

Umberto Eco

Retoryka i ideologia w "Tajemnicach Paryża" Eugeniusza Sue

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/1, 275-296

1971

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

UMBERTO ECO

RETORYKA I IDEOLOGIA W „TAJEMNICACH PARYŻA”
EUGENIUSZA SUE

Wyrażenia takie, jak „socjologiczne badanie literatury” lub „sociologia literatury”, często służą (i służyły) do oznaczenia poszukiwań idących w przeciwnych kierunkach. Można widzieć w dziele literackim zwykły dokument odnoszący się do określonej epoki historycznej; można pojmować element społeczny jako wyjaśnienie rozwiązania estetycznego; można wreszcie zastanawiać się nad pewną dialektyką między dwoma punktami widzenia (dzieło jako fakt estetyczny i społeczeństwo jako kontekst wyjaśniający), w której element społeczny determinuje wybór estetyczny, natomiast od innej strony — badanie dzieła i jego właściwości strukturalnych pozwala lepiej zrozumieć sytuację danego społeczeństwa¹.

Jaką korzyść mogą przynieść w zakresie tej trzeciej metody badania semiologiczne, których przedmiotem są makrostruktury komunikacji [*les macrostructures de communication*] reprezentowane przez ogniwa intrygi [*l'intrigue*]? Gdyby opis dzieła jako systemu znaków umożliwiał odsłonięcie struktur znaczących tego dzieła w sposób absolutnie bezstronny i obiektywny (nie bierzemy tu pod uwagę złożonego zespołu *signifiés*, jaki historia ustawicznie przypisuje dziełu-przesłaniu), to wówczas sam kontekst społeczny i ideologia, która wyraża się w całym dziele, rozpatrywanym jako znak całościowy [*signe global*], zostałyby wy-

[Umberto Eco — włoski estetyk, teoretyk literatury i krytyk, wykładał estetykę na uniwersytetach w Turynie i Mediolanie. Główne prace: *Il problema estetico in S. Tommaso* (1956), *Sviluppo dell' estetica medievale* (1959), *Opera aperta* (1962), *Apocalittici e integrati* (1964).

Przekład według wyd.: U. Eco, *Rhétorique et idéologie dans les „Mystères de Paris” d' Eugène Sue* (traduit de l'italien). „Revue internationale des sciences sociales”. Revue trimestrielle publiée par l'Unesco XIX (1967), nr 4.]

¹ Zob. badania L. Goldmanna w *Pour une sociologie du roman* (Paris 1964, Gallimard) i kilka późniejszych jego studiów, jak praca o Genecie opublikowana we włoskim wydaniu cytowanej pracy.

kluczone, przynajmniej na razie, z analizy semiologicznej. Ale ten rygor ograniczający zakres badań jest tylko pozorny. W rzeczywistości bowiem możemy zidentyfikować *signifiant* i nazwać go (wskazać, uwydatnić go) tylko wtedy, gdy przypisujemy mu, przynajmniej *implicite*, jakieś znaczenie. Wyodrębnienie kilku struktur znaczących oznacza uznanie tych struktur za najbardziej istotne dla koncepcji dzieła, jaką pragniemy przedstawić, a więc oznacza już zajęcie postawy interpretacyjnej; opisowe przedstawienie dzieła podejmujemy kierując się hipotezą całościową (całość *signifiés*, do jakich dzieło miałoby odsyłać), którą analiza strukturalna powinna zweryfikować. Nawet w najbardziej obiektywnym opisie (wydobycie struktur obecnych w dziele) uwydatnione struktury wydają się nam istotne tylko wówczas, gdy rozpatrujemy dzieło z pewnej określonej perspektywy. W tym znaczeniu każda analiza strukturalna znaków zawartych w dziele staje się nieuchronnie weryfikacją hipotez historycznych i zarazem socjologicznych — i dokonuje się to nawet wbrew woli i bez wiedzy obserwatora; lepiej jest więc zdawać sobie z tego sprawę, aby zredukować do minimum margines subiektywizmu i najtrafniej posłużyć się subiektywizmem nieuniknionym. Analiza strukturalna dzieła postępuje więc ruchem „okrężnym”², który znamionuje, jak się zdaje, wszelkie badanie aktów komunikacji. Naukowy aspekt takiej metody polega nie na lekceważeniu tego uwarunkowania badań, lecz na uznaniu go, oparciu na krytycznych podstawach i na uczynieniu zeń źródła rozumienia.

Po przyjęciu tych zasad semiologiczny opis struktur okaże się jedną z najbardziej owocnych metod sytuowania dzieła w kontekście historyczno-socjologicznym. Inaczej mówiąc, jest rzeczą bardzo pożądaną, by poważna analiza socjologiczna poddana była weryfikacji semiologicznej. Metoda „okrężna” pozwala wówczas przejść od kontekstu społecznego (zewnętrznego) do kontekstu strukturalnego (wewnętrznego) analizowanego dzieła; polega ona na opracowaniu opisu obu kontekstów (lub też innych kontekstów wprowadzonych do gry interpretacyjnej) według jednorodnych kryteriów, a zatem na ujawnieniu homologii strukturalnych pomiędzy kontekstem wewnętrznym dzieła, kontekstem historyczno-społecznym i ewentualnie innymi kontekstami objętymi badaniem. Pozwoli to zauważyć, że sposób, w jaki dzieło „odbija” kontekst społeczny — aby nawiązać do klasycznego obrazu zwierciadła — może być określony w kategoriach strukturalnych przez wypracowanie komplementarnych systemów (lub serii), które wskutek tego, że dały

² Dwu teoretyków podkreśla okrężny charakter tej metody: L. Spitzer (*Essays in Stylistics*. Princeton 1948, Princeton University Press, s. 1—39) i E. Panofsky (*The History of Art as a Humanistic Discipline*. W: *Meaning in the Visual Arts*. New York 1955, Doubleday).

się opisać przy pomocy jednorodnych narzędzi, mają charakter strukturalnie homologiczny. Jeśli stosuje się taką metodę „okrężną”, kontekst społeczny nie okazuje się w stosunku do popieranej kultury (do relacji społecznych) determinantą bardziej decydującą niż struktury estetyczne; i jeśli nawet analiza musi niekiedy odwoływać się do hipotez lub do terminologii przyczynowej, przedmiotem studium winno być wydobywanie homologii, a nie związków przyczynowych. Nie znaczy to, że w bardziej zaawansowanym badaniu historycznym nie należy wprowadzać związków przyczynowych, lecz chęć wykazania ich w tym stadium poszukiwań byłaby przedwczesna i mało sensowna. Badanie wydobywa tylko paralelizmy. Wyjaśnienie, w jaki sposób te paralelizmy zaistniały, będzie należało do innych typów roztrząsań.

Pierwszym celem takiego badania jak nasze będzie uwydatnienie homologii między dwoma systemami: retoryką i ideologią³.

Te metodologiczne uściślenia można zilustrować wynikami badania struktur narracyjnych *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue. Przedstawimy na następnych stronicach wnioski ze wstępnej lektury dzieła, mającej na celu dokładne wyodrębnienie wziętych pod uwagę „serii”, czyli „systemów”, mianowicie: a) ideologii autora; b) warunków rynkowych, które zdeterminowały lub też ułatwiały powstanie, opublikowanie i rozpowszechnienie książki; c) struktur narracyjnych (struktura intrygi, „figury”, czyli „miejsca” [„*lieux*”] retoryczne, środki językowe, rozwiązania stylistyczne na poziomie struktury zdania lub okresu). Popęłiłoby się zresztą nieścisłość mówiąc, że lektura podejmowana z punktu widzenia semiologicznego, której celem jest uwydatnienie struktur intrygi lub innych figur stylistycznych, mogłaby wyłączyć to wszystko, co czytelnik wie na temat ideologicznego stanowiska autora. Taka lektura zmierzałaby daremnie do pewnego rodzaju semiologicznej *epoque* jest bowiem rzeczą niemożliwą, aby czytelnik zapomniał o wszystkim, co wiedział. Starano się więc sprawdzić każdą narzucającą się podczas lektury hipotezę na temat *signifiés*, odwołując się do struktur znaczących i *vice versa*. Wiele czynników ułatwiało w najwyższym stopniu tę *epoque*; np. znajomość faktu, że w opowiadaniu⁴ i w ogóle w opowieści ludowej istnieją struktury powracające, sprawiła, że da się zidentyfikować te struktury w analizowanym dziele w oderwaniu od osobowości autora i od właściwości okresu historycznego, w którym dzieło

³ Mam tu na myśli znaczenie, jakie nadaje tym dwu terminom R. Barthes w *Rhétorique de l'image* („Communications” 1964, nr 4).

⁴ Mam tu na myśli studium W. J. Проппа *Морфология сказки* (Ленинград 1929) i konsekwencje badawcze, jakie wyciągnęli z tego studium: C. Lévi-Strauss w wielu swych pracach, C. Bremond w *Le Message narratif* („Communications” 1964, nr 4) i A. Greimas w *Sémantique structurale* (Paris 1966, Larousse).

powstało. Otóż właśnie to odwoływanie się do struktur „powracających” albo „niezmiennych” (one również rozpatrywane są jako hipotezy, a nie jako semiologiczne dogmaty) pozwalało niekiedy dostrzec, jak niezmiennie struktury odkształcały się i modyfikowały w tym dziele; semiologiczny opis, prowadził nieuchronnie do postawienia pytania: „Dlaczego struktury te modyfikują się w ten sposób i w tym właśnie dziele?” Aby odpowiedzieć na to pytanie trzeba było właśnie odwołać się do kontekstu społeczno-historycznego i postawić sobie z kolei inne pytanie: „Jakie zjawiska spoza dzieła prezentują strukturalne cechy homologiczne, pozwalające rozpoznać, poprzez homologię-paralelizm, pewną zależność (niekoniecznie zależność jednokierunkową, lecz raczej dialektyczną) między różnymi porządkami zjawisk?”

Poniższa analiza wynika z tych pytań i z tych metod lektury. Zmierzająca ona do wykrycia zależności między dziełem (strukturami intrygi i figurami stylistycznymi), ideologią jego autora a warunkami rynku, na który to dzieło zostało wprowadzone i dla którego było przeznaczone.

Nasza praca ukształtowała się całkiem naturalnie w ten właśnie sposób, ponieważ sądzimy, iż analiza semiologiczna powinna wychodzić nie tyle od różnych dzieł, aby odkryć w nich pewne powszechne konstanty komunikacji, ile raczej od hipotezy o wielu możliwych trwałych formach komunikacji, aby określić społeczno-historyczne różnicowanie się tych konstant pod presją zjawisk towarzyszących, które są wzajemnie powiązane ze strukturującą działalnością autora (będącą również zjawiskiem historycznym, nie zaś pozaczasowym). Inaczej mówiąc, analiza strukturalna wydaje się nam ważna i owocna nie ze względu na motywy metafizyczne (poszukiwanie identyczności umysłu ludzkiego na przestrzeni jego różnych sposobów ekspresji), lecz historyczne i socjologiczne: chodzi o badanie sposobu, w jaki modele wirtualnie identyczne naginają się do określonej sytuacji społeczno-historycznej powodując różnicowanie się sposobów wyrazu. Jest to więc badanie wzajemnych oddziaływań między retoryką a ideologią (oba systemy rozumiane są jako zjawiska „kulturowe”, a więc historycznie i społecznie określone).

Eugeniusz Sue: postawa ideologiczna

Aby zrozumieć założenia ideologiczne Suego w chwili, gdy pisał *Tajemnice Paryża*, konieczne trzeba zwięźle przedstawić jego ewolucję intelektualną, która zresztą stanowiła przedmiot ważnych i dobrze udokumentowanych prac⁵. Sue w tekście pisanym pod koniec życia sam krótko ją szkicuje:

⁵ Wszystkie szczegóły biograficzne znajdzie czytelnik w świetnej pracy J. L. Bory'ego *Eugène Sue, le roi du roman populaire* (Paris 1962, Hachette) oraz tego sa-

Zabrałem się do pisania powieści morskich, ponieważ zobaczyłem morze; polityczna i filozoficzna wymowa tych pierwszych powieści (m. in. *La Salamandre*, *Atar-Gull* i *La Vigie de Koat-Ven*) jest całkowicie przeciwstawna moim przekonaniom po roku 1844 (*Tajemnice Paryża*); byłoby może rzeczą ciekawą zobaczyć przez jakie stopniowe przekształcenia mojej inteligencji, studiów, idei, gustów, stosunków (...) doszedłem, po okresie niezachwianej wiary w idee religijne i absolutystyczne sformułowane w dziełach Bonalda, de Maistre’a, Lamennais’go (*De l’indifférence en matière de religion*), moich ówczesnych mistrzów — kierując się wyłącznie słuszością, prawdą, dobrem — do opowiedzenia się wprost po stronie demokratycznej i społecznej republiki⁶.

Sue przeszedł od politycznego legitymizmu, od dandyzmu swego publicznego i prywatnego życia do socjalistycznego wyznania wiary. Lecz jakiego rodzaju był socjalizm Suego? Pobieźny rzut oka na jego biografię poucza nas, że początkowo był to tylko łatwy entuzjazm wywołany spotkaniem inteligentnego i dojrzałego politycznie robotnika; świadomość klasowa, prawość, prostota obyczajów, rewolucyjna żarliwość tego człowieka doprowadziły Suego do czysto uczuciowego przejęcia się nową wiarą. Wszystko wskazuje na to, że w tym pierwszym okresie socjalizm był dla niego tylko pewnym nowym i podniecającym sposobem manifestowania ekscentryczności jego dandyzmu. I dlatego, kiedy zaczyna pisać *Tajemnice Paryża*, jego narracja nasycona jest „satanicznym” upodobaniem do sytuacji chorobliwych, do grozy i groteski. Sue lubi opisywać brudne knajpy paryskiej Cité i naśladować żargon złodziejskiego świata, lecz nieustannie tłumaczy się przed czytelnikiem z ukazywanych okropności i nędzy, co dowodzi, że uświadamia sobie jeszcze, iż zwraca się do czytelników z kręgów arystokracji i mieszczaństwa, spragnionych emocji, ale nie związanych z bohaterami powieści. Sue osiąga jednak wielki sukces wśród czytelników w miarę, jak powieść postępuje naprzód i jak jej epizody publikuje „Journal des Débats”. Ludzie, których opisuje, stają się jego czytelnikami. Nagle zostaje wyniesiony do rangi wieszcz proletariatu, tego samego proletariatu, który odnajduje siebie w opowiadanych wydarzeniach. I w miarę jak rośnie powszechne uznanie, udzielają się Suemu uczucia, które wywołał. Jak stwierdza Bory:

Powieść *populaire* [ludowa] (jeśli chodzi o przedmiot), stawszy się *populaire* [popularna] (jeśli chodzi o sukces), stanie się wkrótce *populaire* [popularna], jeśli chodzi o jej idee i formę⁷.

meo autora *Présentation des „Mystères de Paris”* (Paris 1963), a także we *Wstępie*, zestawieniu chronologicznym i przypisach do antologii pt. *Les plus belles pages. Eugène Sue* (Paris 1963, Mercure de France).

⁶ Cyt. za: A. Parmenic, C. Bonnier de La Chapelle, *Histoire d’un éditeur et de ses auteurs*; P. J. Hetzel. Paris 1963, Albin Michel. — Zob. Bory, *Eugène Sue* [...], s. 370—371.

⁷ Bory, *Eugène Sue* [...], s. 248.

W swej trzeciej części powieść proponuje już reformy społeczne (ferma w Bouqueval); w piątej akcja zwalnia tempo i w zamian pojawiają się nie kończące się moralizujące przemowy i „rewolucyjne” propozycje (w rzeczywistości — jak zobaczymy — mają one jedynie charakter reformistyczny). W miarę jak książka zbliża się do końca, dyskursy moralizujące mnożą się i przekraczają granice wytrzymałości.

Z rozwojem akcji i budujących rozważań toruje sobie drogę nowa postawa ideologiczna Suego: *Tajemnice* odsłaniają przed czytelnikiem niesprawiedliwe warunki społeczne, które prowadzą do nędzy, ta zaś z kolei do przestępstw. Jeśli zmniejszy się rozmiar nędzy, podda więźnia reedukacji, wyrwie cnotliwą dziewczynę bogatemu uwodzicielowi, uczciwego robotnika z więzienia za długi, dając wszystkim opartą na braterskiej pomocy chrześcijańskiej możliwość ekspiacji, społeczeństwo będzie mogło stać się lepsze. „Zło” jest jedynie chorobą społeczną. Książka, która rozpoczynała się jako epopeja światka złodziejskiego, kończy się jako epopeja nieszczęśliwego człowieka pracy i podręcznik odkupienia.

Jest dość oczywiste, że perspektywa ta nie wydaje się „rewolucyjna” w znaczeniu, jakie nadaje się temu terminowi od czasu doświadczeń marksizmu, niemniej jednak opinie te wywołały w Paryżu oburzenie konserwatywnej prasy. Inni, bardziej wnikliwi krytycy, dostrzegli mieszczańskie ograniczenia rzekomego socjalizmu Suego.

W jednym ze swych *Marginaliów*, napisanym bezpośrednio po ukazaniu się przekładu *Tajemnic* na język angielski, Edgar Allan Poe notował:

Intencje filozoficzne przypisywane Suemu są w najwyższym stopniu absurdalne. Jego podstawowym i w rzeczywistości jedynym celem jest napisanie pasjonującej, a więc pokupnej książki. Zamiar (pośredni i bezpośredni) naprawy społeczeństwa itp. to tylko podstęp, często stosowany przez pisarzy w nadziei, że przybiorą w ten sposób swe utwory w pozór godności i użyteczności społecznej i skuteczniej zamaskują ich rozwiązły charakter⁸.

Nie można określić krytyki Poego jako „lewicowej”: amerykański poeta ogranicza się do ujawnienia pewnej dwulicowości i do przypisania autorowi intencji nie wypowiedzianych (lub ukrywanych pod nadbudową ideologiczną). Krytyka, jaką w tym samym roku skieruje pod adresem Eugeniusza Sue Bielinski, będzie znacznie bardziej wnikliwa i bardziej precyzyjna z ideologicznego punktu widzenia. Po krótkim scharakteryzowaniu położenia warstw ludowych w przemysłowej cywilizacji zachodniej Bielinski przystępuje do ataku:

Eugeniusz Sue był tym szczęściarzem, który pierwszy wpadł na pomysł zrobienia dobrego interesu, pisząc o ludzie. [Jest] {...} zacnym mieszczuchem w ca-

⁸ E. A. Poe, *Marginalia*, XC, 1844.

lym tego słowa znaczeniu, filistrem konstytucyjno-mieszczańskiej społeczności: mógłby nawet zostać posłem do Zgromadzenia Narodowego i byłby właśnie takim posłem, jakich teraz potrzeba konstytucji. Przedstawiając w swojej powieści lud Eugeniusz Sue, jako prawdziwy mieszcuch (*bourgeois*), widzi w nim głodną, obdartą czerń, którą ciemnota i nędza skazała na zbrodnie. Nie zna ani prawdziwych wad, ani prawdziwych cnót ludu, nie podejrzewa, że właśnie do ludu należy przyszłość, której już nie ma partia stojąca obecnie u steru rządu, gdyż lud ma wiarę, entuzjazm, reprezentuje siłę moralną. Eugeniusz Sue współczuje nieszczęściom ludu: czemuż odmawiać mu zdolności do szlachetnego współczucia, które przynosi mu tak pewne zyski? Ale jakie jest to współczucie, to inna sprawa. Chciałby, żeby lud nie cierpiał nędzy i przestając być głodną, obdartą i częściovio z konieczności zbrodniczą czernią stał się czernią sytą, czystą i mającą dobre manery. Mieszczanie zaś, obecni fabrykanci praw we Francji, pozostawiliby nadal panami Francji, wykształconą warstwą spekulantów. W powieści swojej Eugeniusz Sue pokazuje, jak niekiedy same prawa francuskie mimo woli popierają rozpustę i zbrodnie. Trzeba powiedzieć, że przedstawia to bardzo zręcznie i przekonująco; nie podejrzewa jednak, że źródło zła tkwi nie w jakichś poszczególnych prawach, ale w całym systemie prawodawstwa francuskiego, w całym ustroju społecznym⁹.

Oskarżenie jest jasne: Sue zajmuje postawę typowo reformistyczną, polegającą na postulowaniu pewnych zmian po to, by zachować całość w dotychczasowej postaci. Politycznie jest on socjaldemokratą; w płaszczyźnie literackiej jest to sprzedawca wzruszeń, spekulujący na ludzkiej nędzy.

Jeśli odczytamy teraz odpowiednie stronicie *Świętej rodziny* Marksa i Engelsa¹⁰, odnajdziemy tam te same akcenty polemiczne. Celem tego dzieła jest konsekwentne wyszydzenie młodych heglistów z „Allgemeine Literaturzeitung”, a szczególnie Szeligi, który przedstawia *Tajemnice Paryża* jako epopeję nieustannego wysiłku zmierzającego do zniwelowania przedziału pomiędzy tym, co nieśmiertelne, a tym, co śmiertelne; ośrodkiem polemiki jest więc nie Sue, lecz Szeliga. Aby jednak przekonać swych czytelników, Marks i Engels muszą zburzyć dzieło Suego, ukazując je jako pewnego rodzaju ideologiczne oszustwo, w którym jedynie właśnie Bruno Bauer i Spółka mogli dopatrzeć się zbawczego przesłania. Reformistyczny i drobnomieszczański charakter dzieła ujawnia bardzo prosto zdanie wypowiedziane przez nieszczęśliwego Morela u szczytu jego finansowych kłopotów: „Ach! gdybyż wiedział o tym jakiś bogaty człowiek!” Morał książki jest więc taki, że bogaci mogą o tym wiedzieć i przyczynić się do usunięcia krzywd społecznych za pomocą wspaniałomyślnych czynów. Marks i Engels idą jeszcze dalej: nie zado-

⁹ [Cyt. za: W. Bieliński, *Pisma filozoficzne*. Przełożyła W. Anisimow-Bieńkowska. T. 2. Warszawa 1956, s. 36—37.]

¹⁰ *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik. Gegen Bruno Bauer und Consortes*. Frankfurt am Main 1845.

wałając się ujawnieniem reformistycznego charakteru dzieła Suego (nie ograniczają się bowiem do krytyki — z ekonomicznego punktu widzenia — koncepcji banku dla ubogich, wysuniętej przez księcia Rudolfa), podkreślają reakcyjną wymowę całej książki. Wymierzająca sprawiedliwość zemsta Rudolfa jest czynem obłudnym; opis rehabilitacji społecznej Chourineura jest obłudny; cała nowa teoria karna Suego, którą ilustruje ukaranie Bakalarza, naznaczona jest religijną obłudą; obłudne jest również odkupienie Fleur-de-Marie, typowy przykład alienacji religijnej w feuerbachowskim znaczeniu tego słowa. Sue jest napiętnowany nie jako naiwny socjaldemokrata, lecz jako reakcjonista, legitymista i uczeń Josepha de Maistre, przynajmniej w okresie młodości, gdy głosił pochwałę niewolniczego kolonializmu.

Gdybyśmy zechcieli badać osobowość Eugeniusza Sue na przestrzeni całego jego życia, musielibyśmy złagodzić negatywny sąd o nim Marksa i Engelsa. Już w roku 1845 w *Żydzie wiecznym tułaczem* ugodowy i marzycielski humanitaryzm dawnego dandysa ustępuje miejsca bardziej przenikliwemu i ostremu widzeniu walki między światem robotniczym a władzą oficjalną; konflikt ten ma jednak wciąż jeszcze formę walki między postaciami symbolicznymi (np. zły jezuita-intrygant oraz dobry i bohaterski ksiądz) i jest wyrazem fourierowskiej utopii. Natomiast w następnym dziele, *Les Mystères du peuple* — dziele nieudanym, lecz znamienym — wykazuje on, że odkrył walkę klas. Pisze swą książkę w okresie, gdy całkowicie angażuje się w walkę polityczną jako kandydat republikańskiej partii socjalistycznej, przeciwstawia się zamachowi stanu Ludwika Napoleona i ostatnie lata życia spędza na wygnaniu w Annecy jako uznany już piewca rewolucji proletariackiej¹¹.

Sąd Marksa i Engelsa ograniczał się jednak do *Tajemnic Paryża*; podobnie i nasza lektura, abstrahując od poprzednich i późniejszych utworów, będzie się starała wydobyć struktury intrygi i rozwiązania stylistyczne, które ujawniłyby się jako homologiczne wobec określonych struktur ideologicznych.

Struktura konsolacji

Autor powieści popularnej nigdy nie stawia sobie problemów dotyczących twórczości w kategoriach czysto strukturalnych („Jak napisać dzieło narracyjne?”), lecz w kategoriach psychologii społecznej („Jakie problemy trzeba rozwiązać, aby zbudować dzieło narracyjne przezna-

¹¹ Zob. także U. Eco, *E. Sue. Il socialismo e la consolazione*. Wstęp do: *I misteri di Parigi*. Milano 1965, Sugar.

czone dla szerszej publiczności i zdolne wzbudzić zainteresowanie mas ludowych i zaciekać klasy uprzywilejowane?”).

Możliwa odpowiedź byłaby następująca: wybrać istniejącą powszednią rzeczywistość i odszukać w niej elementy nie rozładowanego napięcia (Paryż i jego nędza); dołączyć element wprowadzający rozwiązanie, pozostające w konflikcie z rzeczywistością początkową, przeciwstawiający się jej jako bezpośrednie i konsolacyjne rozładowanie sprzeczności stanowiących punkt wyjścia. Jeśli założona u początku rzeczywistość należy do porządku realnego i nie zawiera w sobie samej warunków pozwalających rozwiązać sprzeczności, wówczas element wprowadzający rozwiązanie musi być fantastyczny. Można go wobec tego wyobrazić sobie od razu, może być obecny i aktywny od samego początku, zdobywać wstępnym bojem, bez ograniczającego pośrednictwa konkretnych wydarzeń. Takim właśnie elementem będzie Rudolf de Gerolstein. Posiada on wszystkie baśniowe przymioty potrzebne do spełnienia takiej roli: jest księciem (i to księciem suwerennym, nawet jeśli Marks i Engels szydzą z tej niemieckiej książęcej mości, którą Sue traktuje jak króla; lecz — jak wiadomo — nikt nie jest prorokiem we własnym kraju); zorganizował swoje królestwo w oparciu o zasady podyktowane roztropnością i dobrocią¹². Jest bardzo bogaty. Dręczą go nieuleczalne wyrzuty sumienia i śmiertelny smutek (nieszczęśliwa miłość do pozabawionej wszelkich skrupułów Sary Mac Gregor; domniemana śmierć dziewczyny, która zrodziła się z tego związku; fakt użycia broni przeciw swemu ojcu).

Rudolf, chociaż współczujący, posiada cechy bohatera romantycznego, którego Sue przedstawił w korzystnym świetle już w swych poprzednich książkach; zwolennik zemsty, nie cofa się przed gwałtownymi rozwiązaniami; znajduje upodobanie w straszliwych okrucieństwach, nawet jeśli kieruje nim troska o sprawiedliwość (oślepi Bakalarza; spowoduje, że Jakub Ferrand umrze w szale erotycznym). Rudolf, przeznaczony w powieści do tego, by natychmiast zapobiegać krzywdom społecznym, nie może przestrzegać twardych praw tego społeczeństwa: stworzy więc swoje własne prawa. Sędzia i ten, który wymierza sprawiedliwość, dobroczyńca i wyjęty spod prawa reformator — jest on nadczłowiekiem, być może pierwszym w historii powieści w odcinkach, i bezpośrednim spadkobiercą satanicznego bohatera okresu romantyzmu; prototyp hrabiego Monte Christo, współczesny Vautrinowi (postaci stworzonej wcześniej, która jednak osiągnie swój pełny wymiar w tej właśnie epoce), jest on poniekąd prekursorem modelu nietzscheańskiego.

¹² „Ci zacni ludzie byli tak głęboko szczęśliwi, tak w zupełności zadowoleni ze swego położenia, że wielki książę w swej światłej trosce nie musiał zbyt wiele działać, by ich uchronić od manii konstytucyjnych nowinek” (część druga, rozdz. 12).

Antonio Gramsci zauważył już, z dużą przenikliwością i ironią, że zrodzony w powieści w odcinkach nadczłowiek, wkracza następnie na teren filozofii¹³.

Na ten typ nadczłowieka nakładają się z kolei inne archetypy i — jak zauważa Bory — Rudolf to jakby Bóg Ojciec (jego podopieczni nieustannie to powtarzają), który przebiera się za robotnika, staje się człowiekiem i wkracza w świat. Bóg staje się robotnikiem. Marks i Engels nie zbadali gruntownie zagadnienia nadczłowieka w działaniu; dlatego też zarzucili Rudolfowi, rozumianemu jako wzór osobowy, że nie kieruje się motywami całkowicie bezinteresownymi i szlachetnymi, lecz skłonnością do zemsty i wykroczeń. W istocie, Rudolf jest Bogiem okrutnym i mściwym, jest on niejako Chystusem o duszy Jehowy.

Aby rozwiązać na drodze fantazji rzeczywiste dramaty nędzy Paryża z nizin społecznych, musiałby Rudolf: a) nawrócić Chourineura; b) ukarać Chouette i Bakalarza; c) ocalić Fleur-de-Marie; d) przynieść pociechę pani d'Harville, nadając sens jej życiu; e) wyrwać Morelów z rozpacz; f) zniszczyć ponurą władzę Jakuba Ferrand i zwrócić słabym i bezbronnym wszystko, co ten im wziął; g) odnaleźć swą zaginioną córkę, unikając sideł Sary Mac Gregor. Dochodzą do tego z kolei różne zadania drugorzędne, lecz związane z głównymi, jak ukaranie niegodziwców drugiej kategorii, w rodzaju Polidoriego, Martialów i młodego Saint-Rémy'ego, nawrócenie półniegodziwców w rodzaju Louve i dobrego Martiala, ocalenie kilku dobrych — młodego Germaina, panny de Fermont itd.

Element rzeczywisty (Paryż i jego nędza) i element fantastyczny (rozwiązania Rudolfa) będą musiały stopniowo zaciekać czytelnika,

¹³ „W każdym razie — mówi także Gramsci — można, wydaje się, stwierdzić, że źródłem i modelem nietzscheańskiego nadczłowieka był nie tyle Zaratustra ile hrabia Monte Christo Aleksandra Dumasa”. Gramsci nie bierze pod uwagę, że to Rudolf był modelem postaci Monte Christa, bowiem powieść pod tym tytułem ukazała się w 1844 r. (podobnie jak *Trzej muszkietierowie*, gdzie wyrasta drugi nadczłowiek — Athos, podczas gdy trzeci, Józef Balsamo, którego teorię tworzy Gramsci, pojawia się w 1849 r.); ma jednak na myśli twórczość Suego: „Być może popularnego nadczłowieka Dumasa należy uważać za demokratyczną reakcję wobec rasistowskiej koncepcji feudalnego pochodzenia, wiążącej się z wybuchem »gallicyzmu«, któremu dał wyraz w swych powieściach Sue (podczas gdy u Nietzschego należałoby rozróżnić także wpływy, które osiągnęły potem szczytowy punkt u Gobineau i w pangermanizmie Treitschkego)” (A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*. T. 3: *Letteratura popolare*).

„Powieść w odcinkach zastępuje (i jednocześnie pobudza) wyobraźnię człowieka z ludu, to prawdziwy sen na jawie (...). Można w tym wypadku powiedzieć, że ludowa wyobraźnia jest uzależniona od kompleksu niższości (społecznego), który wywołuje marzenia o idei zemsty czy o karaniu winnych za poniesione krzywdy” (*ibidem*, s. 108).

przykuć jego uwagę i pobudzić jego wrażliwość. Intryga będzie więc musiała podawać informacje jak gdyby błyskawicznie, to jest w sposób nieoczekiwany. Aby czytelnik mógł utożsamić się bądź to z postaciami i sytuacjami przed rozwiązaniem, bądź to z postaciami i sytuacjami po rozwiązaniu, charakterystyczne elementy winno się powtarzać tak długo, aż taka identyfikacja stanie się możliwa. Intryga winna więc składać się z rozległych powtarzających się sekwencji, to znaczy zatrzymywać się długo przy zdarzeniach nieoczekiwanych, aby można się było z nimi oswoić.

Konieczność informowania wymaga nagłych zmian w sytuacji; konieczność powtarzania wymaga, aby zmiany te powracały w regularnych odstępach. Tak więc *Tajemnice* nie należą do dzieł narracyjnych o prostej linii rozwoju (gdzie różne elementy intrygi kumulują się aż do momentu stworzenia najwyższego napięcia, które zostanie rozładowane przez rozwiązanie), lecz do dzieł, o jakich można by powiedzieć, że mają strukturę sinusoidalną (napięcie, odprężenie, nowe napięcie, nowe odprężenie itd.).

Tajemnice obfitują rzeczywiście w drobne dramaty — naszkicowane, częściowo rozwiązane, porzucone dla meandrów głównej linii opowiadania, jak gdyby przedstawiana historia była wielkim drzewem, którego pień stanowiłoby poszukiwanie przez Rudolfa zaginionej córki, a różne gałęzie — historia Chourineura, Saint-Rémy’ego, stosunki między Clémence, jej starym ojcem a jej macochą, epizod z Germainem i Rigolette, kolejne losy Morelów. Należy teraz postawić sobie pytanie, czy ta struktura sinusoidalna odpowiada świadomemu planowi narracji, czy też zależy ona od okoliczności zewnętrznych. Sądząc po wyznaniach wiary młodego Sue, wydaje się, że struktura ta jest zamierzona; już w związku ze swymi przygodami morskimi (od *Kernok* do *Atar-Gull* i do *Salamandre*) formułuje on teorię powieści epizodycznej [*roman à épisodes*]:

zamiast trzymać się sztywno jednej osi zainteresowania rozdzielonego na dowolną liczbę postaci, które wyruszając od początku książki muszą — chcąc nie chcąc — dojść do końca, aby przyczynić się — każda w swym zakresie — do rozwiązania (... lepiej) — powiada Sue — nie tworzyć zwartych bloków wokół postaci, które nie służąc za orszak konieczny dla koncepcji moralnej, będącej osią dzieła, mogłyby być porzucone po drodze, zależnie od okoliczności i wymogów logiki wydarzeń¹⁴.

Stąd swoboda, z jaką powieściopisarz przenosi uwagę i główny wątek z jednej postaci na drugą. Bory określa ten typ powieści (pomnażającej miejsce, czas i akcję) jako „odśrodkowy” [*„centrifuge”*] i widzi

¹⁴ E. Sue, przedmowa do: *Atar-Gull* (zob. Bory, *Eugène Sue* [...], s. 102).

w niej charakterystyczny przykład powieści w odcinkach, która ukazując się w pewnych odstępach czasu, musi odświeżać uwagę czytelnika z tygodnia na tydzień, z dnia na dzień. Lecz nie chodzi tylko o naturalne przystosowanie struktury powieściowej do warunków właściwych określone mu gatunkowi (który jest już określony przez szczególny sposób publikacji), determinacje „rynkowe” idą znacznie dalej. Jak jeszcze zauważa Bory: „sukces przedłuża żywot”. Kiełkowanie kolejnych epizodów zależy od życzeń czytelników, którzy nie chcą stracić swych bohaterów. Kształtuje się pewna dialektyka między zapotrzebowaniem rynku a strukturą intrygi, sięgająca tak daleko, że autor wykracza przeciw pewnym podstawowym wymogom opowiadania, które wydają się przecież nienaruszalne dla wszelkiej powieści „konsumpcyjnej”.

Czy wątek rozwija się po linii prostej, czy sinusoidalnej, nie zmienia to istotnych reguł budowy opowiadania, jakie zostały określone przez Arystotelesa w *Poetyce* (zawiązanie, napięcie, punkt kulminacyjny, rozwiązanie i *katharsis*). Struktura sinusoidalna wynika najwyżej ze skrzyżowania się wielu intryg i zagadnienie to było już dyskutowane przez teoretyków XII i XIII wieku, pierwszych mistrzów francuskiej krytyki strukturalnej¹⁵. Odczuwana przez czytelnika psychologiczna potrzeba dialektyki: napięcie — rozwiązanie, jest tak duża, że nawet w najgorszej powieści w odcinkach tworzy się fałszywe napięcia i fałszywe rozwiązania. Na przykład *Le Forgeron de la Cour-Dieu* Ponsona du Terrail obfituje w dziesiątki fikcyjnych rozpoznań: autor utrzymuje swego czytelnika w napięciu, aby wreszcie ujawnić prawdę, którą sugerował już w poprzednich rozdziałach, a o której nie wie jedynie dana postać. Lecz w *Tajemnicach* dokonuje się coś więcej, coś absolutnie zdumiewającego. Rudolf, który opłakuje utraconą córkę, spotyka prostytutkę Fleur-de-Marie i wyrywa ją ze szpon Chouette. Naprowadza ją na prostą drogę, znajduje dla niej schronienie we wzorowej fermie w Bouqueval. W tym miejscu opowiadania rodzi się podejrzenie w umyśle czytelnika: a jeśli Fleur-de-Marie jest córką Rudolfa? Świetny temat, dający pole do bogatego fantazjowania, który sam Sue musiał chyba uznać za nie przewodnią swej książki. Otóż w rozdziale 15 drugiej części, doszedłszy zaledwie do jednej piątej powieści, Sue kładzie kres niepewności i informuje nas: pozostawmy teraz na uboczu ten wątek intrygi, który podejmiemy później, ponieważ czytelnik odgadnie już, że Fleur-de-Marie jest córką Rudolfa. Marnotrawstwo jest tak oczywiste, samobójstwo narracyjne do tego stopnia niemożliwe do wyjaśnie-

¹⁵ Zob. E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris 1958. — To nie przypadek, że teksty tych teoretyków wydobyli teraz z zapomnienia strukturaliści.

nia, że dzisiejszego czytelnika wprawia to w osłupienie; inaczej musiało być jednak podczas ogłaszania kolejnych odcinków powieści. Sue był w sytuacji, która zmuszała go do prowadzenia tej historii dalej, chociaż cała machina była nakręcona na krótszy oddech narracji; napięcie nie mogłoby być utrzymane do końca, czytelnik chciał wiedzieć; rzuca się mu więc na żer rozwiązanie i wyrusza na poszukiwanie innych kruszców. Wymagania „rynku” są zaspokojone, ale właściwa intryga ponosi fiasko. Typ dystrybucji handlowej, który mógł temu gatunkowi powieściowemu dostarczyć ścisłych reguł, schodzi w tym momencie na manowce, a autor jako artysta składa broń. *Tajemnice Paryża* przestają już być powieścią — stają się taśmą montażową, która ma w sposób ciągły, wciąż powtarzany zaspokajać ciekawość czytelników. Sue nie troszczy się już odtąd o zachowanie reguł dobrej narracji i wprowadza, w miarę jak historia się rozwija, łatwe sztuczki, jakich na szczęście nie znały wielkie dzieła narracyjne XIX wieku, a które odnajdujemy — rzecz dość ciekawa — w niektórych komiksach, takich jak historia o Supermanie¹⁶.

Na przykład to, czego nie dopowiada sama intryga, wyjaśniane jest w przypisie na dole stronicy. Dziewiąta część, rozdział 9: przypis informuje, że markiza d'Harville stawia pewne pytanie, ponieważ przybyła w przeddzień, nie może więc wiedzieć, że Rudolf rozpoznał w Fleur-de-Marie swą córkę. Epilog, rozdział 1: przypis informuje, że Fleur-de-Marie nazywa się od tej chwili Amelią, ponieważ ojciec nadał jej to imię kilka dni temu. Dziewiąta część, rozdział 2: „Czytelnik pamięta, że Chouette na chwilę przed uderzeniem Sary sądziła i powiedziała jej, że (...)” Druga część, rozdział 17: przypisek stwierdza, że młodzieńcze miłostki Rudolfa i Sary nie są znane w Paryżu. I tak dalej. Autor przypomina to, co już powiedział, obawiając się, że czytelnik o tym zapomniał, a także dopowiada potrzebne mu teraz informacje (o faktach wcześniej przedstawionych), których dotychczas nie podał, ponieważ nie można powiedzieć wszystkiego: powieść jest makrokosmosem, przez który przewija się zbyt wiele postaci i Sue nie może utrzymać wszystkich nici w ręku. Zauważmy, że wszystkie te przypiski występują po ujawnieniu identyczności Fleur-de-Marie, które wyznacza opadanie intrygi.

Sue zachowuje się więc niekiedy jak zwykły obserwator, który nie oddziałuje na wymykający mu się świat, ale skądinąd przywłaszcza sobie boskie prawa powieściopisarza wszechwiedzącego, pobudzającego ciekawość czytelnika. Poe zauważył już, że brak mu *ars celare artem*

¹⁶ Zob. moją pracę *Il mito di Superman*. W: *Apocalittici e integrati*. Milano 1964, Bompiani.

[sztuki ukrywania sztuki], że Sue nie zapomina nigdy powiedzieć czytelnikowi: „Teraz, za chwilę, zobaczycie to, co zobaczycie. Doznacie nadzwyczajnego wrażenia. Przygotujcie się, ponieważ poruszę silnie waszą wyobraźnię i wzbudzę waszą litość”. Jest to krytyka bezwzględna, lecz słuszna. Sue tak się właśnie zachowuje, ponieważ jednym z głównych celów powieści „konsolacyjnej” jest wzruszanie, co można osiągnąć w dwojaki sposób. Najwygodniejsza metoda polega na mówieniu: „Uwaga na to, co się zaraz zdarzy”. Druga podsuwa uciekanie się do „kiczu”, to znaczy do łatwych i pozbawionych dobrego smaku efektów¹⁷.

Łatwo dostrzec, że *Tajemnice Paryża* są nasycone „kiczem”. Jakież to rzeczy spośród tych, które wcześniej już wypróbowano, wzruszają niezawodnie? Banał literacki zastosowany już z powodzeniem w innym kontekście. Banał należyście zastosowany nie tylko oddziałuje, lecz jeszcze uszlachetnia. Wywołuje natychmiast odruch warunkowy dreszczu estetycznego. Tutaj także możliwe są dwa rozwiązania. Najpierw można przywołać wrażenie doznane już i opisane przez innych. W rozdziale 14 części siódmej czytamy:

Dla dopełnienia efektu tego obrazu niech czytelnik przypomni sobie tajemniczy, prawie fantastyczny wygląd apartamentu, w którym płomień kominka zmagają się z długimi cieniami, biegającymi po suficie i ścianach (...).

Pisarz uchyla się od bezpośredniego wywołania wrażenia poprzez sugestywny opis i zabiega o współudział czytelnika, odwołując się do jego uprzednich doświadczeń. Po wtóre może to być stosowanie klisz. Cała postać Cécily, jej urok i perfidia mulatki należą do egzotyczno-erotycznego arsenału pochodzenia romantycznego. Słowem, chodzi tutaj o tandetną kolorową odbitkę, skonstruowaną jednak w oparciu o pewną typologię:

Każdy słyszał o tych barwnych dziewczętach, zgubnych dla Europejczyków, o tych urzekających wampirach, które, upajając swą ofiarę straszliwymi urokami, wysysają ją do ostatniej kropli złota i krwi i pozostawiają jej, według dobitnego wyrażenia krajowego, tylko łyżę do wypicia, tylko serce do udręki.

Tutaj sytuacja jest może jeszcze gorsza, ponieważ mamy do czynienia już nie z banałem literackim, lecz z kliszą ludową. Sue, zupełnie genialny pod tym względem, wymyślił nawet „kicz” dla ubogich. Nie tworzy on marnej odbitki wcielając w płótno elementy własnej sztuki, lecz komponuje mozaikę z gotowych już odbitek: nazwano by to dzisiaj operacją „pop”, przynajmniej z pewną ironiczną intencją w podtekście.

¹⁷ O definicji strukturalnej „kiczu” zob. U. Eco, *La struttura del cattivo gusto*. W: jw.

Z tą właściwością stylu spokrewnione jest nawet zjawisko, które pewni krytycy, szczególnie Bory, uważają za podstawową i potężną grę archetypów: twarze niegodziwców, zgodnie z teoriami Lavatera, przypominają zwierzęta, których nazwy często zresztą są ich imionami (na przykład Chouette [Sowa]; mieszanina Harpagona-Tartuffe’a w postaci Jakuba Ferrand; para, jaką tworzą oślepiiony Bakałarz i nikczemny potworek Tortillard, stanowiąca odpychającą replikę pary Edyp—Antygona; a nawet Fleur-de-Marie, „skalana dziewczica” o wyraźnie romantycznym pochodzeniu). Posługuje się on niewątpliwie archetypami jak wykształcony i inteligentny wynalazca, jednak nie w tym celu, aby powieść uczynić środkiem poznania poprzez mit (jak jest u Manna), lecz by posłużyć się „modelami”, które funkcjonują niezawodnie. „Kicz” jest zatem narzędziem wyobraźni i dostarcza rzeczywistości rozwiązań zgodnych z programem określonym na początku.

Wreszcie ostatnim zabiegiem, który ma zapewnić osiągnięcie efektów i ich maksymalne wyzyskanie, jest nadmierna długość scen. Śmierć Jakuba Ferrand, którego zabija *satyriasis*, przedstawiona jest z precyzją podręcznika klinicznego, z dokładnością zapisu na taśmie magnetofonowej. Powieściopisarz nie daje wyobraźniowej syntezy tego faktu: „nagrywa” go integralnie, jego trwanie wydłuża tak, że odpowiada ono rzeczywistemu trwaniu; Ferrand powtarza zdania tyle razy, ile razy umierający mógłby je powtarzać w rzeczywistości. Ale powtarzanie nie tworzy rytmu; Sue rejestruje po prostu wszystko, nie przerywając, aż czytelnik, nawet najwolniej myślący, zanurzy się bez reszty w sytuację, aby dusić się w niej wraz z bohaterem.

Struktury narracyjne tego typu są niewątpliwie wyrazem ideologicznego wyboru, jaki przypisaliśmy już Suemu, autorowi *Tajemnic*. Tak jak perspektywy informacyjne gubią się nagle w nieokreśloności powtórzeń konsolacyjnych i zjednujących, podobnie i zdarzenia muszą przystosować się do rozwiązań zmieniających ich kierunek zgodnie z pragnieniami czytelników, ale nie podważających podstaw tych zdarzeń. Byłoby rzeczą bezużyteczną stawiać sobie pytanie, czy założenia ideologiczne Suego poprzedzają narracyjny pomysł, czy też ów pomysł, poddając się wymogom rynku, narzuca powieściopisarzowi określone założenia ideologiczne. W rzeczywistości bowiem różne czynniki wzajemnie wciąż na siebie oddziałują i jedyny przedmiot weryfikacji daje nam sama książka. Byłoby więc całkowicie błędne twierdzenie, że wybór gatunku „powieści w odcinkach” prowadzi nieuchronnie do konserwatywnej i umiarkowanej reformistycznej ideologii, lub że konserwatywno-reformistyczna ideologia musi koniecznie posłużyć się powieścią

odcinkową. Można jedynie powiedzieć, że u Suego różne elementy mozaiki zespoliły się w ten właśnie sposób.

Jeśli będziemy badać „edukację” Fleur-de-Marie, staniemy w planie ideologii wobec takiego samego problemu, z jakim mamy do czynienia w planie narracji: a) istnieje prostytutka (model ustalony przez społeczeństwo mieszczańskie zgodnie z pewnymi normami); b) to świat uczynił tę dziewczynę tym, czym jest (pozostaje niewinna), lecz niemniej zhańbiła się (jest „naznaczona”); c) Rudolf przekonuje ją, że może się poprawić i prostytutka poprawia się; d) Rudolf odkrywa, że jest jego córką, księżniczką krwi.

Czytelnika wciąż zaskakują nagle zmiany sytuacji — te jak gdyby wyładowania informacyjne. Z punktu widzenia narracji metoda ta funkcjonuje dobrze, lecz z punktu widzenia moralnych zasad czytelników sytuacja doprowadzona jest do ostatecznych granic. Jeszcze jeden krok dalej byłby niedopuszczalny. Fleur-de-Marie nie może więc panować i żyć szczęśliwie. Jakakolwiek możliwość utożsamiania się z całokształtem sytuacji powieściowej zostałaby zaprzepaszczone. Fleur-de-Marie umrze więc dręczona wyrzutami sumienia. Tego właśnie powinien oczekiwać prawomyślny czytelnik w imię sprawiedliwości boskiej i w imię poczucia przyzwoitości. Przekazywanym informacjom towarzyszy uspokajające powtarzanie kilku moralnych i grzecznościowych, cierpliwie potwierdzanych formułek. Kiedy pisarz poruszył czytelnika donosząc mu o tym, czego ten jeszcze nie wiedział, uspokaja go następnie wytrwałym powtarzaniem tego, co już wie. Mechanizm powieści wymaga, aby taki właśnie był ostateczny los Fleur-de-Marie. Wydobyć tych epizodów przez odwołanie się do rozwiązania religijnego będzie opierać się na osobistej formacji ideologicznej Suego, człowieka swego czasu.

Tutaj objawia się w pełni doskonałość analizy Marksa i Engelsa. Fleur-de-Marie odkrywa, że może się podźwignąć z upadku i dzięki blaskom swej młodości zaczyna cieszyć się ludzkim, konkretnym szczęściem; kiedy Rudolf oznajmia jej, że będzie mogła żyć na fermie w Bouqueval, prawie szaleje z radości. Stopniowo jednak, pod wpływem pobożnych aluzji pani Georges i księdza proboszcza, „ludzkie” szczęście dziewczyny przeobraża się w „nadprzyrodzony” niepokój; myśl, że jej grzech nie może być wymazany, że miłosierdzie Boga nie odmówi jej pomocy „mimo” ogromu jej błędu, a jednocześnie przekonanie, że na tej ziemi nie zazna już całkowitego uleczenia, prowadzą stopniowo niešťczęśliwą Gualezę w otchłań rozpacz.

Od tej chwili Maria staje się niewolnicą świadomości swych grzechów. Podczas gdy nawet w najbardziej nieszczęśliwej sytuacji potrafiła rozwinąć w sobie miłą, ludzką indywidualność i przy zewnętrznym poniżeniu była świadoma swej ludzkiej istoty jako swej prawdziwej istoty, to teraz błoto współczesnego społec-

czeństwa, które przyłgnęło do niej powierzchownie, staje się dla niej jej najgłębszą istotą, a ciągła hipochondryczna samoudręka z tego powodu — obowiązkiem, zadaniem życiowym wyznaczonym przez samego Boga, celem samym w sobie jej egzystencji¹⁸.

Podobnie jest z nawróceniem Chourineura. Dokonał on zabójstwa i także, pomimo że jest zasadniczo uczciwy, zostaje odrzucony poza ramy społeczeństwa. Rudolf ocala go mówiąc, że ma on serce i honor. Podaje mu rękę. Nagła zmiana sytuacji. Trzeba jednak później naprostować to odchylenie i sprowadzić zdarzenia do oczekiwanych granic. Pozostawmy na uboczu pierwszą obserwację Marksa i Engelsa, według której Rudolf robi z Chourineura prowokatora i posługuje się nim, by wciągnąć w zasadzkę Bakałarza; zgodziliśmy się już, że metody działania nadczłowieka były początkowo legalne. Nie ulega wątpliwości, że Rudolf robi z Chourineura „psa”, niewolnika, zdolnego żyć już tylko w cieniu swego pana, bożyszczka, dla którego umiera. Chourineur odradza się wskutek poddania paternalistycznemu miłosierdziu, nie zaś przez zdobywanie nowej, niezależnej i dynamicznej świadomości.

„Edukacja” pani d’Harville nasuwa bardziej subtelny wybór: Rudolf popycha ją ku działalności społecznej, ale to rozwiązanie musi stać się prawdopodobne w oczach ogółu. Clémence będzie więc służyła biednym, ponieważ miłosierdzie jest przyjemnością, daje szlachetne i subtelne uczucie radości. Można bawić się czynieniem dobra¹⁹. Biedni powinni stać się rozrywką dla bogatych.

Również i ukaranie Ferranda dokona się zgodnie z przewidywaniami: był lubieżnikiem, umrze więc w płomieniach niezaspokojonej zmysłowości. Kradł wdowom i sierotom pieniądze, będzie więc musiał zwrócić je w testamencie, podyktowanym mu przez Rudolfa, zapisując swój majątek powstającemu bankowi ubogich.

Tutaj właśnie ujawnia się podstawowy rys doktryny społecznej Rudolfa, a więc i Suego. Jej pierwszym elementem jest wzorowa ferma w Bouqueval, konkretyzacja triumfującego paternalizmu. Wystarczy, by

¹⁸ *Die heilige Familie*, rozdz. VIII, 2 [cyt. za: K. Marks i F. Engels. *Święta rodzina, czyli krytyka krytycznej krytyki. Przeciw Bruno Bauerowi i Spółce*. Przełożyli T. Kroński i S. Filmus. Warszawa 1957, rozdz. VIII, 2, s. 216.]

¹⁹ „Oto wyrażenia, którymi Rudolf posługuje się w rozmowie z Clémence: »*faire attrayant*« [uczynić pociągającym], »*utiliser le goût naturel*« [zużytkować wrodzony smak], »*régler l'intrigue*« [ująć w karby intrygę], »*utiliser les penchants à la dissimulation et à la ruse*« [posłużyć się skłonnościami do udawania i przebiegłości], »*changer en qualités généreuses des instincts impérieux, inexorables*« [zmienić instynkty władcze, nieubłagane w cechy szlachetne] itd.; zarówno te wyrażenia, jak same popędy, które tu przypisywane są zwłaszcza naturze kobiecej, zdradzają tajemne źródło mądrości Rudolfa — Fouriera. Wpadł mu w ręce jakiś popularny wykład nauki fourierowskiej” (*ibidem*, rozdz. VIII, 5 [cyt. jw., s. 240—241]).

czytelnik sięgnął do rozdziału 6 trzeciej części. Ferma ta jest doskonałym falansterem, zorganizowanym jednak przez właściciela, który przychodzi z pomocą bezrobotnym. Bank ubogich wywodzi się z analogicznych inspiracji, podobnie jak związane z nim teorie na temat reformy lombardów [*monts-de-piété*]: biorąc pod uwagę, że istnieje nędza i że robotnik może znaleźć się bez pracy, szukajmy sposobów przyjscia mu z pieniężną pomocą w okresach bezrobocia. Zwróci ją, gdy będzie pracował. „Kiedy pracuje — komentują autorzy *Świętej rodziny* — oddaje mi zawsze to, co otrzymuje ode mnie, gdy jest bezrobotny”.

Tak samo jest z projektami zapobiegania przestępstwom, zredukowania kosztów sądowych dla nędzarzy i wreszcie z pomysłem stworzenia policji dla uczciwych, która — jak policja sądowa ma nadzór nad złoczyńcami, arestuje ich i sądzi — czuwałaby nad uczciwymi, zapoznawałaby wspólnotę z ich dobrymi czynami, na koniec wzywałaby ich na publiczne sądy, podczas których ich dobroć byłaby uznana i wynagrodzona. Ideologię Suego można by ująć ostatecznie w sposób następujący: rozważmy, co da się uczynić dla ubogich opierając się na braterskiej współpracy klas społecznych, nie zmieniając jednak istotnych stosunków w społeczeństwie.

Powszechnie wiadomo, że ideologia ta miała politycznych poręczycieli poza powieścią w odcinkach. Powiązanie jej z „konsolacyjną” naturą powieści jest zagadnieniem, które zasługiwałoby na pogłębienie; dostarczyliśmy już zresztą narzędzi do takiej analizy. Powtórzmy, że chodzi o pokrzepienie czytelnika przez przekonanie go, iż sytuacja dramatyczna może być rozwiązana, ale przekonanie w taki sposób, aby nie przestawał identyfikować się z ogólną wymową powieści. Społeczeństwo, na którym Rudolf dokonuje chirurgicznej operacji niczym cudowny uzdrowiciel, pozostaje nie zmienione. Gdyby się zmieniło, czytelnik nie rozpoznałby się w nim i rozwiązanie — fantastyczne samo w sobie — wydałoby mu się nieprawdopodobne, a w każdym razie przeskodziłoby mu w doznawaniu uczucia uczestnictwa²⁰. Jakkolwiek by

²⁰ Trzeba wyznać, że trudno wprowadzić do tego schematu osobliwe teorie Suego dotyczące reformy penitencjarnej i karnej w ogólności. Ale uczestniczymy tu w swobodnej improwizacji autora na temat „reformy”, w formułowaniu ideału politycznego i osobistego ideału humanitarnego wykraczającego poza ramy powieści; anegdoty przerywające bieg „melodramatu” rozwijają swe własne tematy. I tu znów odnajdujemy mechanizm: prowokacja — natychmiastowe uspokojenie. Bo prowokacją jest domaganie się zniesienia kary śmierci, ale jest propozycja, by zastąpić ją oślepieniem winnego (w ten sposób będzie on miał czas, by poznać się do ostatka, dokonać aktu skruchy i odnaleźć siebie). Prowokacją jest twierdzenie, że więzienie nie poprawia zatrzymanych, przeciwnie — demoralizuje ich; że gromadzenie w jednej sali dzieciaków przestępców skazanych na bezczynność może tylko jeszcze bardziej popsuć złych i zdemoralizować dobrych. Ale uspokajające jest zaproponowanie w zamian pojedynczej celi (która jest, jak widzimy, odpowiednikiem oślepienia).

było, żadna z rozpatrywanych reform nie przewiduje nadania nowych praw „ludowi”, uważanemu bądź to za „klasy pracujące”, bądź to za „klasy niebezpieczne”. Sue wobec uczciwości Morela wykrzykuje:

Czyż nie jest w końcu szlachetne, pokrzepiające pomyśleć sobie, że nie siła, nie terror, lecz jedynie zdrowy zmysł moralny powstrzymuje groźny ocean ludu, którego wylew mógłby pochłoniąć całe społeczeństwo, lekceważąc jego prawa i siłę, jak rozwścieczony ocean lekceważy tamy i wały ochronne!

Reforma jest więc konieczna, aby umocnić i pobudzić opatrność i zdrowy zmysł moralny mas pracujących. W jaki sposób? Dzięki inteligentnemu i oświeconemu czynowi „bogaty”, którzy uznają się za depozytariuszy majątku, jaki ma być użyty dla wspólnego dobra, dzięki

zbawiennemu przykładowi zjednoczenia kapitału i pracy (...). Ale zjednoczenia uczciwego, rozumnego, sprawiedliwego, które zapewniłoby dobrobyt rzemieślnika bez uszczerbku dla majątku bogacza (...) i które, tworząc żywe więzy między tymi dwiema klasami, na zawsze zapewniłoby Państwu spokój.

Spokój, przybierający w powieści masowej formę konsolacji przez powtarzanie oczekiwanego rozwiązania, w kategoriach ideologicznych staje się reformą ograniczoną tylko do takich zmian, by w zasadzie nic się nie zmieniło. Jest to więc forma porządku, który wynika z jedności w powtarzaniu, z trwałości *signifiés*. Ideologia i retoryka spotykają się i jednoczą całkowicie.

Potwierdza to techniczny aspekt, charakterystyczny dla powieści Suego: chodzi o narracyjny zabieg oparty na powtórzeniach w rodzaju: „Boże, ale jestem spragniony!”

Przywołujemy tu znaną dykteryjkę, której bohaterem jest osobnik zameczający towarzyszy podróży nieustannym powtarzaniem: „Boże, ale jestem spragniony!” Rozdrażnieni współpodróżni rzucają się na pierwszym przystanku do drzwi wagonu i przynoszą biedakowi wszelkiego rodzaju napoje. Pociąg rusza, następuje chwila milczenia, wreszcie nieszczęśliwiec zaczyna znowu powtarzać w nieskończoność: „Boże, ale byłem spragniony!” Oto z kolei typowa scena w powieści Suego: gromada nieszczęśliwych (Morelowie, uwięziona Louve, Fleur-de-Marie, przynajmniej w trzech lub czterech sytuacjach) nie przestaje jęczeć i opowiadać ze łzami o swym beznadziejnym losie. Gdy napięcie czytelnika dochodzi już do maksimum, Rudolf — czy też jeden z jego wysłanników — przybywa i wszystko naprawia. Po czym historia zaczyna się na nowo, te same postacie rozmawiają z sobą lub z nowo przybyłymi, opowiadają, w jakim to strapieniu znajdowały się niedawno i w jaki sposób Rudolf wyrwał je z bezdennej rozpacz.

Prawdą jest, że czytelnicy lubili powtarzanie i potwierdzanie tego,

co się zdarzyło, i że każda czytelniczka litująca się nad nieszczęśliwym bohaterem zachowałaby się podobnie, gdyby znalazła się w analogicznej sytuacji. Ukryty sens mechanizmu: „Boże, ale jestem spragniony!” wywołuje się nam jednak inny — mechanizm ten pozwala sprowadzić sytuację dokładnie do tego punktu, w którym znajdowały się one, nim zostały zmodyfikowane. Zmiana rozluźnia węzeł, lecz nie zmienia powroza.

Równowaga, porządek — przerywane informacyjną gwałtownością nagłych zmian sytuacji — zostają przywrócone w oparciu o te same podstawy emotywne, jakie istniały przedtem. Przede wszystkim nie zmieniają się postacie. Nikt nie „zmienia się” w *Tajemnicach*. Kto się nawraca — był już przedtem dobry; kto był zły — umiera nieskruszony. Nic się nie zdarza, co mogłoby kogokolwiek zaniepokoić. Czytelnik jest pokrzepiony zarówno dlatego, że dzieje się dużo nadzwyczajnych zdarzeń, jak i dlatego, że zdarzenia te w niczym nie zmieniają falującego ruchu spraw. Łzy, radość, ból, przyjemność nie przeobrażają regularnego rytmu morza. Książka wyzwala serię kompensacyjnych mechanizmów, z których najbardziej uspokajający i pocieszający jest fakt, że wszystko pozostaje na miejscu. Dokonane zmiany należą do dziedziny czystej fantastyki: Maria wstępuje na tron, Kopciuszek wychodzi z ukrycia. Ginie jednak przez nadmiar ostrożności.

Wewnątrz tego opancerzonego świata można oddać się swobodnie marzeniom: dla każdego czytelnika Rudolf znajduje się na rogu ulicy — wystarczy umiejętność czekania. Zauważono, że Sue zmarł w tym samym roku, w którym ukazała się *Pani Bovary*. Otóż *Pani Bovary* jest krytyczną relacją z życia kobiety ukształtowanej przez lekturę konsolacyjnych powieści w stylu Eugeniusza Sue, które nauczyły ją oczekiwać czegoś, co nigdy się nie urzeczywistniło. Byłoby rzeczą niesłuszną oceniać Eugeniusza Sue — człowieka i pisarza — jedynie w symbolicznym świetle tej bezlitosnej dialektyki: jest jednak faktem interesującym stwierdzenie, że nad powieścią konsumpcyjną, od Suego do naszych dni, unosi się cień mistyfikatorskiej konsolacji.

Wnioski

Jako zamknięcie przedstawimy kilka uwag, które trzeba będzie kiedyś szczegółowiej rozpatrzyć w innym miejscu.

Cała dotychczasowa analiza jest wynikiem lektury określonego czytelnika, dysponującego kilkoma narzędziami kulturowymi, które pozwoliły mu wykryć w dziele ogólne konotacje przy pomocy ścisłych kodów, zweryfikowanych z perspektywy pewnego dystansu historycznego. Wiemy dobrze, że inni czytelnicy, w epoce Suego, wcale nie rozpatrywali *Tajemnic* pod tym kątem widzenia. Nie uchwycili jej reformistycznych

konotacji i z ogólnego przekazu zapamiętali tylko najbardziej oczywiste *signifiés* (dramatyczną sytuację klas pracujących, podłość niektórych bogaczy, konieczność jakiegokolwiek zmiany itd.). To właśnie tłumaczy ustalony — jak się zdaje — wpływ *Tajemnic Paryża* na ruchy ludowe z 1848 roku. Jak pisze Bory:

Sue — fakt niezaprzeczalny — wywarł pewien wpływ na rewolucję lutową w 1848 roku. Luty 1848 roku — to nieokiełznane saturnalia bohaterów Suego, czyli połączonych klas pracujących i klas niebezpiecznych, poprzez Paryż *Tajemnic*²¹.

Nie należy tracić z pola widzenia reguły charakterystycznej dla każdej analizy środków masowej komunikacji (wśród których powieść popularna jest jednym z pierwszych ważnych przykładów): przekaz, wypracowany przez elitę kulturalną (grupę kulturową albo wyspecjalizowany organ, pozostający pod wpływem grupy sprawującej władzę ekonomiczną lub polityczną) jest ustrukturuwany jako funkcja określonych „kodów wyjściowych”, lecz przyjmują go różne grupy użytkowników i interpretują na podstawie innych kodów, które są „kodami adresatów”. W procesie tym *signifiés* podlegają często wypaczeniom i filtracjom, które całkowicie zmieniają „pragmatyczną” funkcję przekazu. Dlatego wszelka lektura semiologiczna dzieła sztuki musi być uzupełniona kontrolą „w terenie”. Analiza semiologiczna wykrywa *signifiés* w chwili nadawania przekazu; weryfikacja „w terenie” winna ustalić, jakie nowe *signifiés* przypisane zostają przekazowi jako struktury znaczącej w chwili odbioru.

Nasze badania dotyczyły dzieła sztuki rozrywkowej, korzystającego obficie z rozwiązań standardowych i nie dążącego do osiągnięcia formalnej złożoności, typowej dla dzieła sztuki w pełnym znaczeniu tego terminu. W *Tajemnicach* powiązania między ideologią a strukturą znaczącą (między ideologią a retoryką) narzucały się już przy pierwszej lekturze, a badanie struktur narracyjnych służyło tylko lepszemu wyjaśnieniu kilku hipotez, dostępnych każdemu uważnemu czytelnikowi. Badanie tego typu byłoby z pewnością znacznie trudniejsze, gdyby dotyczyło dzieł bardziej złożonych — do tego stopnia, że można by sądzić, iż sposoby opisu strukturalnego dadzą się zastosować jedynie do dzieł „prostych” (stereotypowych i wyraźnie określonych przez motywacje zbiorowe), nie zaś do dzieł „złożonych”, w których indywidualne i nowatorskie rozwiązanie „geniusza” odgrywa znacznie większą rolę.

Odpowiemy, że: a) ostateczną odpowiedź będzie można dać dopiero

²¹ Bory, *Présentations des „Mystères de Paris”*.

wówczas, gdy tego rodzaju analizy zostaną przeprowadzone na większą skalę, w sposób bardziej systematyczny i na wszystkich poziomach, ale z tego właśnie powodu należy rozpocząć od skromniejszych poziomów, gdzie weryfikacje są łatwiejsze; b) zarzut byłby uzasadniony, gdyby analiza strukturalna dzieła zmierzała wyłącznie do wykrycia uniwersalnych konstant opowiadania: wówczas rzeczywiście nie pomogłaby wyjaśnić przypadków naznaczonych głębokim indywidualnym piętnem; jeśli jednak — jak było to w naszym przypadku — analiza stara się wykryć, w jaki sposób przyjęte hipotetycznie konstanty zmieniają się w konkretnej sytuacji społeczno-historycznej (a więc w jaki sposób schematy przeobrażają się lub modyfikują, nawet w dziełach posługujących się stereotypami), to metoda taka — nawet jeśli wstępnie i próbnie zastosowana do dzieł standardowych — powinna nam dostarczyć narzędzi potrzebnych do zrozumienia każdego typu narracyjnego przekazu.

Przełożył Władysław Kwiatkowski