

## Remigiusz Forycki: Gustaw Flaubert i romantyzm

Niewielu czytelników polskich, nawet tych najbardziej zagorzałych pasjonatów literatury, zdaje sobie sprawę z tego, że istnieje romantyczna – pełna grozy, wampirów, egotycznych wyznań, samobójców, tragicznych i niekochanych poetów, czy nieszczęsnych kochanek – strona twórczości Flauberta – pisze Remigiusz Forycki w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Epoka Flauberta”.

W *Laboratorium* Flauberta Albert Thibaudet przytacza ciekawą anegdotę. Otóż Marcel Proust wyznał kiedyś podczas dyskusji, że nic go tak nie zachwyciło u Flauberta jak „biel kartki oddzielająca dwa rozdziały *Szkoły uczuć*. Jest jeszcze coś wspanialszego – dodał któryś z dyskutantów – czysta biel oddzielająca pierwsze *Kuszenie* od *Pani Bovary*”. Swoją trafną repliką (Francuzi nazywają to *une joute oratoire*) interlokutor Prousta zwrócił uwagę na istniejącą cesurę między pierwszą wersją *Kuszenia świętego Antoniego* a arcydziełem Flauberta. Istnieją tutaj jednak dwie możliwe interpretacje tej wypowiedzi: jedna dotyczyłaby poziomu artystycznego obu tekstów i w tym kontekście *Pani Bovary*, a nie pierwsze *Kuszenie*, wchodzi rzecz jasna do kanonu literatury światowej; druga natomiast możliwość porównawcza – dużo ciekawsza i bogatsza merytorycznie – to uznanie wspomnianej cesury jako binarnej opozycji między Flaubertem romantyczno-egotycznym (pierwsze *Kuszenie*) a Flaubertem bezosobowym (*Pani Bovary*). Jeśli porównamy jego obfitą twórczość romantyczną – a szczególnie pierwsze wersje *Szkoły uczuć* z 1845 r., czy *Kuszenia świętego*

*Antoniego* z 1849 r. – to zauważymy, że mamy do czynienia z jakimś innym, nieznanym (albo słabo znanym) autorem arcydziełnej przecież *Szkoły uczuć* z roku 1869, czy *Kuszenia świętego Antoniego* z roku 1874. Wypadałoby to wyjaśnić.

**Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.**

**Prosimy, kliknij tutaj i przekaż darowiznę w dowolnej wysokości.**

Niewielu czytelników polskich, nawet tych najbardziej zagorzałych pasjonatów literatury, zdaje sobie sprawę z tego, że istnieje romantyczna – pełna grozy, wampirów, egotycznych wyznań, samobójców, tragicznych i niekochanych poetów, czy nieszczęsnych kochanek – strona twórczości Flauberta. Może jeszcze *Mémoires d'un fou* (*Pamiętniki szaleńca*) lub *Novembre* (*Listopad*) mówią coś nielicznym *happy few*, ale poczynając od *Louis XIII* z 1832 r. do *Kuszenia* z 1849 r. tych, utrzymanych w poetyce romantycznej (nie tłumaczonych na język polski) tekstów, jest ponad trzydzieści i rzadko kto, nawet we Francji, do nich sięga. Do śmierci Balzaka w 1850 roku, która zbiegła się z podróżą na Wschód, Flaubert był zagorzałym romantykiem. Wielu uważa, że wyzwoliwszy się przemożnego wpływu autora *Komedii ludzkiej* oraz po deziluzji spowodowanej rozczarowaniem Orientem przeszedł on ostry kryzys egzystencjalny, usuwając i wyrzucając z siebie wszelkie bredzenia egotyczno-romantyczne. Stał się Egobójcą – katem własnego Ja. Ta palinodia estetyczna, opisana w liście do Luizy Colet z 5/6 lipca 1852 roku, odsyła nas do znanego i wiele razy analizowanego przez badaczy literatury obrazu spalonej ręki i wynikających stąd poważnych konsekwencji dla historii *weltliteratur* (według określenia Goethego).

*Flaubert poparzył się  
podwójnie: raz podczas  
zabiegu chirurgicznego, a  
drugi raz sparzył się  
romantyzmem*

Wypadek miał  
miejsce 20 marca  
1847 r. Przez  
nieuwagę ojciec  
pisarza, lekarz  
Achille-Cléophas  
Flaubert wylał  
podczas zabiegu

wrzątek na lewą rękę syna, powodując poważne poparzenia i trwały ból. W konsekwencji mamy do czynienia z podwójną reakcją pokrzywdzonego pacjenta: będzie to w pierwszej kolejności trauma, *idée fixe*, czy wręcz mania prześladowcza wyrażana najczęściej w listach do przyjaciół oraz, poczynając od powstania *Pani Bovary*, rodzaj fantazmatu psychosomatycznego, którym pisarz naznaczy, jak piętnem, swoją twórczość literacką. Właśnie wtedy Flaubert znajdzie sposób na uodpornienie się od romantycznej afektywności, od wszelkiego rodzaju lęków, rozpaczy, głupoty, hysterii, koszmarów, szatańskiej dumy i niepoahamowanych żądz. Cała ta panoplia romantycznych uniesień, obsesji i cierpień młodego Flauberta (którego faktycznie w młodości niemiłosiernie gnębiła epilepsja) zostanie okiełznana w bezosobowym dyskursie, który pełnił u niego funkcję ochronną – był antidotem na osjaniczne, czy byrońskie ekscesy. Flaubert poparzył się podwójnie: raz podczas zabiegu chirurgicznego, a drugi raz sparzył się romantyzmem i, w kanale fantazmatycznej, chorobowej jaźni, wytworzył sobie system immunologiczny chroniący go właśnie przed tym na co cierpiał – znalazł intelektualną szczepionkę hysterii na histerię, wstrętu na wstręt, przeciwciała ze „słownika komunałów” na komunały etc. Oto co pisze na ten temat we wspomnianym już liście do Luizy Colet, z 5/6 lipca 1852 r.:

Z namiętności nie rodzi się poezja. – Im więcej wkładasz z siebie, tym gorszy wynik. To był mój grzech; zawsze pisałem o sobie. Na przykład, święty Antoni [chodzi oczywiście o pierwszą wersję – RF] to ja. Kuszenie było dla mnie, a nie dla czytelnika [...]

Ja także miałem swoją epokę nerwów i sentymentalizmu, jak galernik noszę dotąd jej piętno na karku. Mam teraz prawo swą sparzoną ręką pisać o naturze ognia.

W procesie *Pani Bovary*, który się odbył w 1857 roku, zasiadający na ławie oskarżonych za obrazę moralności Flaubert, będzie już zupełnie kimś innym – wolnym pisarzem, wyzbytym ze wszelkich kompleksów i uprzedzeń. Ale mieszczański wymiar sprawiedliwości Drugiego Cesarstwa nie wybaczy mu poruszania tematów uznanych dotąd za tabu: seksualności pozamałżeńskiej. Ale, co nader osobliwe, autor skandalizującej powieści nie został wówczas oskarżony przez Prokuratora Pinarda, ale jego technika narracji, pozwalająca, poprzez ironię, elipsę i inne środki retoryczne, na bezkarne ukazywanie delikatnych treści. Argumentem, który pozwolił adwokatowi Sénard uniewinnić swojego klienta od ciężkiego zarzutu obrazy moralności był jego styl bezosobowy. W wielogodzinnej mowie obrońca Flauberta wykazał, że jego klient nigdzie w książce nie zachęca czytelnika do czynów inkryminowanych, bowiem jego Ja jest nieobecne w powieści.

*Pani Bovary* może być uznana jako swoiste laboratorium rozprawienia się Flauberta z przekleństwem romantyzmu. Jeszcze w styczniu 1852 r., u progu żmudnej pracy literacko-kompozycyjnej, pisał do Luizy Colet:

Mówiąc po literacku, mieszka we mnie dwóch jegomościów: jeden to liryczny krzykacz, zakochany w orlich lotach, pięknie brzmiących zdaniach i wysokich ideałach, a drugi najlepiej, jak umie, nicuje i draży rzeczywistość, chętnie nadaje banalnym faktom rangę wielkich wydarzeń i chce, by to, co opisuje, dawało się dotknąć; ten drugi skłonny jest do śmiechu, a w człowieku interesują go zwłaszcza funkcje fizjologiczne.

Ale trzy lata później w liście do Luizy z 18/04/54, kiedy kończył swoją wielką powieść, jego rozterki kompozycyjne mają już zupełnie inny wymiar:

Ugrzęzłem ze szczeniem w chirurgii. Specjalnie byłem dziś w Rouen, u brata, z którym długo rozmawiałem o anatomii patologicznej stóp i o kulawiźnie. Okazało się, że ustrzelełem byka (jeżeli można się tak wyrazić). Moja świeżo nabyta wiedza nie miała solidnej podstawy. – Napisałem coś bardzo śmiesznego (świetny stylistyczny kawałek, którego żałowałem przez dwie godziny), ale to była czysta fantazja, zmyśliłem jakieś nieprawdopodobieństwa. – Trzeba się z tego wycofać – zmienić, przerobić! To wcale niełatwe, opisać szczegóły techniczne językiem literackim, zwłaszcza gdy chce się to zrobić precyzyjnie i zabawnie. Zaiste doświadczę wszystkich tortur stylu...

Aby ukazać owe Flaubertowe „tortury stylu” (czyli „szczegóły techniczne opisane językiem literackim”) zwrócę uwagę na dwie kwestie ściśle związane z bohaterką powieści: na lektury młodej Emmy

i opis jej agonii.

Panna Emma Rouault starała się dociec, jeszcze przez ślubem, znaczenia takich słów jak: szczęście, namiętność, upojenie, które tak pięknie brzmiały i obiecywały raje na ziemi w książkach. Gdy czytała *Pawła i Wirginię* Bernardin de Saint-Pierre'a marzyła o egzotycznej przyrodzie, bambusowej chatce i murzynku Domingo. W klasztorze, do którego szwaczka przemyciła w fartuchu powieściadła, w których roiło się od namiętnych pocałunków, słowików w gajach, kochanków i kochanek, dziewic mdlejących w altankach, łez i szlochów Emma utożsamiała się z nieszczęśliwymi kobietami: Joanną d'Arc, Heloizą, Marią Stuart, Agnieszka Sorel. Szczególnym jej zainteresowaniem cieszyły się, przyniesione w tajemnicy przed Siostrami, *keepsakes*, czy wyszperane w bibliotece książki Waltera Scotta, Chateaubrianda, Lamartine'a, które były natychmiast „konsumowane sercem”. Ta romantyczna edukacja poznawana ukradkiem, pod kołdrą, wytworzyła w Emmie głód uczuć, nostalgię do tego co René nazywa *un je ne sais quoi?*. Po ślubie z Karolem (którego najtrafniejszą figurą, jego genialnym emblematem mentalnościowym jest czapka z pierwszych stron powieści) widzimy ją stale w oknie, jak wygląda swojego rycerza na białym koniu, albo w bardzo śmiałej scenie na balkonie podczas Zjazdu Rolnego, gdzie Flaubert ustawił jedną z „kamer” swojej polifonicznej narracji. Emma staje się na naszych oczach bezwolną ofiarą bulimii romantycznej – niepohamowanej żądzy doznań zmysłowych. Doprowadza siebie i bliskich do katastrofy i nieuchronnej zguby, którą autor sparodiuje w jej, jakże romantycznym, samobójstwie. W odróżnieniu jednak od aktu samobójczego Chattertona, Malfilâtra, Wertera, Waclawa czy Gustawa targnięcie się na własne życie Emmy jest bardzo szczegółowo przygotowane, a raczej przestudiowane przez Flauberta. Zebrał on potężną dokumentację dotyczącą działania trucizny. Scena agonii Emmy, jak porównamy ją na przykład ze sceną

agonii Ojca Goriot, jest stylistycznie doskonała, chociaż „skażona” figurą retoryczną, którą Edmund Burke nazwał *sublime*, czyli połączeniem groteski ze wzniosłością:

– Spójrz na nią – mówiła wzdychając oberżystka – jaka jeszcze milutka! Przysięgåłabyś, że zaraz wstanie! Potem pochyliły się, aby jej włożyć wianek. Trzeba było trochę unieść głowę, a wówczas fala czarnego płynu wylała się z ust.

Z ust Emmy wylała się breja czarnego płynu, który pisarz dokładnie przestudiował – był o efekt arseniku. Ale geniusz stylistyczny Flauberta w tym szczególnie technicznym, w którym opisał językiem fachowym to, co naprawdę wylało się z ust Emmy, nabiera pełnego wymiaru dopiero w poprzedzającej go scenie ostatniego namaszczenia:

Zwolna obróciła twarz i zdała się nagle rozpromieniona radością na widok fioletowej stuły, odnajdując zapewne spośród niezwykłego ukojenia utraconą rozkosz swych pierwszych mistycznych porywów oraz wizje wieczystej błogości, które się rozpoczynały. Kapłan wstał, by wziąć krucyfiks, wówczas wyciągnęła szyję jak ktoś bardzo spragniony i przywarłszy wargami do ciała Boga-człowieka, złożyła na nim z całej swej konającej siły najżarliwszy miłosny pocałunek, jaki dała kiedykolwiek. Potem ksiądz odmówił *Misereatur* i *Indulgentiam*, umaczał wielki palec prawej ręki w oleju i rozpoczął namaszczenia: najpierw oczu, które tak pożądały wszystkich ziemskich przepychów, potem nozdrzy złąknionych ciepłych podmuchów i woni miłosnych, potem ust, które się otwierały do kłamstwa, stękały z pychy i krzyczały z lubieżności, potem rąk,

co rozkoszowały się słodyczą dotknięć, i wreszcie stóp, tak niegdyś chyżych, gdy biegła zaspokoić swe żądze, a które nie miały chodzić już więcej.

Agonia Emmy Bovary stała się dla Flauberta okazją do podsumowania w formie osobliwego „słownika komunałów” tego, co René Girard nazywa „kłamstwem romantycznym” (*mensonge romantique*). W tym ciemnym świecie pogrążonym w chaosie, gdzie u wezgłowia samobójczyni swój rozpasany spór wiodą aptekarz Homais i ksiądz Bournisen, żaden z nich przecież nie zwycięży – zwycięży szaleństwo i głupota. Jak pisał Blaise Pascal: „Ludzkie szaleństwo jest tak nieuniknione, iż byłby szalony innym obrotem szaleństwa ten, kto by nie był szalony” (*Myśli*, nr 414). Największym jednak triumfotorem tego bilansu będzie pan Homais – uosobienie miernoty i miałkości. To głównie jemu należałoby zadedykować *Słownik głupoty* (umieszczany w aneksie niedokończonej powieści *Bouvard i Pécuchet*), który ma piękną tradycję we Francji – jego kontynuacją jest, wychodzący od roku 1965, *Dictionnaire de la bêtise*, który doczekał się już pięciu wydań. Flaubertowi natomiast, po przygodzie z romantyzmem, została tylko poparzona ręka.

*Remigiusz Forycki*



Sfinansowano przez Narodowy Instytut  
Wolności - Centrum Rozwoju  
Społeczeństwa Obywatelskiego  
ze środków Programu Rozwoju  
Organizacji Obywatelskich  
na lata 2018 – 2030



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego

Dofinansowano  
ze środków Ministra  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego

