

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz

Uniwersytet Zielonogórski

RECEPCJA I WPŁYWY EUGENIUSZA SUE WE WŁOSZACH

Nie do mnie należy ocena tej książki. Najwyższym sędzią utworów jest czas. Trojaki może być los dzieła: może stać się niczym, czymś złym lub czymś dobrym. Czas odpowiada natychmiastowym milczeniem na pierwsze, nieco bardziej opieszalym na drugie lub bardziej czy mniej nieustannym drukiem na trzecie. I jego osąd jest nieodwołalny.

Antonio Ranieri, *Ginevra albo sierota z Domu Nunziaty*

W XIX wieku nastąpił gwałtowny rozwój powieści popularnej z *roman noir* na czele, ale także stopniowym, teoretycznym i praktycznym umacnianiem realizmu, aż po naturalizm i weryzm. Elitarna sztuka się przekształcała, podobnie jak jej luminarze i odbiorcy. Powiększała się też rzesza czytelników niewymagających, oferujących za to popularność i utrzymanie twórcom, pozbawionych dawnego mecenatu. Dlatego rozkwitła literatura przemysłowa (*littérature industrielle*¹), często przybierająca formę powieści w odcinkach (fr. *feuilleton-roman*, wł. *romanzo d'appendice*)², która zastąpiła „fantazjowanie człowieka z ludu”, stała się „prawdziwym śnieniem na jawie”³. Jak *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*⁴) Eugeniusza Sue.

Sue uważany jest zarówno za autora poślednich „czytań”, pozbawionych „arty-stycznych skrupułów”, których dzieła budzą tyleż zazdrość, co pogardę elit⁵, jak i za

¹ Ch.-A. Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*. „Revue des Deux Mondes”, 1^{er} septembre 1839, [w:] *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, red. L. Dumasy, Grenoble 1999, s. 25-43.

² Pomysłodawcą formuły był Émile de Girardin, założyciel paryskiego dziennika „La Presse” (1836).

³ A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Torino 1975, vol. II, s. 1013.

⁴ Drukowany na łamach „Journal des Débats”, w dziewięćdziesięciu w sumie odcinkach, od 19 czerwca 1842 do 15 października 1843 r. K.L. Taylor, *The Facts on File Companion to the French Novel*, New York 2007, s. 277; B.M. Stableford, *Yesterday's Bestsellers: A Journey Through Literary History*, Rockville 2006, s. 104.

⁵ K. Dybeł, B. Marczuk, J. Prokop, *Historia literatury francuskiej*, Warszawa 2007, s. 259.

„jednego z najwybitniejszych twórców powieści w odcinkach”⁶, kreatora „monumentalnej powieści”⁷, „archetypu gatunku”⁸, rozszerzającego zainteresowania społeczne literatury i kształtujące estetykę takich wirtuozów powieściopisarstwa jak Giovanni Verga⁹, Émile Zola czy Victor Hugo i wymieniany na równi z nimi:

Pisarze tego okresu konkurują ze sobą w kartowaniu nowego miejskiego krajobrazu, często opisując siebie jako śmiałych odkrywców, wędrujących przez nieznaną terytoria, które era nowoczesności – fabryki, silnika parowego, gospodarki pieniężnej – zaludniła nowym gatunkiem ludzkim. W tym duchu, Balzac tworzy encyklopedię „paryskich fizjonomii”, Victor Hugo bada „paryską rasę”, Eugène Sue zgłębia „tajemnice Paryża”. Powieści i gazety sondują otchłanie społeczeństwa, opracowując wyrafinowany zbiór metafor, by oddać zawilgości konstrukcji piramidy społecznej¹⁰.

Paryską biedotę przedstawiał Sue niczym autor powieści przygodowo-awanturnych James Fenimore Cooper, „amerykański Walter Scott”¹¹, członków indiańskich plemion, jako barbarzyńców i dzikusów. Daniel Stern o klasie pracującej pisał jak o narodzie wewnątrz narodu. Jeszcze wcześniej Saint-Marc Girardin porównywał fabrykantów do plantatorów, otoczonych niewolnikami. Jedynie Hugo i Jules Michelet widzieli w „nędznikach” część społeczeństwa¹². Powieść w odcinkach w wersji zaproponowanej przez Sue stała się popularną realizacją społeczno-obyczajowej odmiany tego gatunku. Nowość polegała na umiejscowieniu fabuły w teraźniejszości, w najbardziej ubogich dzielnicach metropolii, wśród szubienic, więzień, przytułków, lichych szynków, wykorzystaniu aktualności rodem z kronik kryminalnych. Tyle, że choć była efekciarską machiną łez i szoku, mieszającą osobliwość i grozę, odsłaniającą paryskie trzewia, ukryte niedaleko eleganckich bulwarów centrum, zderzającą sąsiadujące ze sobą bogactwo i ubóstwo, uprzywilejowanie i niesprawiedliwość¹³, pozostała – pa-

⁶ K. Falicka, *Literatura francuska. Wiek XIX*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, t. 1, red. W. Florian, Warszawa 1977, s. 717.

⁷ R.D. Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, Berkeley-Los Angeles 1998, s. 55.

⁸ A. Chemello, *La letteratura popolare e di consumo*, [w:] *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, red. G. Turi, Firenze-Milano 1997, s. 169.

⁹ P. Gibellini, G. Oliva, G. Tesio, *Lo spazio letterario. Storia e geografia della letteratura italiana*, Brescia 1990, s. 638.

¹⁰ S. Jonsson, *A Brief History of the Masses: Three Revolutions*, New York 2008, s. 33.

¹¹ E. Sue, *Les mystères de Paris*, t. 1 (1842-1843), I Le tapis-franc. Źródło: <http://www.gutenberg.org/files/18921/18921-h/18921-h.htm#I> [dostęp: 8.07.2013].

¹² S. Jonsson, *op. cit.*, s. 45.

¹³ Por. R. Reim, *L'Italia dei misteri. Storie di vita e malavita nei romanzi d'appendice*, Roma 1989, s. 11-12; A. Bianchini, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli 1988, s. 89, 97.

radoksalnie – literaturą pisaną ku pocieszeniu i dla kompensacji, opartą na prostym dualizmie występku – cnota, dobrzy – źli, ofiara – kat¹⁴.

Powieść Sue stała się ogromnym sukcesem czytelnictwem. Do października 1843 roku wpłynęło 11 tysięcy listów od czytelników, głównie Paryżan, lecz też Anglików czy Włochów, nie tylko wyrażających zachwyt, ale i próbujących wpłynąć na autora i treść utworu¹⁵. Wielkie wzięcie zaważyło również na recepcji. Krytyczna ocena *Tajemnic...* pojawiła się na przykład w *Świętej Rodzinie* Marksa i Engelsa¹⁶. Z kolei za Oceanem Edgar Allan Poe uznał omawiane dzieło za „pracę o niekwestionowanej mocy [...] paradoks dziecinny kaprysu i wytrawnego talentu”¹⁷. Zresztą, *Tajemnice...* fascynują również współcześnie, skoro doczekały się nawet analizy semiotycznej Umberta Eco¹⁸.

Wydawnicza fortuna powieści Sue dała impuls wielu naśladowcom, i tak powstały, między innymi: angielskie *Tajemnice Londynu* (*Mysteries of London*; 1844-1848) George’a W.M. Reynoldsa oraz francuskie *Les Mystères de Londres* (1844) Paul-Henri-Corentina Févala, *Tajemnice Kefalinii* (*Τα μυστήρια της Κεφαλονιάς*; 1856) Andreea Laskaratosy czy *Tajemnice Marsylii* (*Mystères de Marseille*; 1867) Emila Zoli. Jeszcze w XX wieku pojawiło się nawiązanie do analizowanego podgatunku w postaci serii kryminałów napisanych przez Léo Maleta (1909-1996), *Nowe tajemnice Paryża* (*Les Nouveaux Mystères de Paris*; 1954-1959).

W dziewiętnastowiecznych Włoszech pierwszy, florencki przekład bestselleru Sue pojawił się już w latach 1843-1844; cztery lata później doszły kolejne dwie wersje. Oprócz tego wyrósł cały szereg analogicznych tytułów: anonimowe¹⁹ *Tajemnice Turynu* (*I misteri di Torino*; 1849), *Tajemnice współczesnego Rzymu* (*I misteri di Roma contemporanea*; 1851-1853) Bernarda Del Vecchia, podwójne *Tajemnice Florencji* (*I misteri di Firenze*) Angiola Panzaniego z 1854 roku i Carla Lorenzini, powszechnie znanego potem pod pseudonimem Collodi²⁰, z 1857 roku, również zdublowane *Tajemnice*

¹⁴ Por. A. Chemello, *op. cit.*, s. 169.

¹⁵ „*Les Mystères de Paris*”. Eugène Sue et ses lecteurs, red. J.-P. Galvan, Paris 1998, s. 11.

¹⁶ K. Marx, F. Engels, *The Holy Family or Critique of Critical Criticism. Against Bruno Bauer and Company*, rozdz. V. Źródło: http://www.cddc.vt.edu/marxists/archive/marx/works/download/Marx_The_Holy_Family.pdf [dostęp: 10.07.2013].

¹⁷ E.A. Poe, *Marginalia*, part VIII, “Graham’s Magazine”, November 1846, s. 245-247 [Item 176]. Źródło: <http://www.eapoe.org/works/misc/mar1146.htm> [dostęp: 10.07.2013].

¹⁸ U. Eco, *Rhetoric and Ideology in Sue’s Les Mystères de Paris*, [w:] idem, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1984, s. 125-143.

¹⁹ Przypisywane Felicemu Goveanowi i Alessandrowi Borelli. Wydanie z 1861 r. nosiło poszerzony tytuł: *Misteri di Torino ossia rivelazione degli intrighi, delle cospirazioni e mène dei gesuiti e sanfedisti contro i liberali nel Piemonte, prima, e durante la guerra del 1848*.

²⁰ Pochodzący od miejsca urodzenia matki pisarza. Obecnie część miejscowości Pescia (w teźniejszej prowincji Pistoia, w Toskanii). S. Smith, *An Inkwell of Pen Names*, Bloomington 2006, s. 132.

Neapolu (I misteri di Napoli) Cesarego de Sterlicha z 1847 roku oraz Francesca Mastrianiego z 1869-1870, noszące podtytuł *Studia historyczno-społeczne (Studi storico-sociali)*, *Tajemnice Livorno (I misteri di Livorno; 1853)* Cesarego Monteverde, *Tajemnice Mediolanu (I misteri di Milano; 1857-1859)* Alessandra Sauliego, *Tajemnice Genui (I misteri di Genova; 1867-1870)* Antona Giulia Barriliego. W sumie, w ciągu czterdziestu pięciu lat (1849-1894), pojawiło się ponad trzydzieści powieści tego typu²¹. I to pomimo uprzednich polemik, na przykład ze strony Salvatora Vialego, ostro potępiającego powieść społeczną. Zresztą, nawet autorzy uprawiający tę odmianę dostrzegali niebezpieczeństwa i niedorzeczności nowej mody. Mastriani dosadnie gromił wszechogarniający, bezkrytyczny imitacjonizm:

Mania naśladowania tego, co francuskie, pożałowania godna słabość całej Europy i Włoch w szczególności, wywołała powszechny zalew *Tajemnicami*. Każda wioseczka, każde sioło miało swojego Eugeniusza Sue, tak że *Tajemnice* stały się parodią. [...] Większość powieściopisarzy zabrała się za grzebanie w ściekach społeczeństwa, żeby wyciągnąć to wszystko, co [...] najbardziej obsceniczne i haniebne²².

Jednak ówczesne włoskie miasta, może poza Neapolem, nie oferowały tak ponurego kontekstu, rozległych, labiryntowych slumsów, pełnych przemocy i występku. U Collodiego narrator stwierdził wprost: „Florencja [...] nie ma tajemnic”²³, bo jest „raczej dużym domem, gdzie jeden jest dzierżawcą drugiego”²⁴. Nie może więc stanowić tła dla powieści społecznej miejsce, gdzie wszyscy wszystko o sobie wiedzą, gdyż eliminuje to zasadę prawdopodobieństwa. Więcej: wzbudza nieufność czytelnika²⁵. Jediną tajemnicą zatem – sugeruje narrator *I misteri di Firenze* – pozostaje tu zamiar czytelnika, co zechce on począć z powieścią, „która nie jest powieścią” o tytule, „który nie odpowiada książce”²⁶.

Tak więc w tym akurat mieszczańskim środowisku plotka i oszustwo zastąpiły zbrodnię i nędzę. Co wcale nie oznaczało braku moralnego upadku mieszkańców serca Toskanii, spowodowanego niedostatkiem czystych wartości i ideałów. Stąd ironia, gorzki śmiech i czarny humor Lorenziniego²⁷, któremu udaje się nakreślić

²¹ A. De Lorenzi, *Collodi con/senza misteri*, Ravenna 1991, s. 9.

²² F. Mastriani, *I misteri di Napoli*, red. G. Innamorati, Firenze 1972, s. 32.

²³ „Firenze [...] non ha misteri”. C. Lorenzini, *I misteri di Firenze. Scene sociali*, Firenze 1857, vol. I, s. 118.

²⁴ *Ibidem*, s. 48.

²⁵ Por. *ibidem*, s. 120.

²⁶ *Ibidem*, s. 122.

²⁷ Wystarczy przywołać choćby fragment, gdy narrator użala się nad Amorem, pozbawionym łuku i strzał i przemienionym w zwykłego ulicznika, oraz miłością traktowaną jako rodzaj waluty (*ibidem*, s. 244), lub zakończenie całości, zamknięte uśmiechem, jakim „uśmiechają się kobiety o złej sławie” (*ibidem*, s. 286).

sporo ciekawych postaci i zręcznych obyczajowych szkiców. Nie bez znaczenia są też intertekstualne²⁸ i metaliterackie wtrącenia, w których narrator zwraca się bezpośrednio do czytelnika, omawiając – często czysto żartobliwie – swoje pisarskie poczynania²⁹, oraz żywy język. W sumie *Tajemnice Florencji* zapowiadają już twórczość dojrzałego Collodiego. Za jedyne fiasko można uznać urwanie się powieści na pierwszym tomie.

Niemniej nie wszystkie włoskie *misteri* okazały się tak oryginalne. Sztuczność wielu z nich wynikała nie tylko z pośpiesznego tworzenia (np. sam Lorenzini pisał podobno swoje *Tajemnice...*, by spłacić hazardowe długi³⁰), ale i z faktu, że wielu autorom brakowało odwagi i samozaparcia Sue czy Zoli, by zobaczyć lumpenproletariat z bliska. Co zarzucał rodzimym powieściopisarzom De Sanctis:

Zola jest malarzem paryskiego zepsucia [...]. Czyż Neapol nie ma swoich podłych dzielnic? Nie dotarły do was nigdy słuchy o norach, w których żyją stłoczeni ojcowie, dzieci, matki, bez powietrza, bez światła, w wiecznym brudzie, nędzni, obszarpani, skrofaliczni, anemiczni? Nikt z nas nie miał tyle hartu ducha, by tam pójść i badać tę nędzę: odraza nas od niej oddala. Cóż, tę odwagę miał Zola w Paryżu [...]³¹.

Inna sprawa, że swobodny rozwój powieści społecznej blokowała cenzura: burbońska w Neapolu i austriacka w Mediolanie czy Trieście³². Niemniej na przykład *Tajemnice Neapolu* Mastrianiego śmiało epatowały wszelką degeneracją i okrucieństwem wszystkich możliwych klas społecznych, od najniższych po siły porządkowe i duchowieństwo. I to bez obecności *stricto* pozytywnych bohaterów na modłę Rodolphe'a stworzonego przez Sue. Przy czym postaci Mastrianiego są dość schematyczne. Brunetti mówi wręcz o „niezmiennej trupiej stałości”³³ tych ucieleśnionych alegorii, jak również o „serii nowel”, na które rozpada się powieść³⁴. Z kolei Marini uważa utwór neapolitańczyka za odpowiedź-protest przeciw wszystkim wcześniej

²⁸ Lorenzini nie tylko otwarcie przywołuje *Tajemnice Paryża* Sue, ale omawia też, wywołaną przez nie, europejską naśladowczą tendencję i jej nieadekwatność względem florenckich realiów. Por. *ibidem*, s. 120-122.

²⁹ Na przykład: „Dla swobodnego rozwoju tejże historii – bardziej historycznej niżli by się to mogło po wierzchu wydawać – staje się nieodzownym wrócić kilka kroków wstecz (dziwny to i osobliwy sposób pójścia naprzód, który z raków, nie wiedzieć jak, przeszedł teraz na nowoczesnych powieściopisarzy!)”. *Ibidem*, s. 95.

³⁰ B. Brunetti, *Romanzo e forme letterarie di massa: dai „misteri” alla fantascienza*, Bari 1989, s. 71.

³¹ F. De Sanctis, *Saggi critici*, red. L. Russo, Bari 1957, vol. III, s. 279.

³² Oczywiście w latach 1867-1918 Triest należał do cesarstwa austriackiego, jednak w mieście, będącym właściwie od zawsze narodowościowym tygłem, bardzo mocno zaznaczyła się włoska kultura.

³³ B. Brunetti, *op. cit.*, s. 58.

³⁴ *Ibidem*, s. 48, 58.

wydanym w Italii *misteri*³⁵, zapewne ze względu na wyjawioną we wzmiankowanym wcześniej podtytule naukową, czy raczej – jak to pokazała jego praktyka literacka – paranaukową, intencję.

Francesco Mastriani był wszelako niezwykle płodnym³⁶ i cenionym³⁷ autorem. Wydał całą serię powieści³⁸ mieszczących się w ultrarealistycznym nurcie, stanowiących „wspaniały fresk bogatej epopei ludowej”³⁹, łączący retorykę socjalistyczną i ewangeliczną, o charakterze tyleż populistycznym, co utopijnym, w którym mit postępu rozwiewa się w oczekiwaniu na człowieczą palingenezę, zespalającą naukę i wiarę⁴⁰. I to ten neapolitański pisarz, uważający się za mistrza Zoli i inicjatora naturalizmu⁴¹, w 1875 roku został nazwany przez Georges’a Hérelle’a na łamach „Revue de Paris” najznamienszym włoskim pisarzem popularnym. Zdobędzie on też później przychyłność takich krytyków, jak Benedetto Croce, Federigo Verdiniois, Luigi Russo czy Antonio Gramsci⁴². Choć nie całkowitą. Mastrianiego bardzo bolał bojkot ze strony De Sanctisa, który uparcie pomijał go, zajmując się pisarzami z południowej Italii. Natomiast Matilde Serao zaczęła poświęcać swojemu krajanowi uwagę dopiero po jego śmierci, chwalać potencjał i wyobraźnię, ale ganiąc za uproszczenia i pozór wierności rzeczywistości, wypływające z owej bojaźliwości – o jakiej mówił już De Sanctis – powieściopisarza, „który zaczął widzieć, ale nie ma siły, odwagi, czasu, by zobaczyć wiele, by zobaczyć wszystko”⁴³.

To, co jest charakterystyczne dla włoskich *misteri* to ich ulokowanie czasowe. Istotny staje się rok 1848, a potem dwulecie 1870-1871. Na zakotwiczeniu w tych akurat ramach temporalnych zaważyły względy polityczno-historyczne⁴⁴ i społeczne, gdyż

³⁵ Q. Marini, *Introduzione*, [w:] E. Sue, F. Mastriani, *Sangue e orrore. Tra i „Misteri” di Parigi e Napoli*, red. Q. Marini, Pisa 1994, s. 9.

³⁶ Napisał ponad sto obszernych (przeważnie wielotomowych, liczących nawet dziesięć wolumenów) powieści. T. Scappaticci, *Tra consenso e rifiuto. Scrittori e pubblico tra Otto e Novecento*, Cosenza 2003, s. 39; G. Biancardi, C. Francese, *Prime edizioni di scrittori italiani. Repertorio pratico per bibliofili e librai*, Milano 2004, s. 297.

³⁷ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, t. 4, Bari 1964, s. 332.

³⁸ Z tzw. trylogią socjalistyczną na czele. Nie była ona pomyślana jako homogenny całość, jednak dzieła do niej wliczane łączy środowisko neapolitańskiego lumpenproletariatu i tendencja do eseistyki, wplecionej w fabułę. Zalicza się do niej, oprócz *Tajemnic Neapolu*, *Czerwie*. *Studia historyczne o niebezpiecznych stanach w Neapolu (I vermi. Studi storici su le classi pericolose in Napoli; 1863-1864, 10 tomów)*, o camorrze, oraz *Cienie*. *Praca i nędza (Le ombre. Lavoro e miseria; 1868)*, o wyzysku kobiet.

³⁹ G. Zaccaria, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève-Paris 1984, s. 77.

⁴⁰ Por. *ibidem*, s. 77.

⁴¹ P. Gibellini, G. Oliva, G. Tesio, *op. cit.*, s. 620. T. Scappaticci, *op. cit.*, s. 42.

⁴² R. Reim, *I vili godimenti. Storie di peccato e perdizione nel romanzo d'appendice italiano*, Roma 2000, s. 15.

⁴³ M. Serao, *Francesco Mastriani*, „Corriere di Napoli”, 8 stycznia 1891, [za:] T. Scappaticci, *op. cit.*, s. 41.

⁴⁴ Zarówno wewnętrzne, włoskie (np. przeniesienie stolicy do Rzymu), jak i europejskie (np. Komuna Paryska).

industrializacja powodowała nowe problemy socjalne i ideologiczne. Stąd konserwatywne potępienie anarchizmu i komunizmu w takich pozycjach jak *Tajemnice anarchii ujawnione ludowi* (*I misteri dell'anarchia svelati al popolo*; 1894) R. Arga (właśc. Oreste Gorra) czy *Tajemnice anarchii. Powieść współczesna* (*I misteri dell'anarchia. Romanzo contemporaneo*; 1900) Italo Vernieriego. Zresztą deprawacja wynikająca z doktryny jest praźródłem zbrodni już u Sauliego. Z kolei Monteverde wkłada w usta jednej ze swoich postaci rozwiązanie problemu: anarchia, ten „gigantyczny wąż o tyłu głowach, ile ma łusek, głowach ciągle odradzających się jak u hydry”, zniknie, gdy „naród stanie się naprawdę religijny i moralny”. By zaś takim się stał „wystarczy niewiele: dajcie mu pracę, wykształcenie i gotowe”⁴⁵.

Znamienna jest również regionalna niszowość poszczególnych powieści, ograniczonych do miasta określonego w tytule. Z niewieloma wyjątkami, pośród których największy zasięg wydawniczy osiągnęły *Tajemnice Neapolu* Mastrianiego, drukowane w całych Włoszech. Oprócz tego, głównie lokalnego, patriotyzmu, wspólną cechą *misteri* jest silny antyklerykalizm, znajdujący swoje apogeum w *Tajemnicach biskopczika*⁴⁶ (*I misteri del biscottino*; 1872) Luigiego Capraniki, wznowionych potem pod wiele mówiącym tytułem *Święte maski* (*Maschere sante*). Osią akcji tego utworu jest szeroko zakrojony spisek przeciwko zawołanemu antyklerykałowi, księciu Paolowi Lancianiemu, a prawdziwymi nosicielami deprawacji zostaje tu nie miejska biedota, lecz duchowieństwo.

Interesującym epizodem w dziejach włoskiej realistycznej literatury popularnej jest fakt, że pierwszym utworem tego typu była powieść Antonia Ranieriego, *Ginevra albo sierota z Domu Nunziaty* (*Ginevra o l'orfana della Nunziata*; 1839), wyprzedzająca pierwowzór Sue i jego kontynuatorski trend. Tego Ranieriego, który – o ile w ogóle pojawia się w studiach na temat historii piśmiennictwa włoskiego⁴⁷ – to nie tyle jako literat, a jako wierny przyjaciel Leopardiego⁴⁸.

Pierwszoosobowa, emfaticzna narracja, *epistola calamitatum* adresowana do spowiednika, opowiada dramatyczne losy tytułowej Ginevry od jej traumatycznego, pełnego przemyku i niedostatków, dzieciństwa w sierocińcu nazywanym Domem Nunziaty (*Casa della Nunziata*), zarządzanym przez okrutne opiekunki, dalej poprzez odrażającą inicjację seksualną, odebranie dziecka – owocu gwałtu, niewolniczą pracę oraz liczne poniżenia i niedole, aż po przedwczesną śmierć. Ze względu na opisane

⁴⁵ A.C. Monteverde, *I demagoghi o I misteri di Livorno*, vol. IV, Milano 1862, s. 130.

⁴⁶ Tytułowy biskopczik to symboliczny dar, które pobożne kobiety zanosili chorym, odwiedzając ich w szpitalu.

⁴⁷ Nie zostaje wspomniany np. w *Historii literatury włoskiej* pod redakcją Piotra Salwy ani w tej autorstwa Józefa Heinsteina.

⁴⁸ P. Gibellini, G. Oliva, G. Tesio, *op. cit.*, s. 535-536. K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008, s. 269, 273, 274.

formy deprawacji i nadużyć różnych władz, książka została uznana za wywrotową i kosztowała autora czterdzieści pięć dni aresztu i zniszczenie nakładu⁴⁹. Co wcale nie przeszkodziło prężnej podziemnej dystrybucji tytułu i jego niespotykanej famie. „Oficjalny” rozgłos zyskało drugie, późniejsze o dwadzieścia trzy lata wydanie, doskonale wpasowujące się w modną już wtedy estetykę *misteri*, Ranieri zaś chlubił się, że to on zainspirował Sue⁵⁰. I choć *Ginevra* postrzegana jest jako utwór marginalny, literacka ciekawostka, dziś ciężka w odbiorze przede wszystkim ze względu na grandilokwencję i egzaltację, można też znaleźć teoretyków wyrażających – trudną, skądinąd, do przyjęcia – estymę względem Ranieriego i jego prozy. Jak Elena Croce, która zestawiając przyjaciela Leopardiego z Tommaseem i z Mastrianim, uznaje go za najlepszego pisarza z tej trójki, wybacząc mu nawet „przesadne upodobanie do makabry”⁵¹.

*

Różnica między Sue a jego naśladowcami tkwi [...] w istocie dziedzictwa tajemnic do manipulowania: podczas gdy Sue radzi sobie, [korzystając] z nielicznych informacji retrospekcyjnych, dozowanych z umiarem w najdziwniejszych momentach i do woli mnożonych, jego następcy nie potrafią wyzbyć się rozbudowanego tła, które zabija cierpliwość czytelnika, albo całkiem nieprawdopodobnych zwrotów akcji⁵².

Włoskie *misteri* nie należą do powszechnie uznanej literatury nie z powodu plebejskiej proveniencji czy niedopracowanego kształtu utworów poganianych wydawniczymi rytmami (*roman en train de se faire*)⁵³, lecz wskutek nieprzystawalności gatunkowych założeń do realiów panujących w miastach Italii w XIX wieku. Powieści te były wszakże istotnym elementem jej kultury i stanowią nadal ważne świadectwo dynamicznej, wielopłaszczyznowej transformacji społeczno-politycznej. Co więcej: jakkolwiek ich formalna maniera przeważnie nie wytrzymała próby czasu, to treść wydaje się wciąż aktualna. I to zarówno odnośnie do funkcji specyficznie ludycznej (wywołanie przerażenia odbiorcy, wstrząśnięcie nim), jak i ideologicznej, czasem wręcz idealistyczno-utopijnej wymowy, coraz rzadziej spotykanej w twórczości masowej.

⁴⁹ L. Bianconi, G. Pestelli, *Opera in Theory and Practice, Image and Myth*, Chicago 2003, s. 392.

⁵⁰ R. Reim, *op. cit.*, s. 17.

⁵¹ E. Croce, *La patria napoletana*, Milano 1974, s. 103.

⁵² G. Bianchini, *op. cit.*, s. 91.

⁵³ Por. J. Heinstejn, *Historia literatury francuskiej*, Wrocław 1997, s. 348-349.

Bibliografia

- Biancardi G., Francese C., *Prime edizioni di scrittori italiani. Repertorio pratico per bibliofili e librai*, Milano 2004.
- Bianchini A., *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli 1988.
- Bianconi L., Pestelli G., *Opera in Theory and Practice, Image and Myth*, Chicago 2003.
- Brunetti B., *Romanzo e forme letterarie di massa: dai „misteri” alla fantascienza*, Bari 1989.
- Croce B., *La letteratura della nuova Italia*, Bari 1964.
- Croce E., *La patria napoletana*, Milano 1974.
- De Lorenzi A., *Collodi con/senza misteri*, Ravenna 1991.
- De Sanctis F., *Saggi critici*, red. L. Russo, Bari 1957.
- Dybeł K., Marczuk B., Prokop J., *Historia literatury francuskiej*, Warszawa 2007.
- Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, Warszawa 1977.
- Eco U., *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1984.
- Gibellini P., Oliva G., Tesio G., *Lo spazio letterario. Storia e geografia della letteratura italiana*, Brescia 1990.
- Gramsci A., *Quaderni dal carcere*, Torino 1975.
- Heinstein J., *Historia literatury francuskiej*, Wrocław 1997.
- , *Historia literatury włoskiej*, wyd. 2 popr. i uzupeł., Wrocław 1987.
- Historia literatury włoskiej*, red. P. Salwa, wyd. 4 popr. i uzupeł., Warszawa 2006.
- Jonsson S., *A Brief History of the Masses: Three Revolutions*, New York 2008.
- La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, red. L. Dumasy, Grenoble 1999.
- Lehan R.D., *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, Berkeley–Los Angeles 1998.
- „Les Mystères de Paris”. Eugène Sue et ses lecteurs, red. J.-P. Galvan, Paris 1998.
- Lorenzini C., *I misteri di Firenze. Scene sociali*, vol. I, Firenze 1857, s. 118.
- Mastriani F., *I misteri di Napoli*, red. G. Innamorati, Firenze 1972.
- Monteverde A.C., *I demagoghi o I misteri di Livorno*, Milano 1862.
- Reim R., *L'Italia dei misteri. Storie di vita e malavita nei romanzi d'appendice*, Roma 1989.
- , *I vili godimenti. Storie di peccato e perdizione nel romanzo d'appendice italiano*, Roma 2000.
- Scappaticci T., *Tra consenso e rifiuto. Scrittori e pubblico tra Otto e Novecento*, Cosenza 2003.
- Smith S., *An Inkwell of Pen Names*, Bloomington 2006.
- Stableford B.M., *Yesterday's Bestsellers: A Journey Through Literary History*, Rockville 2006.
- Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, red. G. Turi, Firenze–Milano 1997.
- Sue E., Mastriani F., *Sangue e orrore. Tra i „Misteri” di Parigi e Napoli*, red. Q. Marini, Pisa 1994.
- Taylor K.L., *The Facts on File Companion to the French Novel*, New York 2007.
- Zaccaria G., *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève–Paris 1984.
- Żaboklicki K., *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008.

Źródła internetowe

- Marx K., Engels F., *The Holy Family or Critique of Critical Criticism. Against Bruno Bauer and Company*. Rozdz. V. http://www.cddc.vt.edu/marxists/archive/marx/works/download/Marx_The_Holy_Family.pdf.
- Poe E.A., *Marginalia*. Part VIII, "Graham's Magazine", November 1846, s. 245-247 [Item 176] <http://www.eapoe.org/works/misc/mar1146.htm>.
- Ranieri A., *Ginevra, o Lorfana della Nunziata*, red. R. Reim, Roma 1986, http://www.intratext.com/IXT/ITA3096/_P3.HTM.
- Sue E., *Les mystères de Paris*. Tome I (1842-1843), I Le tapis-franc. <http://www.gutenberg.org/files/18921/18921-h/18921-h.htm#I>.

RECEPTION AND INFLUENCE OF EUGÈNE SUE IN ITALY

The nineteenth century witnessed a rapid development of popular fiction. Growing number of non-demanding readers allowed authors to support themselves and gain popularity without old-time patronage. Therefore, industrial literature (*littérature industrielle*) flourished, often taking the form of a serial novel (*roman feuilleton*; *romanzod' appendice*). Such as *The Mysteries of Paris* (*Les Mystères de Paris*; 1842-1843) by Eugène Sue.

The Italian translation of Sue's bestseller first appeared in Florence between 1843 and 1844, four years later came another two versions. At the same time a number of similar titles emerged. In total, more than thirty novels of this type were published during forty-five years (1849-1894). Italian *Misteri* are not widely recognized literature. They were, however, an essential element of this culture and are still valid certificate of a dynamic, multifaceted socio-political transformation. Furthermore, although the formal manner of these novels usually does not stand the test of time, the content seems to be still valid. And that's regarding its specifically ludic function (to cause reader's terror, shock him), as well as the ideological one, sometimes even utopian idealistic significance, less and less frequently encountered in mass literature.