* (2003); *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka* (2007); *Mickiewicz i medycyna* (2010). Tłumacz na język polski dramatów Ludwiga Tiecka *Kot w butach*, *Świat na opak*; *Księżę Zerbino* (2007, 2012).

Wiesław Mateusz Malinowski (prof. zw. dr hab.) – zatrudniony na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Romanista literaturoznawca, autor kilkudziesięciu prac z zakresu literatury francuskiej XIX wieku (m.in. monografii książkowych poświęconych francuskiej powieści historycznej i powieści epoki symbolizmu we Francji) oraz z dziedziny francusko-polskich związków historycznych i literackich. Ostatnia publikacja książkowa to antologia krytyczna *La Pologne et les Polonais dans la littérature française, XIV^e-XIX^e siècles* (*Polska i Polacy w literaturze francuskiej, XIV-XIX w.*) (2008). Obecnie przygotowuje polskie wydanie tejże antologii.

Aneta Narolska (dr) – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zajmuje się historią literatury XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Elizy Orzeszkowej i Władysława Sabowskiego. Najważniejsze swe rozprawy poświęciła dwugłosowi *Ad astra*, napisanemu przez Orzeszkową wspólnie z Tadeuszem Garbowskim: *Słowacki w „Ad astra” Elizy Orzeszkowej i Tadeusza Garbowskiego* (2012); *O harfie i harfiarzach – romantyczne metafory w „Ad astra” Elizy Orzeszkowej i Tadeusza Garbowskiego* (2012); *„Puszcza starożytna” Elizy Orzeszkowej* (2013).

Maria Jolanta Olszewska (prof. zw. dr hab.) – z wykształcenia historyk i historyk literatury, profesor Uniwersytetu Warszawskiego w Instytucie Literatury Polskiej, w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku. Członek korespondencyjny TN KUL, współzałożyciel w roku 2009 Stowarzyszenia im. Stefana Żeromskiego i pełniący obecnie w nim funkcję wiceprezesa. Główne zainteresowania naukowo-badawcze: dzieje dramatu i teatru w II połowie XIX i I połowie XX wieku; historia i antropologia literatury, genealogia, szczególnie pogranicze literatury i gatunków użytkowych – historia świadomości polityczno-społecznej społeczeństwa polskiego i jej odzwierciedlenie w literaturze II połowy XIX wieku; analiza wybranych, często zapomnianych dziś utworów literatury polskiej XIX i XX wieku. Autorka około 100 artykułów krytycznych i studiów, współredaktorka czterech tomów, wydała następujące książki: *„Tragedia chłopska”. Od W.L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego. Tematyka – kompozycja – idee* (2001); *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914-1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia* (2004); *Studenci z Królestwa Polskiego przed powstaniem styczniowym. (Głos do „Lalki” Bolesława Prusa)* (2004); *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku* (2005); *W kręgu meteorologii i astronomii. Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 10 (2007); *Heroizm ludzkiego istnienia. W kręgu wybranych zagadnień etycznych w literaturze polskiej II połowy XIX i I połowy XX wieku. Szkice* (2008); *Drogi nadziei. Polska proza historyczna 1876-1939 wobec kryzysu kultury* (2009).

Elżbieta Powązka (dr) – absolwentka filologii polskiej Akademii Pedagogicznej w Krakowie (*Tradycja antyku w szkolnym teatrze Gimnazjum św. Anny w Krakowie [1637-1761]*) oraz filologii łacińskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego (*Krytyka autotematyczna w „Tristiach” Publiusza Owidiusza Nazona*). Przedmiotem jej zainteresowań jest literatura staropolska oraz starożytna. W roku 2006 obroniła rozprawę doktorską, której temat łączył te dziedziny w perspektywie późnej twórczości Juliusza Słowackiego. Autorka książki poświęconej temu zagadnieniu *Poetyka wyzwolenia. Genezyjski dialog „antyku” z „barokiem” w twórczości Juliusza Słowackiego*. Pracuje jako nauczyciel języka polskiego w Gimnazjum nr 27 w Krakowie.

Hanna Ratuszna (dr hab., prof. UMK) – pracownik Instytutu Literatury Polskiej UMK w Toruniu. Ukończyła także studia filozoficzne na UMK. Zajmuje się literaturą polskiego i europejskiego modernizmu, związkami literatury i sztuki (w szczególności malarstwa), wpływami koncepcji filozoficznych na literaturę i sztukę. Jest autorką książek: *„Wieczność w człowieku”. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (2005) oraz *„Błysk obrazu” – z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski* (2009), redaktorką i współredaktorką tomów *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska* (2006), *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz* (2006), *Krótkie formy dramatyczne* (2007), *Religie i wierzenia polskiego modernizmu* (2009), *Młodopolska synteza sztuk* (2010), *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej* (2013).

Marta Ruszczyńska (dr hab., prof. UZ) – kierownik Zakładu Literatury XIX Wieku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zajmuje się badaniami nad literaturą krajową romantyzmu i zagadnieniami szeroko pojętego słowianofilstwa w literaturze polskiej XIX wieku. W swojej refleksji badawczej skupia się również nad problematyką Kresów Wschodnich, romantycznym regionalizmem, jak i dziewiętnastowieczną powieścią. Ważne miejsce w jej dorobku zajmują monografie: *Dominik Magnuszewski. Między historią i naturą* (1995), *Ziewonia. Romantyczna grupa literacka* (2002) i *Słowiański dyskurs w literaturze romantycznej* (złożona do druku).

Małgorzata Sokołowicz (dr) – ukończyła filologię romańską, polską i angielską na Uniwersytecie Warszawskim, obecnie zatrudniona w tamtejszym Instytucie Romanistyki. W październiku 2011 roku obroniła pracę doktorską poświęconą kategorii bohatera romantycznego w poezji francuskiej i polskiej wieku XIX. Jest autorką kilkunastu, publikowanych również we Francji, artykułów omawiających głównie związki poezji francuskiej i polskiej, do których należą między innymi: *L'anéantissement du présent, la vénération du passé et la naissance de la poésie: catégories romantiques interculturelles dans „Godzina myśli” de Słowacki et „Les Chimères” de Nerval* (2008); *De l'histoire à la littérature – l'émergence du héros romantique dans l'œuvre d'Alfred de Musset* (2009); *La haine des normes, l'amour de l'excès. Les images poétiques de fin de siècle dans l'œuvre des poètes polonais du XIXe siècle* (Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Stanisław Korab Brzozowski, Leopold Staff) (2010).

Teresa Solecka (dr) – ukończyła filologię romańską na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, broniąc pracę poświęconą Marcowi Weitzmannowi (*Chaos Marca Weitzmanna i chaos*). W 2008 roku w Akademii Pedagogicznej w Krakowie obroniła rozprawę doktorską *Christian Dotremont, peintre et poète de l'écriture*. Współpracowała między innymi z Biennale Internationale de la gravure et des nouvelles images de Sarcelles – Val de France, SMTG International Print Triennial Society Cracow, Zamkiem Królewskim na

Wawelu oraz Uniwersytetem Pedagogicznym w Krakowie. Pracuje jako przewodnik po Krakowie.

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz (dr) – pracuje w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka monografii poświęconej twórczości Prima Leviego (*L'universo labirintico nella narrativa di Primo Levi*) oraz tekstów analizujących utwory Gabriela D'Annunzia, Antonia Tabucchiego i Oriany Fallaci.

Aleksandra Urban-Podolan (dr) – adiunkt w Zakładzie Literatur Wschodnio-słowiańskich Instytutu Neofilologii Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka około 40 artykułów naukowych poświęconych twórczości Bułata Okudźawy i Walentina Rasputina oraz monografii *Poezja Bułata Okudźawy. Między poetyką a interpretacją* (2008).

BIBLIOGRAFIA DZIEWIĘTNASTOWIECZNYCH PRZEKŁADÓW DZIEŁ EUGENIUSZA SUE NA JĘZYK POLSKI

Poniższe zestawienie zostało sporządzone na podstawie następujących opracowań: Nora Atkinson, *Eugène Sue et le Roman-feuilleton*, Paris 1929, s. 16-17; René Guise, *Bibliographie chronologique d'Eugène Sue*, „Europe. Revue littéraire mensuelle” 1982, nr 643-644, s. 167-180; Brynja Svane, *Le Monde d'Eugène Sue I: Bibliographie des oeuvres d'Eugène Sue*, Copenhague 1986, s. 19-39; Bożenna Szulc-Golska i Irena Filipowska, *Bibliografia przekładów polskich z literatury francuskiej*, wyd. 2, Poznań 1950, s. 259-261. Bibliografia przekładów przejrzana i uzupełniona.

1. *Arthur, journal d'un inconnu* („La Presse”, od 5 do 8 i od 21 do 26 grudnia 1837; od 18 do 20 maja 1838; od 27 lipca do 1 sierpnia 1838; od 10 do 24 maja 1839; od 11 do 28 czerwca 1839; osobno: t. 1-4 – Paris: C. Gosselin, 1838-1839).
Przekł. pol.: *Artur*, t. 1-4 – Warszawa: B. Lessman, 1845.
2. *Le Commandeur de Malte* (2 vol. – Paris: C. Gosselin, 1841).
Przekł. pol.: *Komandor maltański*, t. 1-3, przeł. K.F. P. (Józef Ignacy Kraszewski) – Warszawa: S.H. Merzbach, 1847.
3. *La Coucaratcha* (t. 1-4 – Paris: U. Canel i Guyot, 1832-1834. W skład powieści wejdą m.in.: publikowany w „La Mode” w lutym 1831, utwór *Le Combat de Navarin*, pod zmienionym tytułem *Le Présage* oraz publikowany w „Revue des Deux Mondes” w lipcu 1831 *Le Bonnet de Maître La Joie* jako *Le Bonnet de Maître Ulrick*).
Przekł. pol.: *Zemsta Hiszpanki, romans z czasów Richelieu*, t. 1-4, przeł. Hipolit Skimborowicz – Warszawa: S.H. Merzbach, 1847.
Przekł. fragm.: *Szczęśliwa kobieta*, b.m., b.r. (nadbitka z czasopisma od s. 100 do 150).
4. *El Gitano* („La Mode”, 4 zeszyty, 1830; następnie wejdzie w skład powieści *Plik i Plok*).
Przekł. pol. *El Gitano*, t. 1-2, przeł. Jan Nepomucen Czarnkowski – Warszawa: Druk. T. Wyszomierskiego, 1845.
5. *Les Enfants de l'amour* („Le Siècle”, od 26 marca do 17 maja 1850; osobno: 4 vol. – Paris: A. Cadot, 1850).
Przekł. pol.: *Dzieci miłości*, t. 1-2, przeł. Józefa Rogalska – Warszawa: S. Orgelbrand, 1850.
6. *Miss Mary ou l'institutrice* („Le Siècle”, od 30 kwietnia do 18 czerwca 1851; osobno: 4 vol. – Paris: A. Cadot, 1851).
Przekł. pol.: *Miss Mary, czyli guwernantka*, przeł. Józefa Rogalska – Warszawa: S. Orgelbrand, 1853.
7. *Le Juif errant* („Le Constitutionnel”, od 25 czerwca do 18 lipca 1844 – vol. 1; od 30 lipca do 23 sierpnia 1844 – vol. 2; od 27 sierpnia do 21 września 1844 – vol. 3; od 2 października do 22 listopada – vol. 4; od 16 do 25 stycznia 1845 – vol. 5; od 29 stycznia do 2 marca 1845 – vol. 6; od 6 do 22 marca 1845 – vol. 7; od 7 maja do 8 czerwca 1845 – vol. 8; od 12 czerwca do 12 lipca 1845 – vol. 9; od 1 do 26 sierpnia 1845 – vol. 10; osobno: t. 1-10 – Paris: Paulin, 1844-1845).

- Przekł. pol.:
Żyd wieczny tułacz, t. 1-10, przeł. B.W. (Bogumił Wisłocki) – Lipsk: Breitkopf i Härtel, 1844-1845.
Żyd wieczny tułacz, t. 1-10, przeł. Paweł Eustachy Leśniewski – Warszawa: S. Orgelbrand, 1844-1845.
Żyd wieczny tułacz, t. 1-10, przeł. Seweryn Porajski – Warszawa: S.H. Merzbach, 1845.
Żyd wieczny tułacz, t. 1-10, wyd. nowe – Warszawa: J. Breslauer, 1873.
Żyd wieczny tułacz. Powieść, t. 1-6 – Warszawa: A. Pajewski, 1895-1896.
8. *Le Marquis de Létorièr* („Le Journal des Débats”), od 11 do 31 października 1839 jako *L'art de plaire*; osobno pod zmienionym tytułem: 1 vol. – Paris: C. Gosselin, 1839).
 Przekł. pol.: *Sztuka podobania się, czyli margrabia de Létorièr*, przeł. Seweryn Porajski – Warszawa: G. Sennewald, 1841.
9. *Martin, l'enfant trouvé, ou les Mémoires d'un valet de chambre* („Le Constitutionnel”, od 26 czerwca do 3 października 1846; od 4 grudnia do 5 marca 1847; osobno jako *Martin l'enfant trouvé*, t. 1-12 – Paris: Pétion, 1847).
 Przekł. pol.:
Marcin Podrzutek czyli Pamiętniki kamerdynera, t. 1-4 – Warszawa: S. Orgelbrand, 1846-1847.
Marcin Podrzutek czyli Pamiętniki pokojowca, t. 1-9, przeł. „Tłumacz Tajemnic Londynu” (tj. Seweryn Porajski) – Warszawa: S.H. Merzbach, 1846-1847.
10. *Mathilde, mémoires d'une jeune femme* („La Presse”, od 22 grudnia 1840 do 19 stycznia 1841; od 26 marca do 16 kwietnia 1841; od 10 do 24 maja 1841; od 24 lipca do 5 sierpnia 1841; od 30 sierpnia do 26 września 1841; osobno jako *Mathilde*, t. 1-6 – Paris: C. Gosselin, 1841).
 Przekł. pol.: *Matylda czyli Pamiętniki młodej kobiety*, t. 1-3, przeł. Ludwika Szymańska – Warszawa: J. Glücksberg, 1844.
11. *Le Morne au diable* („La Patrie”, od 2 listopada 1841 do 4 lutego 1842 jako *L'Aventurier ou la Barbe-Bleue*; osobno jako *Le Morne au diable*).
 Przekł. pol.: *Awanturnik, czyli Diabla góra*, t. 1-3 – Warszawa: S.H. Merzbach, 1845.
12. *Les Mystères de Paris* („Le Journal des Débats”, od 15 czerwca do 13 lipca 1842; od 6 do 30 września 1842; od 1 listopada do 29 grudnia 1842; od 1 do 17 lutego 1843; od 16 do 31 marca 1843; od 10 maja do 24 czerwca 1843; od 27 lipca do 2 września 1843; od 5 do 15 listopada 1843; osobno: t. 1-10 – Paris: C. Gosselin, 1842-1843).
 Przekł. pol.:
Tajemnice Paryża, t. 1-9, przeł. Franciszek Chlewaski (tj. Henryk Emanuel Glücksberg) – Warszawa: J. Glücksberg, 1844.
Tajemnice Paryża. Wydanie nowe ilustrowane, t. 1-9 – Warszawa: L. Niemczyński, 1887-1889.
Tajemnice Paryża. Wydanie nowe, t. 1-9 – Gródek: J. Czaiński, H. Kleinsinger w Warszawie, 1888-1889.
13. *Paula Monti ou l'Hôtel Lambert* („La Presse” od 26 czerwca do 18 lipca 1842; od 24 sierpnia do 2 września 1842; od 20 do 24 września 1842 jako *L'Hôtel Lambert*; osobno: jako *Paula Monti ou l'Hôtel Lambert*, t. 1-2 – Paris: C. Gosselin, 1842).
 Przekł. pol. *Pałac Lambert*, t. 1-2 – Warszawa: J. Breslauer, 1845.

14. *Les Sept péchés capitaux* („Le Constitutionnel”: od 8 listopada 1847 do 18 lutego 1848 – *L'Orgueil. La Duchesse*; osobno jako pierwsza część cyklu: 6 vol. – Paris: Pétion 1848; od 7 marca do 14 maja 1848 – *L'Envie. Frédéric Bastien*; osobno jako druga część cyklu: 4 vol. – Paris: Pétion 1848; od 4 września do 3 października 1848 – *La Colère. Tison d'enfer*; osobno jako trzecia część cyklu: 2 vol. – Paris: Pétion 1848; od 18 października do 24 listopada 1848 – *La Luxure. Madeleine*; osobno jako czwarta część cyklu: Paris: Cadot 1849 i 1852; od 6 marca do 15 kwietnia 1849 – *La Paresse. Le Cousin Michel*; osobno jako piąta część cyklu: Paris: Cadot 1849 i 1852. „Le Siècle”: od kwietnia do czerwca 1851 – *L'Avarice*; osobno: Paris: Michel-Lévy frères, 1851. *La Gourmandise*, Paris: Michel-Lévy frères, 1851). Przekł. pol.: *Siedem grzechów głównych*, część 1-6, przeł. O.S. [Oskar Stanisławski] – Warszawa: S. Orgelbrand, 1848-1852.
 Część 1: t. 1-5: *Pycha. Księżna*, 1848.
 Część 2: t. 6-8: *Zazdrość. Fryderyk Bastien*, 1848.
 Część 3: t. 9-10: *Gniew. Głownia piekielna*, 1849.
 Część 4: t. 11-12: *Rozwiazłość. Magdalena*, 1849.
 Część 5: t. 13: *Lenistwo. Kuzyn Michał*, 1850.
 Część 6: t. 14-15: *Skąpstwo. Milionery*, 1852.
 Część 7: *Łakomstwo* (nie ukazała się w druku).
15. *Thérèse Dunoyer* („Revue de Paris”, od 27 marca do 22 maja 1842; osobno: 2 vol. – Paris: C. Gosselin, 1842). Przekł. pol.: *Czarny miesiąc*, t. 1-2 – Warszawa: B. Lessmann, 1845.

SPIS ILUSTRACJI

Na okładce: Eugène Sue. Portret jest częścią elektronicznej kolekcji U.S National Library of Medicine (źródło: <http://ihm.nlm.nih.gov/luna/servlet/detail/NLMNLM~1~1~101408019~193157:Eugene-Sue?qvq=q:B029467;lc:NLMNLM~1~1&mi=0&trs=1>)

s. 9: Eugène Sue. Portret (źródło: The European Library (4959904); <http://www.europeana.eu/portal/record/9200134/E82DF94458172C28E839DF4A6E65D4125AA17FE4.html?start=102&query=Sue&startPage=97&rows=24>)

s. 22: Zapis w księgach parafialnych z Rueil i Saint-Leu z epoki Pierwszego Cesarstwa (źródło: „Revue des Études Napoleoniennes”, t. XXII, styczeń-czerwiec 1924, Slatkine Reprints, Genewa 1976, s. 229)

s. 180: Arnold Schönberg, *Mojżesz i Aron. Oer in drei Akten*, Klavierauszug von Winfried Zillig. Edition Schott, nr 4935. Mainz

s. 345: Okładka pierwszego tomu (1834) czasopisma „Biblioteka dla Cztenija” (źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Biblioteka_dly_chtenia.jpg)