

Gisele Séginger

Wpisanie polityki w przestrzeń : „Stracone złudzenia” i dwuznaczność Balzackowskiej topografii

Rocznik Komparatystyczny 3, 239-253

2012

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gisèle Séginger

Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Wpisanie polityki w przestrzeń. „Stracone złudzenia” i dwuznaczność Balzakovskiej topografii

Topografia Angoulême oraz Paryża w *Straconych złudzeniach* (1837–1843) jest dowodem rozproszenia – będącego konsekwencją wydarzeń roku 1789 – władzy silnej, scentralizowanej i zhierarchizowanej, czasowo odnowionej przez Napoleona. W odczuciu Balzaka Restauracja przeciwstawia się zatem Cesarstwu, za czasów którego w parze szły centralizacja, hierarchia i społeczny ład. Widać to w *Kobiecie trzydziestoletniej* (*La femme de trente ans*) podczas ostatniego przeglądu wojsk w ogrodach Tuileries, kiedy Cesarz – w precyzyjnie przygotowanej paradzie – zdaje się pobudzać witalność oraz siłę zarówno armii, jak i publiczności. Przestrzeń społeczna Restauracji, wprost przeciwnie, jest przestrzenią walk, w której oczywista staje się dysfunkcja społeczeństwa. W *Straconych złudzeniach* (*Illusions perdues*) Angoulême jest dwojakiem, a w przestrzeni paryską wpisują się opozycje społeczne i moralne, jak również gorączkowo rozpalone ambicje, zdradzające brak stabilności i relacje społeczne pozbawione struktur. W powieściowej przestrzeni Balzaka pojawia się polityczny poddyskurs (*infra-discours*)¹ na temat historii.

¹ G. Séginger wykorzystuje pojęcie poddyskursu, by zaznaczyć opinie pisarza na temat przedstawianej rzeczywistości, które nie są jednak wypowiedziane wprost (np. przez auktorialnego narratora lub w odautorskim komentarzu), ale raczej sugerowane przez określone rozwiązania stylistyczne lub retoryczne strategie. Na ten temat zob. przede wszystkim G. Séginger, *Flaubert: une poétique de l'histoire*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000. Zob. też recenzję tej książki, w której mowa o poddyskursie: P. Śniedziwski,

Topografia i polityka

Balzak postrzega Restaurację jako restaurację fałszywą, która nie może uratować arystokracji, i w *Księżnej de Langeais* (*La Duchesse de Langeais*)² przedstawia program polityczny nieprawowierny w porównaniu z programem partii legitymistów, do której sam się zbliżył: broni idei arystokracji wynikającej z zasług i reform, w znacznym stopniu przypominających to, co usiłował uczynić Napoleon, by ocalić społeczeństwo. Jako obrońca Monarchii oraz Religii – co podkreśla w *Przedmowie do Komедii ludzkiej* (*La Comédie humaine*) – Balzak jest jednocześnie, co wydać się może paradoksalne, admiratorem dzieła społecznego i politycznego Cesarza, wpływając, w szczególności dzięki *Lekarzowi wiejskiemu* (*Le Médecin de campagne*), na żywotność mitu Napoleona w XIX wieku. Inaczej niż inni, nie widzi w Napoleonie człowieka zrodzonego przez Rewolucję, ale raczej kogoś, kto starał się powstrzymać rewolucję społeczną, przywracając zarazem jedność społeczeństwu oraz hierarchię. Według Balzaka, Rewolucja 1789, po tym jak brutalnie została powstrzymana przez Cesarstwo, była mimo to skrycie kontynuowana w społeczeństwie w formie codziennej walki: upowszechnieniu uległy zwłaszcza jej mieszczańskie ideały, które nadwątlily więzi społeczne w okresie Restauracji. Jedną z konsekwencji roku 1789, potwierdzoną w 1830, Balzak nazywa w *Beatrix* (*Béatrix*, 1839) proklamacją „praw Zazdrości”³. Podczas gdy Cesarstwo doprowadziło do czasowego odnowienia hierarchii, uregulowało społeczne awanse przez nadanie szlachectwa ludziom na to zasługującym, Restauracja okazała się całkowitą porażką⁴, ponieważ walczyła z nierównością niewłaściwymi metodami: pozwalała arystokracji utwierdzić się w dumie, podsycala też rewindykacje. Nawet jeśli analizy polityczne są w *Str-*

Opowiadać historie. „Podteksty” 2005, nr 1, www.podteksty.eu (data dostępu: 26 kwietnia 2012) – przyp. tłum.

² Tekst opublikowany w roku 1834 pod tytułem *Nie tykaj siekiery* (*Ne touchez pas la hache*).

³ H. de Balzac, *Œuvres complètes*. Paris: Furne, 1842–1848, vol. IV, t. IV, s. 61. Balzak pisze w *Beatrix*, że społeczeństwo XIX wieku cierpi z powodu „saturnaliów Rewolucji”, która obaliła „uznawane wartości społeczne” i ustanowiła „prawo Zazdrości” (ibidem, s. 61).

⁴ Zob. analizy tego zjawiska w *Kobiecie trzydziestoletniej* (*La Femme de trente ans*), *Lilii w dolinie* (*Le Lys dans la vallée*), *Umowie małżeńskiej* (*Le contrat du mariage*), *Beatrix* (*Béatrix*), *Gabiniecie starożytności* (*Le Cabinet des Antiques*)...

conych złudzeniach dyskretnie i nie przeradzają się w wyczerpujące opisy, łatwe do odnalezienia w wielu innych utworach (na przykład w *Księżnej de Langeais*), narrator tej powieści o czasach Restauracji nie omieszkiał przypomnieć o najistotniejszej krytyce sformułowanej przez Balzaka pod adresem reżimu, który niczego nie odnowił. Dzieje się tak w dygresji o Angoulême, tym dwojakim mieście, w przestrzeni którego spotykają się twarzą w twarz dwie klasy: „Na górze szlachta i władze, w dole przemysł i bogactwo – dwie strefy społeczne stale i wszędzie nieprzyjazne sobie wzajem”⁵. A więc, spostrzega narrator, ośmielając arogancję szlachty, Restauracja przeciwstawia silniej niż kiedykolwiek jeden bieg społeczny drugiemu, te dwie strefy Angoulême: „Od lat dziewięciu Restauracja zaostrzyła ten stan rzeczy, dość spokojnie układający się za Cesarstwa” (s. 35). Powieść rozpoczyna się zatem stanem utajonej wojny. Jeśli zwycięstwo Houmeau (dolne dzielnice Angoulême) nie nadejdzie ze strony Lucjana de Rubempré, wyniszczonego przez Paryż – miasto piekielne, które ograbia Balzakowską prowincję z jej talentów i często je deprawuje – to przynajmniej weźmie ono odwet dzięki Petit-Claud: przyjacielowi Sécharda, zdradzającemu go na rzecz konkurenta Cointeta, dzięki któremu mały adwokat wzniesie się do Górnego Angoulême i pojmie za żonę nieślubną córkę arystokraty. W zakończeniu powieści producentowi papieru, który się wzbogacił, i małemu adwokatowi uda się nie tylko zadomowić na łonie arystokracji w Angoulême, ale nawet kierować wszystkimi zdarzeniami, które mają tam miejsce. Petit-Claud czuje, „iż nienawiść jego do wyższych klas słabnie” (s. 565). Ale przymierze zawarte z Górnym Angoulême nie przeszkadza mu w momencie wyborów być „promotorem, duszą i tajemną sprężyną opozycji niższego miasta, uciśnionego przez arystokrację wyższego Angoulême” (s. 583). *Stracone złudzenia* czynią z Angoulême symboliczną przestrzeń wojny społecznej, przestrzeń binarną (góra i dół), w której Balzak ukazuje złe skutki proklamacji „praw Zazdrości” – ekspansję ducha egalitaryzmu, rozprzestrzeniającego się skrycie w społeczeństwie pomimo Restauracji, i utrwalającego zdobycze Rewolucji. W tym kontekście wojna społeczna toczy się poprzez intrygi, niszczące społeczeństwo i obalające hierarchię, podczas gdy przestrzeń ulega odwróceniu, Dół szturmuje Górę. Topografia w *Straconych*

⁵ H. de Balzak, *Stracone złudzenia*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Pośl. E. Bieńkowska. Warszawa: Świat Książki, 2002, s. 35. Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z tego wydania, dalej lokalizowane są w tekście głównym.

złudzeniach jest odzwierciedleniem sytuacji społeczeństwa, które nie odnalazło stabilności od czasów wielkiej Rewolucji, a ta ostatnia przedłuża się dzięki duchowi rewolty, której uosobieniem jest intrygant Petit-Claud: „W krajach pożeranych niesubordynacją społeczną, ukrytą pod słowem *równość*, wszelki triumf jest cudem, który nie dzieje się, jak i wiele cudów zresztą, bez udziału zręcznych maszynistów” (s. 562).

Balzak postępuje tak samo, kiedy pragnie stworzyć postacie będące społecznymi typami, jak i wówczas, gdy przedstawia Angoulême – generalizuje, ponieważ jego celem jest uchwycenie ducha prowincjonalnego miasta, a nie życia konkretnej prowincji. Nie zależy mu na malowniczości, na kolorycie lokalnym, peryferyjnej egzotyce. Prezentuje miejsca, by wpisać w nie typowe dla swojego czasu znaczenia społeczne i polityczne. Stąd nadmiar refleksji, które uogólniają i tłumaczą w sposób socjologiczny bądź polityczny konstrukcję przestrzeni, oraz komentarze metanarracyjne, podkreślające spójność przedstawienia – jak fragment z pierwszego rozdziału, ukazujący dwie perspektywy: „Słowa te muszą się wydać dziwne tym, którzy nie zapoznali się jeszcze z obyczajami miejscowości dzielących się na dolne i górne miasto; toteż niezbędne jest udzielić tu parę objaśnień dotyczących się Angoulême; pozwolą one zrozumieć zarazem panią Bargeton, jedną z najważniejszych osób tego opowiadania” (s. 34).

Realistyczne złudzenie wynika z uzgodnienia, z różnorodności reprezentacji, w których wszystko jest połączone, osoby, miejsca i życie społeczne odpowiadają sobie nawzajem, czasami nawet wbrew rzeczywistości. Faktycznie, w *Straconych złudzeniach* Górne Angoulême „zbudowane jest na skale podobnej do głowy cukru” (s. 34), co okazuje się zmyśleniem powieściopisarza, ale zmyśleniem znaczącym. Taka organizacja przestrzenna nie odpowiada konstrukcji miasta Angoulême, ale planowi Sancerre, jaki Balzak opracował w roku 1836, kiedy myślał o *Spadkobiercach Boirouge* (*Héritiers Boirouge*). Na zachowanym planie znajduje się kilka notatek przeciwstawiających Górę („szczyt arysto[kratyczny]”) Dołowi („dolne ulice rzemieślników”)⁶. Topografia Sancerre, wykorzystana w Angoulême, dramatyzuje konflikt, będący jednym z kluczowych tematów

⁶ Rękopis cytowany przez R. Cholleta we wstępie do jego wydania *Straconych złudzeń* w wydaniu Pléiade (V, s. 12). [Pełen adres bibliograficzny: H. de Balzac, *La Comédie humaine*. Édition sous la direction de P.-G. Castex avec la collaboration de R. Chollet, R. Fortassier, Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1977 – przyp. tłum.]

Komedii ludzkiej: chodzi o postawę dumnej arystokracji, odcinającej się od reszty społeczeństwa. Ta właśnie postawa czyni znaczącym przemieszczanie się ku górze ludzi z Houmeau (Petit-Claud, bracia Cointet), a szturm niższych klas nadaje wymiar polityczny prywatnej historii małżeństwa arystokratki z nieprawego łoża i małego adwokata. Z kolei polityczna rola arystokratów, na skutek ich wyniosłości, wkrótce wygaśnie. Zmuszona przez własne błędy do deklasacji, arystokracja wystawia się na społeczną zemstę Dołu.

Historia wpisuje się więc w przestrzeń i zapewnia jej czytelność. Narrator pozwala nam dostrzec w topografii Angoulême przyszłość Restauracji skazanej na porażkę. Opis miasta jest punktem wyjścia dla dygresji historycznej, a prolepsis otwiera czas powieściowy na przyszłość, będącą tak naprawdę terażniejszością czasu pisania. Terażniejszość daje formę i sens przeszłości, a Blazak tworzy fikcyjne Angoulême, które tłumaczy przestrzennie jego wizję polityczną i wiedzę o historii (pisarz tworzy powieść o Restauracji po rewolucji 1830 roku):

Podkreślając położenie szlachty we Francji i dając jej nadzieje niemożliwe do ziszczenia bez powszechnego przewrotu, Restauracja pogłębiła przedział moralny, który bardziej jeszcze niż przedział topograficzny dzielił Angoulême od Houmeau. Szlachta, wówczas idąca ręką w rękę z rządem, stała się bardziej wyłączna i nieprzystępna niż gdziekolwiek indziej we Francji. Mieszkaniec Houmeau był czymś w rodzaju pariasa. Stąd owe podziemne i głębokie nienawiści, które dały taką prerażającą jednomyślność rewolucji roku 1830 i zniweczyły warunki trwałości społecznego ukształtowania Francji. Pycha dworskiej szlachty oddaliła od tronu serca szlachty z prowincji, tak jak ta znowu odstręczyła odeń mieszczaństwo, raniąc je we wszystkich ambicjach. (s. 36)

Górne Angoulême okazuje się emblematem społecznego znieruchomienia. Wejście Lucjana do salonu pani de Bargeton jest symbolicznym ruchem podboju społecznego (rewolucyjnego), przedstawionym za pomocą metafor, których elementy składowe związane są z semantyką zmiany miejsca, zajmowania pozycji i bitwy: Lucjan Chardon, syn aptekarza, który przypomina sobie, że jego ojciec poślubił jednak Mille de Rubempré, chce „piąć się ku wyżynom” (s. 65) i znaleźć się „na równi ze szczytami” (s. 25), martwiąc się, że jest „na samym dnie społeczeństwa” (s. 25). Kiedy jego początki są wyśmiewane w salonie pani de Bargeton, narrator tak oto komentuje przygnębienie bohatera: „Cios ten zepchnął od razu Lucjana na dno otchłani, ale

tupnął o nie nogą i wypłynął na powierzchnię, przysięgając sobie, iż zapanuje nad tym światem” (s. 98).

Również przestrzeń paryska ma wyraźnie społeczny charakter i ukształtowana jest przez opozycje klasowe. Przede wszystkim dlatego, że dziewiętnastowieczne zabudowania powielają społeczną hierarchię: pokój d’Artheza jest usytuowany na piątym piętrze „ciemnych schodów” (s. 207), jeszcze wyżej niż ubogi pokój Lousteau, dziennikarza bez sukcesu, na czwartym piętrze, nad kawiarnią Servel (zob. s. 243). Koralia ma przyzwoite lokum, mimo iż na ulicy Vendôme, niedaleko bulwaru Temple (czyli w nowych, wschodnich dzielnicach Paryża), w pobliżu bulwarowych teatrów (zob. s. 307), kończy zaś (razem z Lucjanem) na czwartym piętrze domu położonego przy ulicy Lune, niedaleko teatru Gymnase (zob. s. 414).

Obraz przestrzeni miejskiej zyskuje jeszcze większe znaczenie. Na wzór Angoulême, „przedział topograficzny” jest równocześnie „przedziałem moralnym” (s. 36), który oddziela „dwie strefy społeczne” (s. 35). Kiedy Lucjan przybywa do Paryża, jeszcze jako protegowany pani de Bargeton, zatrzymuje się w średniej jakości hotelu na ulicy de L’Echelle, którego zaletą jest to, że znajduje się niedaleko ulicy Saint-Honoré (s. 157), salonu pani d’Espard (s. 154) oraz Palais-Royal – eleganckiego miejsca, gdzie Lucjan robi pierwsze zakupy (s. 162), w pobliżu Théâtre-Français⁷, we wspaniałych dzielnicach. Dzięki pomocy Sykstusa du Châtelet, pani de Bargeton znalazła mieszkanie w tej samej dzielnicy, na ulicy Neuve-du-Luxembourg (zob. s. 156). Zaś Lucjan, nazbyt niezręczny prowincjusz, jak tylko zostanie porzucony przez swą szlachetną protektorkę, zmuszoną zadbać w Paryżu o własną reputację, udaje się do dzielnicy studentów i artystów: Dzielnicy Łacińskiej, gdzie znajduje się Biblioteka Świętej Genowefy (miejsce pracy d’Artheza), Sorbona (niedaleko hotelu Lucjana, na ulicy de Cluny) i przede wszystkim Flicoteaux, restauracja dla tych, co nie mają grosza, „świątynia głodu i nędzy” (s. 189).

Przestrzeń paryska jest bardziej złożona, niż można by pomyśleć w związku z pierwotnym podziałem na dwie części, który zdaje się po manichejsku przeciwstawiać stronę pracy i ubóstwa stronie życia eleganckiego i późniaczego. Dzielnica teatrów i Koralii stanowi trzecią strefę (strefę utrzymanek). Jednak

⁷ Obecna Comédie-Française.

poszukiwanie księgarni, zatrudnienia w zawodzie dziennikarza, a potem pracy krytyka zmuszają Lucjana do pokonania całego Paryża, co sprawia, że powstają nowe opozycje: między Operą (szlachezną kulturą i światowym życiem) a teatrami na bulwarze Temple (pierwotne miejsce Koralii), między księgarniami na ulicy de la Harpe i Quai des Augustins (lewy brzeg) a prestiżową księgarnią Dauriata, modnego wydawcy, którą Balzak umieścił w niepokojących Galeriach Drewnianych w Palais-Royal, miejscu znanym w tamtych czasach z prostytucji. Ten „plugawy bazar” (s. 251) przy Ogrodach Tuileries był czymś w rodzaju „obozu Cyganów” (s. 253), gdzie sprzedawano obok siebie i w nieładzie różne rzeczy: zarówno ciało, jak i książki. To właśnie tam Lucjan znajduje swego pierwszego wydawcę (Dauriata), dla którego literatura jest tym samym co handel. Tam również spotyka wielkiego Natana, którego twórczość podziwiał, „prostytuującego dziennikarzowi swą muzę, upokarzającego sztukę, tak jak upokorzona, sprostytuowana była kobieta pod tymi cuchnącymi arkadami”⁸ (s. 261), w miejscu upadku zarówno moralności, jak i literatury: „wielki człowiek z prowincji przechodził straszliwą szkołę. Pieniądz! Oto słowo zagadki” (s. 261). A zatem pieniądź jest rzecznikiem równości: po Rewolucji granice między klasami społecznymi są wyznaczone tylko przez bogactwo – a nie jak za czasów Ancien Régime’u przez trzy stany (kler, szlachtę i stan trzeci) – są więc ruchome i delikatne. Galerie Drewniane, w nieustannym wrzeniu, tworzą przestrzeń społecznego ruchu, gdzie w grę wchodzi fortuna i reputacja. To miejsce, które istniało – o czym informuje nas narrator – między rokiem 1789 a 1830, jest więc emblematyczne dla ówczesnej epoki gwałtownego społeczeństwa w okresie przemian między dwoma rewolucjami: „toczyły się [tam] olbrzymie interesy. Przez dwadzieścia lat giełda znajdowała się naprzeciwko, na parterze pałacu. Tak więc opinia publiczna, reputacje tworzyły się i padały tutaj, zarówno jak sprawy polityczne i finansowe. Naznaczano sobie spotkania w tych galeriach przed i po giełdzie” (s. 253).

W centrum Paryża, Galerie Drewniane – znajdujące się w pobliżu giełdy, co sygnalizuje narrator – tworzą symboliczny mikrokosmos całego społeczeństwa, piekło społeczne odbija się więc w piekle społecznym. To miejsce związane jest z narodzinami nowego świata w roku 1789. Co znamienne, Galerie są też

⁸ Gniew, trwoga i wstręt są sugerowane przez powtórzenie oraz paralelizm.

wybudowane na pustce („nad piwnicami” – s. 256) i niedaleko giełdy, gdzie rośnie i upada sława zależna od kursu wartości. Galerie, ten mikrokosmos w makrokosmosie „paryskiego piekła”, oddają atmosferę zepsucia wielkiego miasta. Mieszają się tam zło oraz brudna brzydota – „stwardniałe błoto” (s. 253) i odrażający smród. Galerie Drewniane ukazują podszewkę paryskiego i literackiego życia, tak samo jak kulisy teatru Koralii (sprzedajnej aktorki), Panorama-Dramatique („brudne [...] korytarze”, „zatłuszczone lampki”, „strasliwy zaduch” – s. 288–289), czyli inne miejsce związane z prostytutką we wschodniej części Paryża (bulwar du Temple). Obręcz piekła powiększa się od centrum ku peryferiom, a gorączkowe przemieszczanie się niektórych postaci czyni z Paryża diabelski tygiel, w którym przetapia się społeczeństwo, gdzie „prawa Zazdrości” popychają do działania ludzi ambitnych, miotających się na wszystkie strony.

W *Straconych złudzeniach* zmiany miejsca są więc bardzo częste. Tak jak Lousteau, Lucjan ściga niepochwytą Fortunę, od księgarni do księgarni, od dziennika (przy bulwarze Poissonnière) do teatrów. Jedna z najmniejbezpieczniejszych i zarazem najmniej ugruntowanych władz – dziennikarstwo – jest usytuowana na ulicy Saint-Fiacre (której nazwa jest znacząca i związana z ruchem), w miejscu opustoszałym, ponieważ dziennikarze pojawiają się tam tylko na chwilę i piszą obojętnie gdzie. Ciągły ruch Lucjana, który – na wzór dziennikarzy – nie ma stałego miejsca, żyje przede wszystkim w przestrzeni publicznej i otwartej, przeciwstawia się nieruchomemu zamknięciu, wyznaczonym miejscem pracy literackiej (i przyjaźni), bibliotece i pokojowi d’Artheza (autora poważnego i wolnego od ambicji) oraz ustalonej i regularnej trasie pisarza, który przechodzi niezmiennie z domu do pracy, i to w obrębie wciąż tej samej dzielnicy studenckiej (Dzielnica Łacińska). To postać będąca uosobieniem spokojnej siły, cichej determinacji, postać pewna przyszłości, która nie usiłuje się wyrwać się z dzielnicy, by podbić inne przestrzenie. Antytetyczny charakter tych dwóch typów miejsc odpowiada opozycji między dwoma rodzajami czasu i dwoma przeciwstawnymi celami (zdobyć fortunę – to cel Lucjana, stać się

⁹ Przedmowa do wydania z 1839 roku, s. 8. [Cytat pochodzi ze wstępu do wydania *Straconych złudzeń*, które ukazało się w 1839 roku w Brukseli nakładem Société Belge de Librairie – przyp. tłum.]

pisarzem – d’Artheza¹⁰): czas dziennikarzy – który zgodnie z powiedzeniem jest na wagę złota – to czas szybki, zadyszany, nakazujący biec we wszystkie strony, i długi czas d’Artheza, który zwycięży później i którego uwodzić będzie księżna de Cadignan w innej powieści¹¹ (podczas gdy karierowicz Lucjan nadskakuje pani de Bargeton). Liczne zmiany miejsc kochanków Fortuny są symbolami współczesnego ruchu, łączliwości charakterystycznej dla świata ufundowanego na pieniądzu, świata, w którym – w konsekwencji – wszystkie miejsca mogą podlegać nieustannej zmianie; natomiast pozorny bezruch d’Artheza odsyła do świata bardziej stabilnego, wymarzonego przez Balzaka, gdzie pisarz mógłby zapewnić sobie powoli, lecz z pewnością zasłużony awans społeczny, tworząc nową i prawdziwą arystokrację.

Magnetyzm otchłani

Stracone złudzenia, bardziej powieść o upadku niż powieść edukacyjna, czynią z Paryża przestrzeń kuszenia i rozsianego wszędzie zła: Panorama-Dramatique (Rozwiązłość), Galerie Drewniane („miejsce zguby” – s. 194, gdzie panuje Handel), Frascati (Gra). Dziennikarstwo odwiedza te miejsca, ponieważ ono samo jest „otchłanią niesprawiedliwości, kłamstwa, zdrady, której nie można przejść i z której nie można wyjść czystym, chyba mając za przewodnika, jak Dante, boski laur Wergilego” (s. 223). Na ulicy Saint-Fiacre „Cerber” (s. 225) strzeże wejścia do siedziby dziennika, a żurnaliści bez grosza kończą, wpadając w szpony okrutnego dyskontera Samanona, piekielnej figury. To on zatopi „rozżarzony pręt żelazny” (s. 411) w sercu Lucjana, który ucieknie mimo potrzeby pieniędzy, krzycząc: „Czy to diabeł?” (s. 411).

Dandys-zdobywca, Rastignac, patrzył na Paryż z góry, z Père Lachaise w *Ojcu Goriot* (1835), i miażdżył go swym władczym spojrzeniem: „Teraz

¹⁰ „Kiedy d’Arthez stanie się [...] **wielki jak Rousseau**, my dobijemy się **fortuny**” (s. 281), mówi Lousteau. Podkr. – G.S. [W wersji francuskiej opozycja jest bardziej wyrazista, ponieważ Lousteau twierdzi, że d’Arthez stanie się kiedyś **pisarzem** tak wielkim jak Rousseau – przyp. tłum.]

¹¹ Opublikowanej w roku 1839 pod tytułem *Paryska księżna* (*Une princesse parisienne*) i wykorzystanej później w *Komedii ludzkiej* jako *Sekrety księżnej de Cadignan* (*Les Secrets de la princesse de Cadignan*).

się spóbjemy!”¹². Dla Lucjana i jego przyjaciela Lousteau, podziwiających Paryż z wysokości alei d’Observatoire, wielkie miasto także nabiera charakteru wertykalnego, ale przyprawia jednocześnie o zawrót głowy: ściąga spojrzenie ku dołowi, pozbawiając podmiot woli. W *Ojcu Goriot* zejście do miasta mogło być euforyczne. W *Straconych złudzeniach* – staje się ono niebezpieczne. Paryż jest „osobliwą czeluścią” (s. 187), wpada się tam w „dół nieszczęścia” (s. 241), tłumaczy Lucjanowi dziennikarz Lousteau. By dojść do tego punktu obserwacyjnego, dzięki któremu mają Paryż u swych stóp (zob. s. 241), dwaj bohaterowie przechodzą przez ulicę, będącą „wówczas długim śmietniskiem okolonym deskami i bagnami” (s. 232). Lousteau, dziennikarz od wielu lat, przedstawia się jako „potępieniec, który nie może już porzucić piekła” (s. 242), i wskazuje Lucjanowi na dole „wielkie miasto dymiące w oparach wieczoru” (s. 241). To „fermentująca kadź” (s. 241). W Paryżu ryzykuje się upadek „w błoto dziennika, w bagno księgarni” (s. 241). Ofiary tego piekła stają się z czasem katami: to są „gąsiennice”, „żyjące z hańby i bezwstydu, gotowe kąsać” (s. 241). Dwa składniki dominują w tym piekielnym krajobrazie: ogień i błoto – odnajdujemy je również w innych miejscach jako symbole degradacji społecznej.

Ogień znajduje się też w innym piekielnym punkcie, który jest – podobnie jak Galerie Drewniane – mikrokosmosem w makrokosmosie: to teatr Panorama-Dramatique, gdzie Lucjan po raz pierwszy spotyka Koralię. Kinkiety palą się za kulisami (zob. s. 288), ale ogromny ogień płonie przede wszystkim na scenie, w oczach Koralii, sprawiających, że Lucjan opuszcza głowę jako ofiara prawdziwego gwałtu spojrzenia (zob. s. 283). Podczas spektaklu on sam jest siedliskiem ognia: „płomienne myśli paliły duszę Lucjana, gdy zmysły jego rozzarzyły się od widoku tych aktorek o rozwiązłych oczach podkreślonych szminką, o lśniących piersiach [...], odsłaniających nogi w czerwonych pończochach” (s. 283). A w łoży Lucjan ma „ramię na aksamitnym oparciu” (s. 283). Drugi z piekielnych elementów – błoto – jest charakterystyczny dla bulwaru Bonne-Nouvelle, gdzie Berenice, działając w rozpacz, prostytutuuje się (zob. s. 454). To ona wciska w dłoń Lucjana opłatę za swój upadek, a druga część powieści, przedstawiająca wydarzenia paryskie, kończy się uwagą na temat Lucjana – straszną i ironiczną zarazem: „trzeba bowiem powiedzieć na jego chlubę:

¹² H. Balzak, *Ojciec Goriot*. Przeł. T. Żeleński-Boy. Pośl. M. Żurowski. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992, s. 358.

pieniądze te paliły mu ręce, chciał je oddać; ale musiał je zachować jako ostatni stygmat Paryża” (s. 454). Szydercza pochwała dla skazańca i gryząca ironia dotycząca człowieka ambitnego, który nie przestał pragnąć złota.

Dzięki przedmowom, artykułom i korespondencji znamy krytyczne zdanie Balzaka na temat ewolucji społecznej jego czasów. Jednak niektóre z jego powieści – zwłaszcza *Stracone złudzenia* lub *Dziewczyzna o złotych oczach* (*La Fille aux yeux d'or*), przedstawiająca kręgi paryskiego Piekła na wzór Dantego – ukazują dwuznaczność tej opinii. Widać ją w przerażającej fascynacji „społecznym piekłem”, którego otchłań nie jest pozbawiona pewnego „magnetyzmu”, jak pisze Balzak w *Przedmowie*¹³. Tajemnicza „poezja” (s. 255) Galerie Drewnianych czy Panorama-Dramatique, tych dwóch symbolicznych miejsc złotego wieku i komedii ludzkiej, odsłania być może to, czego w powieści mamy się jedynie domyślać. Balzak pisze przeciwko swemu stuleciu, a mimo to nieustannie oscyluje między odmową a kuszeniem, między krytyką a przyjemnością. W *Straconych złudzeniach* fałszywe i w dodatku wydrążone centrum społeczeństwa pozbawionego struktur – Galerie Drewniane – przekształca się w miarę narastania opisu w miejsce narodzin, w fascynujący początek, gdzie „roją się” (s. 253) wszelkie rodzaje handlu. Galerie Drewniane przyciągają emblematyczną dla tej epoki żywotnością. To najważniejsze miejsce interesów jest „świątynią prostytucji” (s. 256), ale także Początkiem: początkiem nowej wspólnoty, jej ekonomicznej siły, energii, która porusza społeczeństwem za czasów Restauracji. Miejsce staje się w symboliczny sposób wyraźnie nacechowane seksualnie: to „bezwstydna szopa” (zob. s. 253) zbudowana na podejrzanych głębiach (piwnice). Obserwacja przekształca się w sen, to, co czytelne (znaczenie społeczne), ulega zniekształceniu, a opisowa dygresja zyskuje autonomię wizji nieredukowalnej do znaczeń społecznych i politycznych, które dominują w pozostałych częściach powieści.

Studium obyczajowe przemienia się zatem w obraz ekspresjonistycznych *avant la lettre* i niemal fantastycznych masek. Fascynacja tym miejscem zostaje wystawiona na próbę w niepewnym świetle, które nie jest już światłem służącym obserwatorom (czyli postaciom charakterystycznym dla Balzakowskich studiów obyczajowych): „Ale poezja tego straszliwego bazaru zaczynała promieniować

¹³ Chodzi o przywoływaną już przedmowę do brukselskiego wydania z 1839 roku, s. 9 – przyp. tłum.

za schyłkiem dnia” (s. 255). To, co rzeczywiście, przestaje takie być w obrazie ukazującym fatasmagorię prostytutek, podczas gdy tłum posuwa się powoli „jak na procesji albo maskaradzie” (s. 256). Balzak okazuje się poetą „potwornych zbliżeń” (s. 256), dziwności. Gdzieś pośrodku tych efemerycznych galerii (istniejących w latach 1789–1830) wyrasta zduszony i dziwny ogródek, pojawiają się kwiaty zła, a nawet chore kwiaty zapowiadające Huysmansa¹⁴: „najdziwaczniejsze produkty nie znanej nauce flory, zmieszane z wytworami rozmaitych nie mniej kwitnących gałęzi przemysłu. Stara gazeta spoczywała na krzaku róży w ten sposób, iż kwiatom retoryki udzielał się zapach skrofulicznych kwiatów tego licha pielęgnowanego, ale w zamian bogato nawożonego ogródka” (s. 252). Galerie Drewniane przemieniają się w „fantastyczny pałac” (s. 252), gdzie „paryskie niechlujstwo” (s. 252) staje się poetyckie, ponieważ jest „najdziksze” (s. 252)¹⁵. Paradoksalnie, to w tym właśnie punkcie Balzak pokazuje kruchość społecznych fundamentów Restauracji (wzniesionej nad piwnicami), w tym punkcie zagęszcza znaczenie powieści (skierowanej przeciwko Restauracji), otwierającej się na sens, który wymyka się ku temu, co dziwaczne, nieprawdopodobne. Czujemy irracjonalną skłonność autora do tego miejsca zaskakującej przemocy, gdzie triumfuje ciało i kobieta: „Kobieta mogła tam wejść, wyjść w towarzystwie swej ofiary, uprowadzić ją, gdzie się jej podobało” (s. 256).

W opisie przestrzeni ograniczonej przez Galerie – ale głębokiej dzięki piekielnemu charakterowi – studium obyczajów przekształca się w poemat pisany prozą. Nostalgiczny narrator przedstawia żal zniszczonych galerii, a „archeolog” (zgodnie z terminem wykorzystanym przez powieściopisarza w *Przedmowie do Komedii ludzkiej*) nie jest już naukowcem, który bada warstwy rzeczywistości (i odkrywa pieniądź oraz władzę u podstaw organizacji społecznej), fundamenty społeczeństwa, ale poetą mętów, brudu i zła. Balzak odkrywa piękno brzydoty i piękno zła. Przestrzeni handlarzy, „plugawemu bazarowi” (s. 251) Galerii Drewnianych nie brakuje poezji: odnajdujemy tam zarówno „żałosny zbiór nieczystości, te zbrukane [...] oszklenia, te budy płaskie i okryte od zewnątrz łachami” (s. 253), jak i „szaloną wesołość” (s. 253). Tego typu poezja pozwala

¹⁴ Por. kwiaty w powieści *Na wspak* (*À rebours*, 1884) J.-K. Huysmansa.

¹⁵ Lepszym odpowiednikiem francuskiego słowa *bizarre*, które pojawia się w tym miejscu u Balzaka, byłby przymiotnik *dziwaczny* lub *osobliwy*, a nie *dziki* (proponowany w tłumaczeniu T. Żeleńskiego) – przyp. tłum.

wydobyć paradoksalną prawdę twórczości Balzaka, nie tyle wspieranej przez budujące pouczenia, o czym mówią zbyt dobitnie teksty teoretyczne, ile przez fascynację tym, przeciwko czemu ta twórczość powstaje: chodzi o epokę pełną zamętu, chwiejną, gdzie wszystko się porusza, zmienia, przemija. Co ciekawe, w opisie Galerii Drewnianych uwodzi nas brak harmonii oraz nieporządek. Bród, wady, prostytutka, pieniądze, handel, łzone przez Balzaka w tylu innych miejscach, tu zyskują mityczną moc. Poetycki opis odsłania nam Balzaka, który występuje przeciwko Balzakowi: wielki mistrz Sensu (przynajmniej Alain Robbe-Grillet zdaje się w to wierzyć, kiedy w eseju *Pour un nouveau roman* obwinia powieści Balzaka o nadmiar znaczeń) jest w opisie Galerii Drewnianych raczej poetą i wizjonerem paryskiej przestrzeni. Wrażliwy na Balzaka „wizjonera”¹⁶ będzie oczywiście Charles Baudelaire, który dostrzeże w *Komedii ludzkiej* coś innego niż zalety naiwnego obserwatora: „Ale kto może się pochlubić tak wyjątkowym darem, umiejętnością stosowania metody, która pozwala nieomylnie przyoblekać pospolitą błahostkę w światło i purpurę?”¹⁷.

Można więc zrozumieć, że oksymoron – retoryczna figura niepewności powracająca w powieści – jest szczególnie ważny dla praktykowanej przez Balzaka metody, co widać właśnie w opisie Galerii Drewnianych: ich „poezja bezwstydu” (s. 256) zdaje się korespondować – pod wpływem teorii Victora Hugo – z nową estetyką „groteski”, a kiedy Balzak przedstawia mieszaninę tego, co „straszne i wesołe” (s. 256), korzysta z oksymoronicznej poetyki „bestii ludzkiej”¹⁸ – zgodnie ze sformułowaniem Hugo z *Przedmowy do Cromwella* (1827), o której będzie pamiętał jeszcze Emil Zola. Faktycznie, w epizodzie z Galeriami chodzi o zezwierzęconą seksualność i o finansową drapieżność: seks i pieniądze (przed Zolą) jawią się jako prawdziwe sprężyny społeczeństwa mniej anemicznego, niż Balzak jest gotów przyznać gdzie indziej (na przykład w *Kobiecie trzydziestoletniej*). Pisarz w *Straconych złudzeniach* jakby mimowolnie

¹⁶ Baudelaire używa tego sformułowania w *Sztuce romantycznej (L'Art romantique)* – zob. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski. Warszawa: Czytelnik, 1971, s. 160.

¹⁷ Ibidem, s. 161 – oba cytaty znalazły się w eseju zatytułowanym *Teofil Gautier*, pierwotnie opublikowanym 13 marca 1859 roku w piśmie „L'Artiste”.

¹⁸ V. Hugo, „Przedmowa” do dramatu „Cromwell”. Przeł. J. Parvi. W: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1995, s. 317.

rozważa moc zła, energię tego, co negatywne. Rzeczywistość staje się wzniosła dzięki dołom. Oksymoron nie ma wyłącznie stylistycznego charakteru, ale rządzi również poetyką przestrzeni, przede wszystkim Galerii Drewnianych oraz teatru Koralii, kiedy za kulisami to, co „wstrętne” (s. 289), wzbudza „pijaństwo” (s. 288) Lucjana. Czy nie można zatem mówić o amoralności pisarstwa, czerpiącego poetycką moc z tego, co jest w tym samym czasie przedstawiane w tekście jako symptom społecznej degradacji, w przypadku której metafory kuszenia oraz upadku mówią wystarczająco dużo o wymiarze moralnym?

* * *

Balzak jest archeologiem odkrywającym fundamenty współczesnego społeczeństwa, które wywołuje zarówno jego krytykę, jak i budzi fascynację. Znaczące miejsca w *Straconych złudzeniach* – Opera, Panorama-Dramatique, Galerie Drewniane, ulica Saint-Fiacre – są dowodem znaczenia pieniądza, słowa pozbawionego wiary i sprzedajnego (a więc słowa bez centrum, słowa zmiennego) oraz ludzkiej komedii. Miejsca władzy są wielorakie – tak jak jej formy (władza towarzyska, dziennikarska, finansowa). Znamienny jest fakt, że brakuje centrum politycznego: król i ośrodki władzy politycznej są w powieści nieobecne. Nie dziwi więc, że związek Paryża z prowincją pozostaje bezproduktywny oraz że stolica jest zarazem fascynująca, ale i niezdolna do odegrania swej roli jako stolicy właśnie, jako centrum, głowy zjednoczonego narodu. Bieganina między prowincją a Paryżem, na której wznosi się konstrukcja powieści, podkreśla dualizm przestrzeni pozbawionej środka, gdzie czytelne stają się przede wszystkim społeczne opozycje. Mimo to, jeśli poddyskurs kształtuje przestrzeń powieściową, odpowiada on pewnemu rodzajowi poezji, nadającemu mistyczną moc miejscom symbolicznym. W *Straconych złudzeniach* piękno zła jest jedną z ich charakterystycznych cech.

Przełożył Piotr Śniedziewski

**The Policy Incribed in the Space.
Lost illusions and the Ambiguity in Balzac's Topography**

Summary

In *Lost illusions*, Balzac expressed his doubts and criticism concerning Restoration. However these opinions are not openly expressed, but inscribed in the presented world. Novelistic Angoulême – as well as Paris – is the city where topography is the reflection of social tensions, political connections and class oppositions. The space has a dual character – divided into the province and the capital. In the novel it turns out that Paris is not the center which establishes the rules – it turns out to be a fallen and infernal city forcing his inhabitants to agree to a compromise which is supposed to bring them profits in the future. The French capital seems to be the space of constant disturbance and endless anxiety. Despite that, in *Lost illusions* the critical vision of Paris is accompanied by the fascination which anticipates Baudelaire's and Huysmans' *œuvre*.

Translated by Magdalena Śniedziewska