

S čim začeti roman? Balzac, Dumas in Sue

Katarina Marinčič

Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za romanske jezike in književnosti, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
kmarincic@gmail.com

Članek obravnava odnos Honoréja de Balzaca do trivialne književnosti, zlasti do dveh najpomembnejših feljtonistov njegovega časa, Alexandra Dumasa in Eugèna Sueja. Prikazati skuša, da je pripovedna tehnika feljtonskega romana, kljub Balzacovemu kritičnemu in celo sovražnemu soočenju s tovrstno literaturo, pomembno zaznamovala Balzacov pripovedni slog, še posebej ekspozicije njegovih romanov.

Ključne besede: francoska književnost / 19. st. / feljtonski roman / pripovedna tehnika / Sue, Eugène / Dumas, Alexandre / Balzac, Honoré de

Honoréju de Balzacu je prodor med ugledne pisatelje uspel razmeroma pozno; večina literarnih zgodovinarjev za preobrat v njegovi karieri šteje roman *Les Chouans* iz leta 1829. Vendar se je Balzac pisateljskega poklica pravzaprav oprijel že deset let prej, ko si je začel služiti denar kot feljtonist. Mladostna dela, podpisana s slikovitima psevdonimoma Lord R'hoone ter Horace de Saint-Aubin, je pozneje doživljal kot madež na svoji umetniški in človeški biografiji, kot priročni, pa zato še toliko bolj nizkoten argument v rokah svojih kritikov in nasprotnikov.

Leta 1842 je Balzac objavil Predgovor (Avant-propos) k *Človeški komediji*, ki je bila takrat – in je pravzaprav za vselej ostala – mojstrovina v nastajanju. Namen *Predgovora* je v znatni meri apologetski. Balzac bralcem in kritikom razkrije svoj veliki načrt, s pripombo, da bodo zdaj najbrž dojeli, česar prej niso mogli: cikel bo zares zasijal šele kot celota, zato pisatelja niti ne čudi dejstvo, da posamezni romani niso bili deležni sprejema, kakršnega bi si zaslužili. »Comme la critique ignorait le plan général, je lui pardonnais« (*La Comédie humaine* I, 54): kritiki *niso vedeli* za celotni načrt, zato jim je pisatelj *odpuščal*.

Balzacova taktična potrpežljivost popusti le na nekaj mestih Predgovora. Med »podtikanji«, ki jih avtor *Človeške komedije* zavrne z odkritim ogorčenjem, so tudi namigi na njegovo feljtonistično preteklost: »A ce propos, je dois faire observer que je ne reconnais pour mes ouvrages que ceux qui portent mon nom. En dehors de la Comédie humaine, il n'y a de moi que

les Cent contes drolatiques, deux pièces de théâtre et des articles isolés qui d'ailleurs sont signés. J'use ici d'un droit incontestable» (56). Balzac je torej leta 1842 poleg *Človeške komedije* priznaval še *Okrogle povesti*, dve gledališki igri in nekaj člankov: preostanku svojega opusa se je odrekal, pri čemer se je, kot je zapisal, posluževal neovrgljive pravice.

Vprašanje pripadnosti feljtonističnemu cehu je bilo v Balzacovem času pomembnejše, kot se morda zdi iz današnje perspektive. Znamenitega kritika Sainte-Beuva je denimo pojav, ki ga je poimenoval industrijska književnost, tako vznemiril, da mu je posvetil članek, v katerem je skoraj povsem opustil svoj značilni ironični ton. Menil je, da tovrstna literarna produkcija ni le sama po sebi neestetika, temveč zaradi množičnosti in komercialne uspešnosti predstavlja grožnjo resni književnosti.

Sainte-Beuve se je v članku mimogrede dotaknil tudi Balzaca: »M. de Balzac a rassemblé, dernièrement, beaucoup de ces vilénies dans un roman qui a pour titre Un grand homme de Province, mais en les enveloppant de son fantastique ordinaire: comme dernier trait qu'il a omis, toutes ces révélations curieuses ne l'ont pas brouillé avec les gens en question, dès que leurs intérêts sont redevenus communs« (Sainte-Beuve 210). Balzac je torej, tako Sainte-Beuve, v romanu *Veliki mož iz province v Parizu* (gre za drugi del *Zgubljenih iluzij*), prikazal številne grdobije, povezane z industrijsko proizvodnjo književnosti, vendar jih je zavil v svojo običajno fantastiko. In poleg tega, je pripominjal kritik, Balzac zaradi teh razkritij ni prišel v trajen spor z ljudmi, ki jih je opisal, temveč so ga interesi hitro spet združili z njimi.

Vsaj v nečem ima Sainte-Beuve nedvomno prav. Balzacove sodbe o industrijski književnosti so obarvane osebno in imajo pogosto močan priokus kislega grozdja. Ko avtor *Človeške komedije* izjavi, da gospod Sue piše tako, kot je in pije, po učinku nekega naravnega mehanizma (»M. Sue écrit comme il mange et boit, par l'effet d'un mécanisme naturel« (cit. iz. Iknayan 175)), žali človeka, s katerim je še nedavno prijateljeval in sodeloval. Dumasa in Sueja, ki sta s pisanjem feljtonov prišla prvi do statusa superzvezdnika, drugi pa celo do resnega družbenega ugleda, je Balzac vseskozi doživljal tudi kot konkurenco. V pismih Mme Hanski denimo ni skrival ogorčenja nad Dumasovimi bajnimi zasluzki – pri čemer je očitno, da se mu sporne niso zdele vsote same po sebi, temveč ga je morilo dejstvo, da literarni denar končuje v nevrednih žepih. Ena Balzacovih ključnih ambicij je bila tudi »battre les généraux E. Sue, A. Dumas, Souilé, et autres gens de plume« (*Lettres à l'étrangère* 396), potolči generale E. Sueja, A. Dumasa, Souilēja in druge pisce. Balzac je torej gotovo vsaj do neke mere čutil, da s feljtonisti manevrira po istem bojnem polju.

Vendar *Zgubljene iluzije* niso avtobiografski roman, vsaj ne v ožjem pomenu besede. So eden tistih delov *Človeške komedije*, s katerimi si je Balzac

prislužil oznako očeta realizma. Zgodba o neuspehu slabotnega in predvsem slabiškega junaka Luciena de Rubempréja je tesno vpeta v družbene okoliščine. Bralec se v knjigi lahko pouči o razvoju tiskarstva, o zatonu stare in vzponu napoleonske aristokracije, o vplivu branja na žensko psiho, vplivu velemesta na posameznika, naraščajoči moči časnikarstva ... Še najbolj »prvoosebno« je besedilo v tistih segmentih, kjer Balzac spregovori o literaturi, natančneje o pisanju romanov.

Ta »prvoosebnost« je navidez paradoksalna: avtor *Človeške komedije*, ki se sicer nikakor ne sramuje pripovedovalskih posegov v zgodbo, si za razpravo o literaturi izbere drugačno pripovedno tehniko: svoje ideje položi v usta enemu od protagonistov; s tem jim morda odvzame status brezprizivne resnice (do izrekanja takšnih resnic ima v *Človeški komediji* pravico le pripovedovalec), jim pa zato doda težo osebne izkušnje.

Balzacov *porte-parole* seveda ne more biti kdorkoli. Daniel d'Arthez, ki skuša Luciena de Rubempréja naučiti vsaj osnov resnega pisateljavanja, je sam velik pisatelj, čeprav ga sodobniki še ne cenijo, kot bi si zaslužil, in ima že nekaj časa v delu »une oeuvre psychologique et de haute portée sous la forme du roman« (*La comédie humaine* III, 459), psihološko delo izrednega pomena v obliki romana (prim. *Zgubljene iluzije* 278). Lucien, ki ni genij, ampak lahkomišeln mladenič iz province, je svoj roman napisal na hitro in po preizkušenem receptu, v zgodovinskem žanru.

D'Arthezovo kritiko Lucienovega romana literarni zgodovinarji največkrat navajajo v povezavi z vplivom Walterja Scotta na francosko romantično književnost. Znano je, da se je Balzacovo začetno občudovanje angleškega romanopisca polagoma ohlajalo.¹ V d'Arthezovih izvajanjih, ki jih nekateri avtorji imenujejo kar »literarni program«, je navdušenje za Scotta že v območju spoštljive skepse. D'Arthez mladega kolega opozarja, da ne bo prišel daleč, če bo po opičje posnemal Angleža. Pametneje bo ravnal, če se bo od angleškega modela oddaljil, denimo tako, da bo dialoge nadomestil z opisi:

Si vous voulez ne pas être le singe de Walter Scott, il faut vous créer une manière différente, et vous l'avez imité. Vous commencez, comme lui, par de longues conversations pour poser vos personnages; quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l'action. Cet antagonisme nécessaire à toute oeuvre dramatique vient en dernier. Renversez-moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs. Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue; enfin variez vos plans, pour n'être jamais le même (*La comédie humaine* III, 458).²

Glede na vsebino in družbenozgodovinsko ozadje *Zgubljenih iluzij*, pa tudi glede na poudarke samih d'Arthezovih navodil, se velja vprašati, ali

gre d'Arthezu/Balzacu res za obračun z Walterjem Scottom in njegovim modelom zgodovinskega romana ali pa morda v večji meri za soočenje z rojaki in sodobniki.

Če pustimo ob strani sodbe o prirojeni vulgarnosti ter pomanjkanju občutka za mero,³ je najpogostejši kritični pomislek, ki ga sproža Balzacovo romanopisje, prav gotovo očitek o kompozicijski neuravnotežnosti. Deskriptivne eskpozicije Balzacovih romanov so (pre)dolge, ena najopaznejših značilnosti Balacovega pripovednega sloga je izrazita prevlada opisa. Številni interpreti takšno stanje pojasnjujejo z idejno podstatjo Balzacovega dela; razlage tu segajo od vpliva Swedenborgove teozofije, Lavaterjevih in Gallovih teorij, pa do marksizma *ante litteram*. Skupni imenovalac teh interpretacij je misel, da ima materialni svet (predmet opisa) za Balzaca poseben pomen, pa najsi bo kot odsev duhovnega sveta (denimo v navezavi na Swedenborgovo teorijo korespondenc) ali kot »družbena stvarnost«.

A obstajajo tudi drugačne, bolj pragmatične razlage. Morda ni naključje, da se k njim nagibajo avtorji, ki niso (le) literarni zgodovinarji, ampak romanopisci praktiki, tako denimo Félicien Marceau.⁴ Po njihovih interpretacijah je prevlada opisa v Balzacovi pripovedi predvsem tehnični problem. Najdlje v tej smeri gre verjetno Ramon Fernandez, ki v razpravi *Balzac ou l'envers de la création romanesque* neposredno zapiše, da je pretirani obseg Balzacovih opisov po svojem bistvu pretreza. Avtor *Človeške komedije* naj bi se zavedal, v čem je zares dober (v opisovanju) in v čem šibkejši (dialog, akcija). Fernandez, ki meni, da so Balzacovi romani pogosto zgrajeni po principu »tresla se je gora, rodila se je miš«, je tako prepričan, da Balzac z nesorazmerno dolgimi uvodnimi opisi predvsem odlaga akcijski, dramatični del pripovedi:

Balzac ne peut pas jouer dans un roman avant d'avoir préparé son jeu. L'action ne lui est pas naturelle, comme elle l'est à Stendhal dont la technique ruinerait les théories de d'Arthez-Balzac si on voulait les généraliser. Elle lui est si peu naturelle /.../ que souvent, dans ses romans, l'anxiété où il est de reculer le moment de passer à l'action est sensible et même avoué. Les descriptions seront les parties solides de l'oeuvre balzacienne qui, si elle s'était débitée en dialogue, n'aurait peut-être pas souvent dépassé le niveau du mélodrame ou de la "physiologie". D'où suivent deux aspects contrastés de la description balzacienne: elle nous étonne et nous charme par l'accumulation progressive d'observations précises et solides que son génie, comme un maçon inlassable et entêté, juxtapose et cimente; elle nous inquiète parce que, au bout d'un certain temps, nous nous avisons que l'action ne vient pas toute seule, qu'il faut peiner pour l'obtenir et que quelquefois, il faut bien le dire, cette montagne accouche d'une souris (Fernandez 33).

Čeprav je Balzacov romaneskni *alter ego* vse kaj drugega kot pisatelj-obrtnik (ne pozabimo: njegova nastajajoča knjiga je *delo izrednega pomena*),

lahko vendarle ugotovimo, da se d'Arthezov »literarni program« v pretežni meri vrti okrog pripovednotehničnih vprašanj, natančneje okrog enega vprašanja: kako oziroma s čim začeti roman.

»Začnite z opisi, za katere je naš jezik tako pripraven. Nikoli ne boste isti.« Navodila za uspeh, ob katerih se je bržkone že marsikateremu sodobniku utrnil nasmešek. Ne le zato, ker je Balzac literarnemu junaku tako nesramežljivo vsadil svoje lastne ideje. Tudi in predvsem zato, ker je enemu literarnemu junaku vsadil in drugemu vcepljal pravila, ki jih sam kot romanopisec ni upošteval. Če kaj, potem je Balzac zmerom isti: v *Človeški komediji* bomo le težko našli roman, ki se *ne* začne z dolgim opisom, največkrat opisom habitata; temu nato praviloma sledi(jo) še opis(i) oseb. Natanko tako, kot ugotavlja Ramon Fernandez: Balzac »juxtapose et cimente«, (so)postavlja in cementira.

Literarni uspeh v svetu *Človeške komedije* je eno, uspeh v resničnem svetu nekaj povsem drugega. Zgodovinski roman je bil paradni konj francoske romantične književnosti, vendar avtorji, ki so se odlikovali v tej zvrsti, svojega prestiža zagotovo niso dolgovali modrostim iz d'Arthezovega programa. Victor Hugo je denimo Scottov model nadgradil s poetično slikovitostjo. Alfred de Vigny mu je dodal politični naboj. Alexandre Dumas, ki je bil s svojo »tovarno romanov« vsaj v komercialnem pogledu absolutni vladar na področju zgodovinskega žanra, pa je ponujal recept, ki se zdi kot zdravilo zoper d'Arthezove zablode: »Commencer par l'intérêt, au lieu de commencer par l'ennui; commencer par l'action au lieu de commencer par la préparation; parler des personnages après les avoir fait paraître, au lieu de les faire paraître après avoir parlé d'eux« (Claude Schopp XXII).⁵

Alexandre Dumas se je svojih načel držal mnogo trdneje kot Balzac: fazo ekspozicije je najrajši preprosto izpustil. Njegov najuspešnejši feljton *Grof Monte Cristo* bi se denimo že skoraj ne mogel začeti bolj *in medias res* in z več akcije: na ladji, ki bo zdaj zdaj vplula v pristanišče, že v tretjem odstavku uzremo junaka, ki je »un jeune homme au geste rapide et à l'oeil actif«, mlad mož naglih kretenj in živahnega očesa (*Le Comte de Monte-Cristo* 3). Besedilo bi lahko s pridom uporabili pri pouku francoščine kot priročni seznam glagolov premikanja in prislovov hitrosti. In kar je bistveno, naglica je dvojna: Dantès šviga po palubi, Dumas z vsemi jadri pluje skozi pripoved. Dinamičnejši pripovedni slog si le težko predstavljamo.

Tipični balzacovski začetek, opis habitata in oseb, ki mu pogosto sledi še poseg v predzgodbo oziroma predzgodovino junakov, nima s tovrstno dinamiko seveda ničesar skupnega. Pa je zato že mogoče reči, da je statičen?

Ko je E. R. Curtius vzel v bran nekatere prvine Balzacovega sloga (zlasti »neokusnost« metafor in komparacij, kot je denimo primerjava očeta Goriota s Kristusom), se je pri tem skliceval na Balzacov univerzalni

dinamizem (Curtius 347). Če bi sledili tej interpretaciji, bi torej lahko rekli, da tudi balzacovska ekspozičija ima svojo dinamiko: kjer se pri Dumasu gibljeta junak in pripovedovalčeva beseda, tam pri Balzacu »preskakuje« pripovedovalčeva misel.

Nekateri poznejši avtorji pa v balzacovskem opisu odkrivajo še drugačno gibanje: premikanje pripovedovalčevega pogleda skozi prostor. Tako že H. Friedrich o Balzacovem deskriptivnem slogu zapiše: »Die verbindende Kraft des Satzes liegt offenbar nicht in der Ordnung der Gegenstände, sondern im beweglichen Blick des Beobachters« (Friedrich 94). P. Barbéris balzacovski opis poveže s filmsko pisavo: »L'illusion du réel produite par le roman balzacien est /.../ le résultat d'une série de manipulations qui transforment profondément la réalité référentielle. Par l'importance accordée au regard, par la valeur esthétique et symbolique des images qu'il compose, par sa façon de bouleverser l'ordre chronologique, Balzac annonce l'écriture cinématographique et doit être placé aux sources du septième art« (Barbéris 1466; prim. tudi Baron 33). Balzacov pripovedni slog se nam skozi takšne interpretacije torej kaže kot napoved filmske govornice.

Do drugačnih zaključkov pride D. Aubry, ki raziskuje odnos med feljtonskim romanom in televizijsko nadaljevanko. Avtorica meni, da je Dumasova pripoved (kot značilen primer feljtonističnega pripovednega sloga) bistveno bolj »telegenična« od Balzacove: »C'est l'antithèse absolue des techniques narratives de Balzac qui, sauf dans les dernières années de ses activités de feuilletoniste, n'a jamais pu ou su se plier aux contraintes dictées par ce nouveau genre« (Aubry 55).

Iz ugotovitev D. Aubry bi bilo mogoče potegniti zaključek, da so izrazite razlike med Balzacovimi ekspozičijami in Dumasovimi dinamičnimi začetki tesno povezane s pripadnostjo »resni« književnosti oziroma feljtonističnemu pisanju. Ker je feljtonist eksistencialno odvisen od naklonjenosti svoje publike, si ne sme privoščiti dolgovoznih uvodov, ki bi bralce odvrnili od nakupa prihodnjih števil. In po drugi strani: resen pisatelj, ki se ne uklanja pravilom feljtonističnega žanra, bralcev ne bo pripustil v zgodbo, ne da bi jih nanjo ustrezno pripravil.

Da ni povsem tako – in da je bila odločitev za tak ali drugačen začetek najbrž bolj stvar pisateljskega temperamenta kot pa zahtev feljtonističnega ali resnega žanra – se prepričamo v delih Eugèna Sueja, ki ga je, kot smo videli, Balzac štel za svojega drugega vélikega nasprotnika. Suejev najuspešnejši roman *Skrivnosti Pariza* (*Les Mystères de Paris*) se ne začne z akcijskim prizorom, temveč z razlago izrazov iz »žargona tatov in morilcev«;⁶ nadaljuje se z nekakšnim napovednikom: »Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes: s'il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues; des types hideux, effrayants, fourmilleront

dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais» (*Les Mystères de Paris* 33).

Suejeva feljtonistična tehnika se torej že v izhodišču močno razlikuje od Dumasove: če si Dumas bralca pridobi tako, da ga kar najhitreje zaprede v dogajanje, se Sue v ta namen poslužuje obljud. V Dumasovem primeru je uspeh feljtona odvisen od tega, kako hitro bralec vstopi v zgodbo. V Suejevem in, drznemo si reči, tudi v Balzacovem primeru se zdi, da je predpogoj za uspeh izoblikovanje odnosa med pripovedovalcem in bralcem. Ta odnos temelji na značilni kombinaciji laskanja in groženj: Balzac se rad sklicuje na bralčevo bistrournost (»*bistrournni* bralec bo gotovo razumek«), Sue se, v skladu z registrom svojega pisanja, zanaša na njegov pogum: »le lecteur voudra peut-être bien nous suivre«, bralec nam bo morda le pripravljen slediti (32). Del pripovedovalske avtoritete izvira tudi iz dejstva, da pisatelj bralca suvereno in dobrohotno vodi po neznanih področjih (»*régions horribles, inconnues*«), kjer govorijo tuj, nerazumljiv jezik. Če nam Sue v ekspoziciji *Skrivnosti Pariza* pojasnjuje izraze iz govornice tatov in morilcev, nam Balzac v *Zgubljenih iluzijah* prevaja iz tiskarske latovščine:

Ce Séchard était un ancien compagnon pressier, que dans leur argot typographique les ouvriers chargés d'assembler les lettres appellent un Ours. Le mouvement de va-et-vient, qui ressemble assez à celui d'un ours en cage, par lequel les pressiers se portent de l'encrier à la presse et de la presse à l'encrier, leur a sans doute valu ce sobriquet. En revanche, les Ours ont nommé les compositeurs des Singes, à cause du continuel exercice que font ces messieurs pour attraper les lettres dans les cent cinquante-deux petites cases où elles sont contenues (*La Comédie humaine* III, 387).⁷

Med manipulacije z bralcem sodi tudi nizanje sentenc ter avtoritativno navajanje »vsem znanih« podatkov: »Tout le monde a lu les admirables pages dans lesquelles Cooper, ce Walter Scott américain, a tracé les moeurs féroces des sauvages«, zapiše Sue (31). Na tem mestu si morda lahko v poznaritev izposodimo kar Suejevo dikcijo: vsi smo brali Balzacove romane, in vsem bralcem Balzacovih romanov Suejev stavek zveni nenavadno znano. Afinitete med pisateljema najdemo celo v skladnji: obema so ljube apozicije tipa Cooper, (ta) ameriški Walter Scott. Tako denimo Balzac že v predgovoru k *Človeški komediji* zelo značilno spregovori o Scottu kot o (tem) modernem truverju, pri čemer svojo oziroma pripovedovalčevo intelektualno avtoriteto podpre še z dvojnim zapisom učene besede: »Walter Scott, ce trouveur (trouvère) moderne« (*La Comédie humaine* I, 52).

Najpomembnejša razlika med Dumasom na eni ter Suejem in Balzacom na drugi strani pa je prav gotovo razlika v časovni strukturi ekspozicije. Dumasov začetek *in medias res* nas, ne glede na morebitno »zgodovinskost«

pripovedi, potegne v nekakšen neposredni prenos: bistvo tega pripovednega sloga je takojšnja zadovoljitev bralskih pričakovanj. Suejeva in Balzacova ekspozicija delujeta povsem nasprotno: umetno ustvarjata pričakovanja, ki bodo zadovoljitev (če sploh) dosegla šele globoko v nadaljevanju pripovedi. Najočitneje se to kaže skozi kopičenje nekakšnih spodletelih proleps, posegov v prihodnost, ki so v resnici zgolj napovedi prihodnjih dogajanj. Balzac je tu seveda diskretnejši od Sueja: kjer se feljtonist reklamira brez pridržkov (»Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes«), se avtor Človeške komedije zadovolji zgolj z namigom, da najboljše (velika zgodbica) šele prihaja: »/.../ il est nécessaire de mentionner les vieux outils /.../; car ils jouent leur rôle dans cette grande petite histoire« (La Comédie humaine III, 387): stara orodja je treba vsaj omeniti, ker »imajo v naši veliki zgodbici tudi ta svojo vlogo« (Zgubljene iluzije 75). In vendar so namigi na tisto, kar ima šele priti, v ekspozicijah Balzacovih romanov tako pogosti, da včasih, podobno kot pri Balzacovem občudovalcu Dostojevskem⁸, ustvarijo dinamiko, ki ni povezana ne s hitrim pomikanjem skozi pripoved, ne z gibanjem opisovalčevega očesa skozi prostor, temveč z nekakšnim nervoznim zaganjanjem in ogrevanjem pripovednega motorja.

Balzacovska ekspozicija poleg feljtonistično reklamnih elementov vsebuje še številne druge, ki Človeško komedijo vsekakor močno oddaljijo od trivialne književnosti: poleg proleps tudi številne analepse, monumentalne posege v predzgodbo in predzgodovino, ki jih je E. Auerbach štel za bistvo Balzacovega realizma (Prim. Auerbach 345–347). Vendar lahko po drugi strani ugotovimo, da se prav v ekspozicijah Balzacovih romanov kažejo nekatere najmočnejše sledi avtorjeve feljtonistične preteklosti. Balzacova misel nekaj svojega dinamizma prav gotovo dolguje tudi vihravosti avtorjev, kot sta bila Lord R'hoone in Horace de Saint-Aubin.

OPOMBE

¹ Prim. Delattre 315–318.

² Če ne želite biti opičji posnemovalec Walterja Scotta, si morate ustvariti način, različen od njegovega, ne pa, da ga oponašate. Kakor ta, začenjate tudi vi z dolgimi razgovori, da bi uvedli svoje osebe; šele ko so se nagovorile, preidete k opisom in dejanju. Delovanje sil, ki nasprotujejo druga drugi, prihaja komaj na zadnjem mestu. Obrnite člene enačbe. Nadomestite dolgovezne pomenke, ki so pri Scottu sijajni, pri vas pa brez barve, z opisi, za katere je naš jezik tolikanj pripraven. Dvogovor naj bo pri vas pričakovana posledica, ki bo venčala vaše priprave. Pričnite že kar od kraja z dejanjem. Zagrabite snov zdaj od strani, zdaj od zadaj; skratka, spreminjajte svoje načrte in nikoli ne bodite isti (Zgubljene iluzije I, 276).

³ Takšne sodbe je o Balzacu rad izrekal Sainte-Beuve, najdemo pa jih tudi še pri Lansoanu. Prim. Proust 187–189.

⁴ Prim. Marceau 20.

⁵ Začnimo z zanimivimi, ne z dolgočasnimi stvarmi; začnimo z akcijo, ne s pripravo; o osebah spregovorimo, potem ko so se že pojavile, ne pa, da se pojavijo šele potem, ko smo že govorili o njih.

⁶ Un *tapis-franc*, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage. Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s'appelle un ogre, ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une ogresse, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne; forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent (Sue 31).

⁷ Séchard je bil bivši tiskarski pomočnik – »medved«, kakor so jih delavci, zaposledni s stavljajem, v svoji tiskarski latovščini imenovali. Premikanje tiskarjev, ko nihajo od črnilnika k tiskalnici in od tiskalnice k črnilniku sem ter tja, je res dokaj podobno medvedovemu gibanju v kletki in jim je nedvomno nakopalo ta vzdevek. V zameno so »medvedje« krstili stavce za »opice«, zaradi drobnih gibov, s katerimi ti gospodje lové črke po sto dvainpetdesetih predalčkih, kjer so spravljene (*Zgubljene iluzije* 75).

⁸ Pričenjajoč popis tako čudnih reči, ki so se godile nedavno v našem prej tako skromnem mestu, si ne vem pomagati drugače, kot da začnem bolj oddaleč /.../ zgodba sama, ki jo hočem pripovedovati, pa šele pride (Besi 5).

LITERATURA

- Aubry, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérieux*. Bern: Peter Lang, 2006.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.
- Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine 1*. Paris: Seuil, 1965.
- . *La Comédie humaine 3*. Paris: Seuil, 1966.
- . *Lettres à l'Étrangère. Tome II*. Paris: Calman-Lévy, 1908.
- . *Zgubljene iluzije* (prev. Vladimir Levstik). Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.
- Barbérís, Pierre. *Balzac. Une mythologie réaliste*. Paris: Larousse, 1971.
- Baron, Anne-Marie. *Balzac cinéaste*. Paris: Klincksieck, 1990.
- Curtius, Ernst Robert. *Balzac*. Frankfurt am Main: Fischer, 1985.
- Delattre, Geneviève. *Les opinions littéraires de Balzac*. Paris: PUF, 1961.
- Dostojevski, F.M., *Besi*. (Prev. Vladimir Levstik). Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1919.
- Dumas, Alexandre. *Le Comte de Monte-Cristo*. Paris: Laffont, 1993.
- Schopp, Claude. »Introduction.« *Les Valois. Tome 1*. Paris, Laffont, 1992.
- Fernandez, Ramon. *Balzac ou l'envers de la création romanesque*. Paris: Grasset, 1980.
- Friedrich, Hugo. *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert*. Frankfurt am Main: Klosterman, 1980.
- Iknayan, Marguerite. *The Idea of the Novel in France: the Critical Reaction 1815-1884*. Paris: Minard, 1961.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.
- Sainte-Beuve. *Pour la critique*. Paris: Gallimard, 1992.
- Sue, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris, Laffont: 1989.

Par quoi commencer un roman? Balzac, Dumas et Sue

Mots-clés : littérature française / XIXe siècle / roman feuilleton / technique narratives / Sue, Eugène / Dumas, Alexandre / Balzac, Honoré de

L'article analyse la relation d'Honoré de Balzac envers la littérature populaire de son époque, notamment envers la production romanesque de ses deux grands adversaires, Alexandre Dumas et Eugène Sue, ainsi qu'envers sa propre activité de feuilletoniste. Balzac, dont les premiers succès dans le domaine de la littérature sérieuse datent du début des années 1830, cherchera tout le long de sa carrière littéraire à se distancier de ses œuvres de jeunesse. Dans ce contexte, l'exposition balzacienne (la description de l'habitat et des physionomies, suivie de ou bien combinée avec une analepse explicative) est souvent considérée comme une démarche anti-feuilletoniste. Balzac lui-même la présente comme telle dans le roman *Illusions perdues*, où l'écrivain Daniel d'Arthez, homme de génie, conseille à son jeune collègue Lucien de Rubempré de commencer son roman non pas *in medias res*, mais par des *préparatifs*.

Pourtant, la comparaison des trois romans, tous les trois emblématiques du XIXe siècle, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, *Le comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas et *Illusions perdues* de Balzac, nous amène à la conclusion que l'exposition balzacienne, bien que son étendue extraordinaire s'oppose aux demandes de la sérialisation, n'est pas, par sa nature, contraire au genre feuilletoniste. L'écriture dynamique d'Alexandre Dumas, sa manière d'entamer l'histoire *in medias res*, n'est certainement pas la seule voie du succès dans le genre populaire. Au contraire: *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, le grand *bestseller* de l'époque, s'ouvrent par une exposition qui comporte plus d'un élément balzacien, y incluse la prétention au sérieux. En effet, le ton éminemment sérieux du narrateur omniscient, tellement typique de Balzac, peut être considéré comme une démarche feuilletoniste par excellence. Tandis que Dumas attire par son dynamisme, Sue et Balzac s'attachent le lecteur en l'intimidant.

November 2010