

Hanna Ratuszna

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika
w Toruniu

DZIEWIĘTNASTOWIECZNY PARYŻ I JEGO TAJEMNICE

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

E. Sue, *Tajemnice Paryża*¹

Panorama Paryża

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ *Ibidem*.

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

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

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

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

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

Metamorfozy miasta

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

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

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

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

¹² *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

Paryż schyłku

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

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

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

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

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

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

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

²² W. Benjamin, *Pasaże*, s. 159.

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

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

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

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

²³ *Ibidem*.

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

²⁵ *Ibidem*, s. 170.

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

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

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

Miasto – labirynt

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

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

²⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 159.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰ E. Sue, *Tajemnice Paryża*, s. 41.

³¹ U. Eco, *op. cit.*, s. 67.

³² *Ibidem*.

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

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

³⁵ U. Eco, *op. cit.*, s. 49.

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

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

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

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

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

³⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 78.

³⁸ Wspomina o tym także Benjamin.

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

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

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

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

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

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

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

Uliczna gra

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

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

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

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

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

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

Miasto powtórzone

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

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

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

⁴⁴ U. Eco, *op. cit.*, s. 70.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zakończenie

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

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

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

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

⁴⁸ Pisze o tym także Eco.

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

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

PARIS IM 19. JAHRHUNDERT UND SEINE GEHEIMNISSE

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