

O Flaubertowym „zakamarku”

BEATA GARLEJ

ORCID: 0000-0001-8737-7924

(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

„Jak to się stało, że Flaubert został pustelnikiem – eremita z Croisset? I co to właściwie znaczy?”¹. Pytanie rozpoczynające jeden ze szkiców autorki znanej biografii Gustawa Flauberta okazało się inspirujące również dla innego badacza jego spuścizny – Piotra Śniedziewskiego. Posiłkując się przydomkami pisarza, których użyła Renata Lis, poznański literaturoznawca i tłumacz, jakby w trybie donoszenia o oczywistości, opatruje oba aliasy stwierdzeniem: „samotność była [Flaubertowi – B. G.] doskonale znana, właściwie sam ją wybrał i skrupulatnie pielęgnował”². Jeśli zestawić tezę, którą Śniedziewski otwiera swoją refleksję – „Doświadczenie samotności, izolacji bądź wyobcowania było, jak się zdaje, jednym z fundamentalnych doświadczeń romantyzmu”³ – z badawczym rozpoznaniem, że Flauberta „samotność jest tyleż wyborem życiowym, co wytartą kliszę, wspomnieniem romantycznych lektur i próbą ich naśladowania”⁴, można by wnioskować o intensywnym zafascynowaniu pisarza określonymi lekturami, które spowodowało przetransponowanie fikcyjnych światów na niefikcyjny świat jego życia – pędzonego w samotności i izolacji. Zbyt duże to jednak uproszczenie, imputujące badaczowi coś, o czym jego refleksja nie traktuje – nie jest to przecież rozpoznanie całościowe, panoramicznie ujmujące egzystencjalną sylwetkę Flauberta⁵, dotyczy bowiem okresu młodości, utworów wówczas powstałych, z *Pamiętnikami szaleńca* na czele.

1 R. Lis, *Eremita*, w: eadem, *Ręka Flauberta*, Warszawa 2011, s. 99.

2 P. Śniedziewski, „Uciekałem w samotność...” – *figury romantycznej samotności w „Pamiętnikach szaleńca” Gustave’a Flauberta*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2014, nr 12, s. 132.

3 Ibidem, s. 131.

4 Ibidem, s. 133.

5 To najdziesięć w wydanej przed rokiem książce jego autorstwa. Zob. P. Śniedziewski, *Flaubert – w poszukiwaniu opowieści*, Warszawa 2020.

Przywołane opinie, choć ze sobą skonsolidowane, nie będą głównym punktem odniesienia poniższych rozważań, ponieważ nie wiążą się one z kwestią osamotnienia pisarza – to zagadnienia świetnie rozpoznane. Celem moim jest przybliżenie dwóch odsłon źródła tego „pustelnicstwa”, czyli tego, co decydowało – zwłaszcza po przeprowadzce do Croisset – o tym etapie twórczego życia Flauberta. Źródło to ujawni przede wszystkim jedno: starania o ukształtowanie (obudzenie w sobie) charakterystycznego stylu tworzonych dzieł. Jak się okaże, dramaturgia tej walki ustanawia szczególnie status „pustelnicstwa” Flauberta: to pisarz izolujący się, a jednocześnie komunikujący, prowadzący korespondencję z innymi artystami. Listy do Luizy Colet i George Sand będą podstawą materiałową dwóch faz tej dramaturgii wybudzania stylu. W pierwszej kolejności wypada jednak przybliżyć ten wątek myśli filozoficznej, który najpierw teoretycznie ugruntował Flaubertowe „pustelnicstwo” i w którym zawierają się pierwociny wykładni rozumienia stylu właściwej pisarzowi, pieczołowicie przezeń wcielanej później w życie. Źródłem tym jest myśl wyrażona przez Michela de Montaigne’a – pojęcie „zakamarka”⁶.

„ZAKAMAREK” OD (POJĘCIOWEJ) KUCHNI

W 39. rozdziale *Prób*, zatytułowanym *O samotności*, „Tales francuski”⁷, urzędujący głównie „w wieży zamkowej, gdzie otoczony książkami pędził czas na medytacji filozoficznej, na czytaniu i pisaniu”⁸, dobywając paradoksalną naturę człowieka („Nie masz nic równie niespołecznego i społecznego jak człowiek: jedno przez swoje wady, drugie przez swą naturę”⁹), porusza zagadnienie samotności, jej celu, który – przynajmniej w ujęciu Montaigne’a – można sprowadzić do dyrektywy: „żyć bardziej swobodno i wedle siebie samego”¹⁰. Nie tyle samowystarczalność, ile „samozadowoleniorodność” od nikogo (poza nami samymi) i wobec niczego niezależna ma być tej samotności legitymacją¹¹. I właśnie tu, w ramach egzemplifikacji zadowolenia „autonomicznego”, Montaigne przywołuje pojęcie „zakamarka”:

6 Przedstawiana refleksja bierze początek z uwagi Ryszarda Engelkinga, który interpretacyjnie zdekodował to pojęcie: „«Zakamarek», który pojawi się jeszcze w paru listach, odsyła do *Prób* Montaigne’a [...]. U Flauberta zakamarek jest sekretną częścią duszy” (R. Engelking, *Przypisy*, w: G. Flaubert, *Listy do Luizy*, wybór, przekład i komentarz R. Engelking, Warszawa 2019, s. 400). Na wskroś enigmatyczne określenie – „sekretna część duszy” – nie jest przez badacza dalej rozwijane.

7 Określano tak autora *Prób*. Zob. Z. Gierczyński, *Montaigne* [wstęp], w: M. de Montaigne, *Próby*, ks. 1, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985, s. 5.

8 Ibidem.

9 M. de Montaigne, *O samotności*, w: idem, *Próby*, s. 336.

10 Ibidem.

11 Nieco inaczej, gdyż uwypuklając „samowystarczalność”, interpretuje rozumienie samotności w ujęciu

- » Dobrze jest posiadać żonę, dzieci, dostatek, a zwłaszcza zdrowie, kto może; ale nie przywiązywać się do nich do tego stopnia, aby nasze szczęście miało od tego zależeć. Trzeba sobie zachować jakiś zakamarek, wyłącznie nasz, zupełnie wolny, w którym byśmy pomieścili prawdziwą swobodę i uczynili zeń najmiłszą naszą samotnię i ustron. Tam trzeba się chronić na rozmowy z sobą samym, częste i stałe, i tak poufne, aby żadne zbliżenia ani wpływy nie miały do nich przystępu; tam można sobie gwarzyć i śmiać się swobodnie, jak gdyby się nie miało żony ani dzieci, ani dobytku, ani dworu i służby; i kiedy trafunkiem przygodzi się stracić wszystko, aby, powiadam, nie było nam dziwne obejść się bez tego. Dusza nasza z natury zwinna jest i podatna; może sobie obstać za towarzystwo, ma w sobie środki i zaczepki, i obrony; umie i przyjąć, i dać¹².

„Zakamarek” występuje zatem w roli elementu uszczegółowiającego, jest dopełnieniem dyrektywy samotności, a jego pojęcie wyzwala człon nadrzędny – termin „samotność”, w którego orbicie „zakamarek” znaczeniowo funkcjonuje. Czym dla Montaigne’a była wobec tego samotność, jak ją rozumiał?

W *Ogrodzie niedoskonałym* Tzvetan Todorov pisze o dwóch odmiennych aksjologicznie typach osobowości, które generowały konkretne i jednocześnie konkurencyjne wobec siebie systemy wartości, a co było charakterystyczne także dla czasów poprzedzających epokę nowożytną:

- » Bohater i samotnik, te dwa ideały współlistnieją w Europie renesansu. Pierwszy wcielił się w feudalny kodeks honorowy, w umiłowanie wielkości i sławy; drugi, ideał życia na uboczu, bliższy jest wzorcowi chrześcijańskiemu i może też mieć za pożywkę filozoficzne reminiscencje starożytności, co jest widoczne na przykład u Montaigne’a¹³.

Jak się okazuje, „pożywkę” tę stanowiła w przypadku autora *Prób* filozofia stoicka, szczególnie myśl Seneki¹⁴. Pochwała samotności w wydaniu Montaigne’a jest

Montaigne’a bułgarsko-francuski filozof Tzvetan Todorov (o czym będzie jeszcze mowa). Zob. T. Todorov, *Życie samotnie*, w: idem, *Ogród niedoskonały. Myśl humanistyczna we Francji*, tłum. H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski, Warszawa 2003, s. 116.

12 M. de Montaigne, *O samotności*, s. 338.

13 T. Todorov, *Życie samotnie*, s. 116.

14 Ibidem.

jednak specyficzna, ponieważ nie oznacza odcięcia się jednostki od społeczeństwa, od innych ludzi. Oddajmy ponownie głos Todorowowi:

- » nie proponuje on [Montaigne – B. G.] wyboru między samotnością a społeczeństwem, ale raczej wybór między dwiema formami życia społecznego: życiem aktywnym i życiem kontemplacyjnym. Nigdy nie ma on wątpliwości co do punktu wyjścia: człowiek ma naturę społeczną. Na tym zasadza się tożsamość rodzaju ludzkiego. [...]

Stanowisko Montaigne'a jest jasne: w ostatecznym rozrachunku nie ucieka on przed społecznością ludzką w ogóle, lecz przed „poddaństwem i zobowiązaniem”; to, co mu drogie, to nie samotność jako taka, lecz fakt, że umożliwia ona koncentrację i, koniec końców, lepsze komunikowanie z innymi¹⁵.

Samotność to zatem wyznacznik jednej z form życia społecznego (kontemplacyjnego), a jej sedno tkwi w tym, że umożliwia „lepsze komunikowanie z innymi”¹⁶. Dookreślmy więc wstępnie semantykę pojęcia „zakamarek”, jaka wyłania się z tak rozumianej „samotności”. Piotr Domeracki pisze:

- » Prawdziwa samotność rozgrywa się w ludzkim wnętrzu, w najtajniejszych zakamarkach duszy, gdzie człowiek pozostaje sam na sam ze sobą; ze sobą takim, jakim jest on w rzeczywistości. W tej wewnętrznej samotni, na drodze autorefleksji człowiek nabiera dystansu do siebie, do świata, do swojego miejsca i roli w tym świecie. Z tej perspektywy ostrzej widzi siebie wraz ze wszystkimi niedoskonałościami swojej duszy. To go mobilizuje do uruchomienia procesu moralnej metamorfozy. Stąd zachęta Montaigne'a do kultywowania życia opartego na ideale kontemplatywnej samotności [...]¹⁷.

Byłby zatem „zakamarek” tym, co dotyczy *stricte* wewnętrznej dyspozycji człowieka, gromadzi jego myśli na temat siebie i innych w świecie, gromadzi refleksje o samym tym świecie, a stając się rezerwuarem spraw głębokich (indywidualnie przetrawianych), zdaje sprawę przede wszystkim z kondycji wewnętrznej właści-

15 Ibidem, s. 132–133.

16 Do tego wątku jeszcze powrócę we fragmencie zamykającym tę refleksję.

17 P. Domeracki, *W samotni Montaigne'a*, w: idem, *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Kraków 2016, s. 143–144.

ciela „zakamarka”, jest jego – jako konkretnego moralnego indywiduum – zobrazowaniem. Rodzi się jednak pytanie, czy forma życia kontemplacyjnego i właściwa temu życiu samotność (Todorov) to dokładnie to samo, co „kontemplatywna samotność” (Domeracki)? To ostatnie sformułowanie nie tylko jest zgrabnym zabiegiem stylistycznym, ale też niesie ważne reperkusje znaczeniowe dla semantyki naszego „zakamarka”, które wynikają z semantyki samotności. Spróbuję je teraz przybliżyć, podążając tropem refleksji toruńskiego badacza.

Twórca i propagator nazywania filozofii samotności „monoseologią” akcentuje terminologiczne bogactwo określeń fenomenu samotności, dla którego charakterystyczne jest synonimiczne używanie takich etykiet jak „osamotnienie», «odosobnienie», «separacja», czy «izolacja»¹⁸. Dokonując rekapitulacji etymologicznej skoncentrowanej na języku starogreckim, łacińskim i polskim, Domeracki proponuje: „Uznać «samotność» za termin, którego intensja i ekstensja obejmuje intensje i ekstensje synonimicznych dłań określeń. Takie podejście, już na poziomie opisu fenomenologicznego, pozwala odkrywać *ejdos* samotności w całym jego skomplikowaniu i złożoności¹⁹. To ważne twierdzenie wiedzie następnie badacza do charakterystyki „trzech odrębnych szkół”, w jakich odmiennie semantyka „samotności” się prezentuje: „*vita activa*, *vita contemplativa* oraz *vita mixta*”²⁰. Skoro wiemy już, że Montaigne’owski „zakamarek” wpisuje się w nurt *vita contemplativa*, przywołajmy ujęcie właśnie tego kierunku:

» projekt k o n t e m p l a w i s t y c z n y filozofii samotności, w części nawiązując do idącego od pitagorejczyków, a przejętego od orfików nurtu arystokratyzmu ducha, zakładał i postulował konieczność dobrowolnego paktowania z samotnością (rozumianą jako radykalne odcięcie się od współżycia i w ogóle wszelkich wpływów lokalnego pospółstwa), tak tylko bowiem wyobrażano sobie możliwość zdoby-

18 Idem, *Meandry filozofii samotności*, w: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006, s. 17. Omawiając zagadnienie samotności w perspektywie *stricte* literaturoznawczej, Agnieszka Gawron poszerza jeszcze zakres terminologicznego pola stosowności synonimów tego pojęcia: „obok formuły osamotnienia, izolacji, odosobnienia, wyobcowania, alienacji czy wykluczenia, sytuują się terminy im pokrewne, jak: melancholia, nuda, nostalgia, negacja, pustka i inne” (A. Gawron, *Samotność jako problem literaturoznawczy*, w: *Zrozumieć samotność...*, s. 28). Szkicowi Danuty Ślęczek-Czakov, analizującej hasło „samotność” zamieszczone w *Słowniku języka polskiego*, zawdzięczamy zaś wniosek o trojakim jej rozumieniu: „jako s y t u a c j a (izolacja, brak towarzystwa, rodziny), s t a n (bycie w odosobnieniu, bycie samotnym) i u c z u c i e, przeżycie”, co z kolei „powoduje niemożność sformułowania jednego opozycyjnego [wobec samotności – B. G.] pojęcia” (D. Ślęczek-Czakov, *Samotność, osamotnienie, odosobnienie. W poszukiwaniu wartości samotności*, w: *Zrozumieć samotność...*, s. 511, wyróżn. D. Ś.-C.). Już choćby z tak skromnego zestawienia prac wynika, z jak bardzo skomplikowanym pojęciem mamy do czynienia.

19 P. Domeracki, *Meandry filozofii...*, s. 17.

20 Ibidem, s. 18.

wania i kształcenia się w cnotach i mądrości, co miało służyć nieustannemu postępowi i wzrostowi w człowieczeństwie. Wybór i pozostawanie w odosobnieniu było oznaką elitarności nie tylko dlatego, że wiązało się z decyzją o zerwaniu stosunków z pretensjonalnym, prostackim, bezprzykładnym motłochem, lgnącym do stada podobnych sobie, ale również z tego powodu, że jedynie ludzie wielkiego formatu, mówiąc najogólniej, zdolni byli wybierać samotność i na niej wytrwale poprzestawać. W wersji schrystianizowanej orientacja autokreatywna, [...], dla celów formacyjno-ekspiacyjno-eschatologicznych, forsowała model samotności pustelniczej, ascetycznej, klasztornej²¹.

Co wynika z ustaleń Domerackiego dla prowadzonej tu refleksji? Istotne uściślenie semantyczne „zakamarka”. Powiedzieć o nim, że w rozumieniu Gustawa Flauberta to „sekretne część duszy” (Engelking) – to za mało, to ledwie wstępne znaczeniowe uściślenie, ponieważ semantyka „samotności” – pojęcia wobec „zakamarka” nadrzędnego, będącego wszak złożonym fenomenem, wpisany ponadto w konkretny nurt filozofii samotności – uzasadnia, aby formułę go określającą opatrzyć nieprzypadkowym dopełnieniem: „arystokratyzm”. „Zakamarek” to zatem „sekretne część arystokratyzmu duszy”.

Formuła „arystokratyzmu duszy” jest jednak na tyle niejasna, zmetaforyzowana, że niczego tu nie rozjaśnia – co bowiem jest miernikiem jej „arystokratyzmu”, a co nie? Czy w ogóle orzekanie o „arystokratyzmie duszy” nie rozmija się z logiką? Jeśli nadal polegać na ustaleniach Domerackiego, określenie to bynajmniej logiki pozbawione nie jest, a to nie tylko przez fakt złożonej natury fenomenu samotności, ale także przez inną jego właściwość – „samotność z rzadka występuje w czystej postaci”²², ponieważ – jakby istotowo, dla samej siebie przekornie – prezentuje „osobliwie «towarzyską» naturę”²³, wchodząc w dialog

» z takimi zjawiskami, jak: przemijanie, nostalgia, cierpienie, śmierć, rozpacz, bezradność, zagubienie, trwoga, lęk, obawa, wina, bezsens, pustka, nicość, absurd, rozbicie, próba, obojętność, niezrozumienie, opuszczenie, porzucenie, zdrada, wolność, odpowiedzialność, spotkanie, więź, intymność, bliskość, sens życia, kreatywność, auten-

21 Ibidem, s. 20–21 (wyróżn. P. D.).

22 Ibidem, s. 21.

23 Ibidem, s. 22 (sformułowanie przekształcone gramatycznie w celu dostosowania do składni wywodu).

tyzm, oryginalność, indywidualizm, wyjątkowość, stanowczość [wyróżn. B. G.], bezwzględność, opór, a w końcu milczenie, cisza²⁴.

Wyróżnione przeze mnie zjawiska pozwalają dość precyzyjnie zidentyfikować „arystokratyzm duszy”. Identyfikuje on ludzi wybranych, myślicieli, twórców (uściślijmy już teraz – wybitnych, genialnych artystów), których wizytówką jest jedyny w swoim rodzaju „styl niezbrukany żadną łatwizną”²⁵. „Sekretna część arystokratyzmu duszy” odpowiada za wyzwalanie w sobie najgłębszych rejestrów indywidualności, których przejawem jest właśnie artystyczny styl – to rezerwuar tego, co Paul Cézanne określił jako „bardzo tajemnicze, dotyka samych korzeni bytu, nieuchwytnego źródła wrażeń. Jest to zarazem tym, co [...] konstituuje nasz charakter. Wyłącznie siła inicjalna, to znaczy charakter może doprowadzić kogoś do tego, co musi osiągnąć”²⁶.

Gustaw Flaubert – twórca, artysta pióra – był tego doskonale świadom. O swoim trudzie wybudzania, kształtowania, rozumienia stylu donosił innym (w tym artystom), korespondując. Wśród adresatów znalazły się dwie pisarki: jego kochanka Luiza Colet i „drogi Mistrz” – George Sand. W listach do obu udostępnił podwoje swojego „zakamarka”, wpisane w galaktykę własnej „kontemplatywnej samotności”²⁷, prezentując go jednak w dwóch odmiennych odsłonach. Każda z nich

24 Ibidem.

25 Jak to określił Józef Czapski w szkicu poświęconym Cézanne’owi (J. Czapski, *Lekcja Cézanne’a*, w: R.M. Rilke, *Cézanne*, tłum. A. Serafin, Warszawa 2015, s. 80).

26 P. Cézanne, *Być światłością płytą (z rozmów z Joachimem Gasquetem)*, w: R.M. Rilke, *Cézanne*, s. 101.

27 Niezaprzeczalnie uwypukla ona postawę parnasistowskiego estetyzmu i elitaryzmu Flauberta. Ich kwintesencję oddają słowa Théophile’a Gautiera: „Wierzmy w autonomię sztuki; Sztuka dla nas nie jest środkiem, ale celem. Każdy artysta, który ma na celu inną rzecz niż piękno, nie jest w naszych oczach artystą, nie mogliśmy nigdy zrozumieć oddzielenia idei od formy, tak samo jak nie zrozumimy ciała bez duszy, albo duszy bez ciała [...] piękna forma jest piękną ideą, bo na cóż byłaby forma, która nie wyraża niczego?”. Th. Gautier, *Introduction*, „L’Artiste” 1856, t. 3, s. 4. Cytuję i podaję w przekładzie za: A. Krasuska, *Cyprian Norwid wobec parnasizmu w świetle swoich wypowiedzi*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2016, R. 9 (51), s. 108. Zob. także P. Martino, *Parnasse et symbolisme (1850–1900)*, Paris 1925. Mimo że artykuł eksponuje inspirację Flauberta myślą Montaigne’a, nie sposób choć przypisowo odnieść się do rangi, którą w światopoglądzie Francuza i jego twórczej strategii odgrywała spuścizna „filozofa-obrazoburcy” – Barucha Spinozy. Szczegółowo omówił tę kwestię Borys Reizow, stwierdzając: „Próbuje [Flaubert – B. G.] uciec od wstrętnej gmatwaniny życia społecznego pomiędzy niezachwiane i «mądre» prawa świata naturalnego, a ich dobroć i harmonijność przeciwstawić społecznej rzeczywistości. Dlatego właśnie takiej wagi nabiera dla niego filozofia Spinozy przyjęta przez współczesną postępową literaturę jako sztandar wolności duchowej, triumfującej nad mrokiem obskurantyzmu i reakcji”. B. Reizow, *Flaubert*, tłum. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1961, s. 67. W toku refleksji badacz dodaje: „Autor *Etyki* podzielał na niego [Flauberta – B. G.] tak samo uspokajająco, jak i na młodego Goethego. Skończył się okres szalenstwa. [...] Jednak ta ewolucja miała nie tyle etyczny, jak u Carlyle’a, co estetyczny sens. Była to nie filozofia działania, lecz filozofia kontemplacji”. Ibidem, s. 71. Przywołane określenie identyfikujące niderlandzkiego filozofa podaje za: S.M. Nadler, *Spinoza*, tłum. W. Jeżew-

uwypukła (bądź wycisza) inne warianty „stowarzyszeń” samotności reprezentatywnych dla walki o styl (próba, kreatywność, autentyzm, oryginalność, indywidualizm, wyjątkowość, stanowczość), wchodzących w relację z innymi zjawiskami – „stowarzyszeniami” samotności, które z wybudzaniem stylu zdają się mieć luźniejszy związek. Dla każdej z odsłon „zakamarka” charakterystyczne są odmienna konstelacja i natężenie „epifenomenalnych powiązań i uwikłań”²⁸ samotności Flauberta jako twórcy skoncentrowanego na stylu pisanych przez siebie dzieł. Dzieje się tak, ponieważ wraz z upływem czasu przybywa i jemu pisarskiego (ale przede wszystkim życiowego) doświadczenia, zmieniają się również okoliczności towarzyszące prowadzeniu korespondencji, kształtowanej odmiennymi w charakterze powiązaniem, jakie łączyły go z obiema pisarkami. Podwoje „zakamarka” zostają uchylone, lecz w rezultacie każdorazowo dają inną perspektywę jego ujęcia, prezentują osobną dramaturgię kształtowania przez pisarza swojego stylu.

W ALKOWIE „ZAKAMARKA” – LISTY DO LUIZY COLET

Gustaw Flaubert bardzo szybko podzielił alkowę z Luizą Colet, zważywszy na moment inauguracyjny ich znajomość²⁹. To w listach do współtowarzyszki najbardziej intymnych przeżyć, wywołanych intensywnym (obopólnym!) uczuciem zakochania, donosił o ukorzenianiu, wrastaniu w jego świadomość „zakamarka” wyrosłego z inspiracji myślą Montaigne’a. Co istotne, dobywał tę kwestię częściej wówczas, gdy ich korespondencja (z miłosnej) coraz bardziej przeobrażała się w korespondencję ludzi pióra, z biegiem czasu wyraźnie sobie obcych. Na siedem bezpośrednich wzmianek, w których przywołuje się nominalnie renesansowego filozofa, tylko dwie można zlokalizować w listach z okresu „pierwszego aktu romansu”, zakończonego w 1848 roku – pozostałe mieszczą się w ramach drugiego aktu, będącego reanimacją ich zażyłości, którą trzy lata później zainicjowała Luiza³⁰. Spektakularna z racji okoliczności, w jakich toczyła się lektura *Prób*, jest ta, o której Flaubert donosi w liście z 21 stycznia 1847 roku:

» Kiedy umarła moja siostra, czuwałem przy niej w nocy; siedziałem

ski, Warszawa 2002, s. 9. Por. R.V. Scruton, *Spinoza*, tłum. J. Dobrowolski, Warszawa 2002 (wątek życia kontemplacyjnego – ibidem, s. 36).

28 Korzystam ze sformułowania Piotra Domerackiego (*Meandry filozofii...*, s. 22).

29 „Jak się spotkali? Przypadkiem, we środę 28 lipca 1846 roku w paryskiej pracowni rzeźbiarza Pradier. [...] Nazajutrz zostali kochankami” (R. Engelking, *Ty jesteś dla mnie, a ja dla ciebie* [Przedmowa], w: G. Flaubert, *Listy do Luizy*, s. 5–6).

30 Ibidem, s. 8–9.

przy łóżku; patrzyłem, jak leży na wznak w ślubnej sukni, z białym bukietem. – Czytałem *Próby*, mój wzrok przenosił się z książki na zwłoki: jej mąż jęczał przez sen, ksiądz chrapał; medytując, mówiłem sobie, że kształt przemija, a idee trwają, zachwyty przyprawiał mnie o drżenie przy niektórych zdaniach Montaigne’a (LdL, s. 119)³¹.

Dla prowadzonych tu rozważań istotniejsza, bo deklaratywna w swoim charakterze, jest uwaga wyrażona w liście pisanym 28 października 1853 roku:

» Czytam na nowo Montaigne’a. To dziwne, jak ten poczciwiec głęboko we mnie siedzi! Czy to przypadkowe pokrewieństwo, czy też rezultat tego, że, mając osiemnaście lat, przez rok czytałem tylko *Próby*. Często ogarnia mnie zdumienie, kiedy odkrywam u niego wnikliwe analizy moich własnych uczuć. Mamy te same gusta, te same przekonania, podobny sposób życia i podobne manie. – Niektórych autorów podziwiam bardziej niż Montaigne’a, ale jego najchętniej przywołuję i z nim najlepiej by mi się gadało (LdL, s. 340).

Obie te wzmianki są świadectwem niebagatelnej roli, jaką filozoficzne dzieło Montaigne’a odegrało nie tylko w codziennym życiu pisarza, ale także w momencie życiowego dramatu – medytowania przy trumnie siostry. Do lektury całościowej *Prób* powrócił co prawda wcześniej, już w lutym 1853 roku³². O jej reperkusjach, poza przytoczoną wzmianką, informuje Luizę jeszcze dwukrotnie: w liście z 2 marca 1854 roku, gdy określa Montaigne’a jako swojego „karmiciela” i cytuje fragment z Księgi pierwszej *Prób* (LdL, s. 374), oraz w liście datowanym na 13 marca 1854 roku, w którym pada wyznanie: „Odkąd znów przeczytałem Montaigne’a, czuję się mocniejszy, gdyż jestem go pełen” (LdL, s. 377)³³.

Mysł autora *Prób* również subtelnie znakuje karty korespondencji skierowanej do Colet – dzieje się tak, gdy Gustaw zwraca kochance uwagę właśnie na „zakamarek”, wyrażając chęć poznania tego, którego ona jest nośnikiem: „Pisz, kiedy ci

31 Treść listów według wydania: G. Flaubert, *Listy do Luizy* (tu i dalej oznaczenie w tekście głównym: LdL i numer strony).

32 W liście pisanym o północy 23 lutego oznajmia Luizie: „Będę znów czytał całego Montaigne’a. To taka cowieczorna pogawędka, dobra przed snem” (LdL, s. 287).

33 Pozostałe, nieprzybliżone dotąd wzmianki poprzedzają powtórny lekturę *Prób*, a Montaigne występuje w nich zawsze w towarzystwie innych twórców czy myślicieli. W liście z 23 października 1846 r., gdy Flaubert zestawia Byrona i Szekspira, rozważając kwestię „sławy”, pojawiają się słowa: „wystarczy, jak Montaigne i Byron, mówić to, co się myśli i czuje, by tworzyć piękne dzieła” (LdL, s. 91), z kolei w liście z 13 czerwca 1852 r., przy okazji poruszanego wątku „ideału prozy”, stwierdza: „trzeba [...] pisać jasno jak Wolter, gęsto jak Montaigne, muskularnie jak La Bruyère i żeby wszystkim ociekało kolorem, koniecznie” (LdL, s. 235).

przyjdzie ochota, opowiadaj o swoich zmartwieniach, przykrościach, pracach, o tym, co zwykle chowa się w zakamarku” (LdL, s. 110). Szkopuł w tym, że we Flaubertowym „zakamarku” chowało się co innego niż w „zakamarku” Luizy i stosunkowo szybko dało o sobie w korespondencji kochanków znać, ale o tym za moment. Skoro tylko wybrane zjawiska, które weszły w dialog z samotnością, uznałam za wyznaczniki „zakamarka” artysty – a w tej perspektywie, jako źródło wyzwiania artystycznego stylu, mogą być uznane za pożądane cechy twórczej osobowości – by przybliżyć specyfikę tego, w jakiej odsłonie Flaubertowy „zakamarek” tu (na etapie znajomości z Colet) się prezentuje, konieczne jest przeanalizowanie hierarchii ważności tych zjawisk („stowarzyszeń” samotności).

„Pozwól mi kochać cię na swój sposób, w zgodzie z moją naturą, z tym, co nazywasz moją oryginalnością” (LdL, s. 23) – można by mniemać, że Luiza szybko zidentyfikowała istotę Flaubertowego „zakamarka”. Owszem, oryginalność stylu nieraz daje w listach do kochanki o sobie znać³⁴, jednak nie ona okazuje się najważniejszym zjawiskiem dialogującym wówczas z samotnością pisarza. Wizytówką pierwszej odsłony dramaturgii formowania przezeń stylu jest stanowczość. Stanowczość przekuta w dyrektywy tworzenia, nieustępliwego w precyzji kształtowania stylu, obejmująca fazy przygotowań i realizacji artystycznych zamierzeń Flauberta³⁵. Dlaczego tak się dzieje? Odpowiedź jest prosta: o ile Flaubert pozostaje świadom swojej natury, specyfiki własnej osobowości, dla której pożądana jest samotność³⁶, o tyle na tym etapie twórczej działalności okazuje się kimś, kto do-

34 Postrzegana czysto formalnie, ujawnia się choćby w postaci zgrabnych, pomysłowych sentencji, za pomocą których Flaubert prezentuje swoją osobowość, np.: „We wszystkim jestem *krańcowy*. To, co dla innych wskazane, dla mnie jest zgubne” (LdL, s. 261), „tym, co rozstrzyga o naszej wartości, są właśnie *aspiracje*” (LdL, s. 305), „*Artysta musi wszystko sublimować*; jest jak pompa, ma długą rurę, która przenika do sedna rzeczy, do ich najgłębszych pokładów, i najpierw wciąga, a potem wielkimi strugami wyrzuca na światło dzienne to, co było ukryte pod ziemią i czego nikt nie widział” (LdL, s. 310–311), „*Haremy trzeba zakładać w głowie, pałace wznosić stylem, a duszę odziewać w purpurę majestatycznych zdań*” (LdL, s. 329), „w literaturze dobre intencje się nie liczą: *styl jest wszystkim*” (LdL, s. 365).

35 A był to czas, kiedy – w przypadku pierwszego etapu korespondencji z Colet – przygotowuje się do napisania (niejedyną, jak się później okaże) wyjściowej wersji *Kuszenia świętego Antoniego*. Zob. G. Séginger, *Komentarz do „Kuszenia świętego Antoniego”*, w: G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, tłum. P. Śniedziewski, Warszawa 2010, s. 266. Przede wszystkim jednak, co z kolei jest znamieniem drugiego okresu korespondencji kochanków, a także czasu następującego po ostatecznym ich zerwaniu, pisze *Panią Bovary*. Na temat chronologii powstania powieści – zob. R. Engelking, *Plotki, przypisy, dywagacje*, w: G. Flaubert, *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przekład i komentarze R. Engelking, Warszawa 2020, s. 345. Godne podkreślenia jest to, że przybierają urozmaiconą postać – zarówno wskazań ogólnych, refleksyjnych, np. „żeby wyrobić sobie styl, trzeba harować z fanatycznym i ofiarnym uporem” (LdL, s. 36), jak i konkretnych, twórczych zaleceń skierowanych bezpośrednio do Luizy, np. „Koncentruj styl, rób zeń materię giętką jak jedwab i hartowną jak koleczuga” (LdL, s. 88).

36 Jej wykładnię, treściowo rozbudowaną, Flaubert przedstawia w liście z 14 grudnia 1853 r. Przytoczmy tylko początek i sformułowaną, zgodnie z filozofią Montaigne’a, sentencję, która ją wieńczy: „Dlaczego w samotności czuję jakąś ulgę? Dlaczego byłem tak rześki (fizycznie) i wesoły od chwili, kiedy wjeżdżałem na pustynię? Dlaczego, będąc jeszcze dzieckiem, zamykałem się na długo w pu-

piero ćwiczy w sobie styl, zgłębia arkana jego wybudzania. Zainspirowany *Próbnami*, w listach do kochanki donosi o własnych, wielce bolesnych próbach – świadectwach mierzenia się ze stylem³⁷, znamionowanych zdaniem „wyszarpowanymi, i to z bólem” (LdL, s. 149)³⁸, stylem, „który krępuje [...] bardziej niż najgorsze choroby” (LdL, s. 154) i przeraża, wszak: „Opowiadać coś prosto, to nie takie proste” (LdL, s. 188), stylem pełnym „czyraków”, kiedy zdania „swędzą, ale się nie rodzą” (LdL, s. 193); gdzie dotąd „nikt nie zadawał sobie takich cierpień” (LdL, s. 207) i jest się zmęczonym bardziej niż tłukący kamienie (LdL, s. 218), a uczucie wściekłości „nie opuszcza i nieraz wyciska [...] łyzy bezradności” (LdL, s. 225). Tego rodzaju sformułowań właściwych Flaubertowym próbom twórczym na kartach korespondencji jest wiele³⁹. Staną się one fundamentem jego wykładni rozumienia stylu⁴⁰, ukazując zarówno indywidualizm pożeniony z wyjątkowością, jak i kreatywność jego myślenia w tym zakresie⁴¹. I choć tak bolesne, bo wręcz fizycznie wyzuwające z sił, twórcze próby przywodzą go ostatecznie do – paradoksalnego na ich tle – wniosku: „Kocham moją pracę miłością frenetyczną i zboczoną, jak asceta kocha włosiennicę, która rani mu brzuch” (LdL, s. 225).

„Zakamarek” Flauberta to wszystkie osobowościowe dyspozycje skoncentrowane na ukształtowaniu swojego stylu. Ukochał ów „zakamarek” przy tym bardziej niż kobietę, z którą dzielił intymność – tę życiową, ale przecież i twórczą. Wprowadził Luizę do alkowy własnego „zakamarka”, jakby zapominając, że nie pojmuje go tak, jak sam kochance początkowo zalecał – czysto potocznie, w końcu miała mu ona donosić, powtórzę, „o tym, co zwykle chowa się w zakamarku”, a nie (wyłącznie!) o wybudzaniu stylu. Dramat relacji obojga polegał na tym, że „zakamarek” Colet wprzęgnięty w tę perspektywę walki o styl żadną miarą nie mógł Flaubertowemu dorównać, ponieważ nie kategorię stylu Luiza obrała za centrum swojego twórczego „zakamarka”. I obrać bynajmniej nie zamierzała, co poświadcza choćby krytyczna ocena jej komedii, *Nauczycielki*, której – zdaniem

stym pokoju? [...] upadł ten, kto nie wystarcza samemu sobie. Dusza powinna być pełnią” (LdL, s. 348).

37 To kolejne już zjawisko dialogujące z jego samotnością zobrazowuje jednocześnie kondycję wewnętrzną Flauberta: „Dojdzie do tego, że nie będę śmiały napisać nawet jednego zdania, bo z dnia na dzień czuję się coraz mniejszy, płytszy i słabszy. Tu trzeba nie lada chwata, bo dziewictwo Muzy jest z brązu” (LdL, s. 144); oddaje również autentyzm jego działania, co odzwierciedla jedyny list do Colet z października 1847 r. (LdL, s. 146).

38 Cytowane sformułowanie nieznacznie zmodyfikowane w celu dostosowania do składni wyводу.

39 Gustaw nie szczędzi Luizie również dosadnych sformułowań: „Literatura jest moją swędzącą wezykatorią. Drapię się pod nią aż do krwi. [...] Moja praca to dozowanie gówna” (LdL, s. 326).

40 Nie miejsce tu na jej referowanie. Można jednak z całą stanowczością orzec, że rdzeń stylu tkwił dla niego w formie (LdL, s. 69, 205)

41 Dowodzą jej fragmenty listów, w których Flaubert porusza sprawę stylu – przedmiotu swoich wyobrażeń (LdL, s. 203–204, 226, 236).

Gustawa – „styl jest na ogół nie dość energiczny, zwiotczały i naszpikowany komałkami. To ciasto niedbale wyrobione” (LdL, s. 220). Romans z Luizą wytrąca go z trybów „zakamarkowej” roboty od początku, Colet go uwiera – pragnie jej, ale na swoich zasadach. Listy od niej napływające i to, że oczekuje szybkiej odpowiedzi, deprymują pisarza, pozbawiają alkowy „zakamarka” – intymności, stają się coraz częściej niechcianym, jazgoczącym wtargnięciem słownego intruza, zaburzającym higienę jego myśli. W takiej sytuacji pojawia się milczenie. Flaubert, który tworzy, to pisarz korespondencyjnie milczący, czego Luiza nie rozumie (LdL, s. 356). Finał tej rozedrganej izolacji, (dla pisarza) konieczny, jest więc taki, że autor *Pani Bovary* obcesowo listownie z Luizą zrywa.

RYCZĄCY LEW „ZAKAMARKOWY” – KORESPONDENCJA Z GEORGE SAND

„Aby pisać, muszę być *u siebie*” (LdL, s. 320) – słowa skierowane do Luizy, jako praktycznie wcielane w życie, z całą mocą piętnują również kolejne lata zmagania Flauberta ze stylem. O ile korespondencja do Colet zobrazowuje jednak podmiotowy wymiar tego „*u siebie*”, prezentując określone dyspozycje osobowościowe (intymne podwoje „zakamarka”), o tyle korespondencja z doświadczoną, „znaną i szanowaną pisarką”⁴² George Sand uruchamia inną, panoramiczną perspektywę Flaubertowego „*u siebie*”: perspektywę zewnętrznego, przestrzennego umocowania „zakamarka”, pozwalającego cieszyć się pełnią własnych dyspozycji osobowościowych.

„Naturalna i zarazem kulturowa, gdy mamy na myśli kulturę ducha i życia duchowego. Przestrzeń skupienia i koncentracji na tym i wokół tego, co naprawdę istotne, doniosłe, ważne w ludzkim istnieniu”⁴³. Przestrzeń – dodajmy – w której można czuć się swobodnie, by tworzyć. Za taką dla Gustawa bez wątpienia uchodził dom w Croisset; „pustelnia”, „samotnia” Sand była zaś w Palaiseau⁴⁴. Co jednak istotniejsze, to Sand, nie Colet, dostąpiła zaszczytu przebywania u Flauberta, o woiich wrażeniach z pierwszego pobytu entuzjastycznie donosząc w liście z 31 sierpnia 1866 roku: „Wszystko, co oglądaliśmy razem, zrobiło na mnie podwójne wrażenie. Ale wasz dom, ogród, cała c y t a d e l a to czyste marzenie, zdaje mi się, że ciągle

42 R. Engelking, *Sfinks i Chimera* [Przedmowa], w: G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, tłum. R. Engelking, Warszawa 2013, s. 5.

43 M. Hendrykowski, *Piąta przestrzeń*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25, s. 304.

44 Oba określenia przydaje swojej siedzibie sama pisarka. Zob. G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, s. 16, 45 (według kolejności przytoczenia). Wszystkie przytoczenia pochodzące z tego zbioru listów będą odąd wskazywane bezpośrednio w tekście głównym przy zastosowaniu skrótu tytułu (K) i numeru stron.

tam jestem” (K, s. 17)⁴⁵. Przestrzeń uwypukla osobowościowe cechy Gustawa – przywołując wspomnienie Croisset, przez odniesienie się do domowego otoczenia pisarza, Sand dokonuje przetransponowania tego, co widziała, na sylwetkę charakterologiczną korespondenta: „A Ty, mój benedyktynie, siedzisz samotny w swojej pięknej pustelni, pracujesz i nigdzie nie wyjeżdżasz? [...] Jest Pan inny niż wszyscy, bardzo tajemniczy, a przy tym łagodny jak baranek” (K, s. 19–20)⁴⁶. I dane jest właśnie jej dokonywać kolejnych tego rodzaju obserwacji, dostrzegać niejako wewnątrzkonkondycyjne skorelowanie autora *Pani Bovary* z przestrzenią, w której ten tworzy – w związku z ponowną wizytą w Croisset nie tylko można wyczytać z kart korespondencji o ochoczym zapatrywaniu się Gustawa na odwiedzinach Sand (K, s. 23), czy o tym, że był „całkiem r o z b i t y” (K, s. 30) po jej wyjeździe, lecz także pojawia się przecież ciąg dalszy osobowościowej analizy Flauberta: „Byłam bardzo szczęśliwa przez ten tydzień przy Was. Żadnych zmartwień, przytulne gniazdko, cudowny pejzaż, życzliwe serca i Pana piękna, otwarta twarz, w której jest coś ojcowskiego. Wiek nie ma znaczenia, bije z Pana dobroć i opiekuńczość [...]” (K, s. 32). Flaubert zdaje się podzielać tę wizję zapoczątkowaną w listach Sand: „Bardzo miłe to zaproszenie do Nohant. Przyjadę. Bo mam wielką chęć zobaczyć Pani dom. To, że go nie znam, przeszkadza mi w myśleniu o Pani” (K, s. 64)⁴⁷.

Określenie epifenomenalnego zjawiska, które charakteryzuje samotność Flauberta w okresie korespondencji z George Sand, nie przysparza trudności. Jest nim to, co (między innymi jego) samotności zdaje się przeczyć: zjawisko spotkania, uściślając zaś – spotykanie się obojga, nie tylko za pośrednictwem korespondencji. Ale przecież i z Colet pisarz się spotykał (choć poza Croisset, z uwagi na matkę), ponadto ich spotkania miały wymiar również fizyczny, która to więź nigdy nie połączyła Gustawa Flauberta z George Sand. Owszem, lecz możemy jednocześnie zaobserwować zjawiska niejako odwrotne: epifenomen intensywnych emocjonalno-cielesnych spotkań z Colet w rezultacie przygnął Gustawa z powrotem do „zakamarka”, utrwalił jego (twórczą) samotność. O ile początkowo dzięki kontaktom z kochanką mógł siebie, swoje podwoje „zakamarka” analizować, rozbierać na czę-

45 O tym, jakie utwory w czasie pobytów Sand w Croisset nawzajem sobie odczytywali, donosi Ryszard Engelking (*Przypisy*, w: ibidem, s. 297–298). O „klasztornych kontekstach” (i nie tylko) siedziby Flauberta pisała już wyczerpująco Renata Lis (*Ręka Flauberta*, s. 84–91).

46 Na to stwierdzenie Flaubert we wstępie listu z 22 września 1866 r. odpowiada: „Ja «bardzo tajemniczy»! Drogi Mistrzu, co też Pani wypisuje! Przeciwnie, moja pospolitość przyprawia mnie o mdłości, a mieszcuch, który we mnie siedzi, bardzo mnie czasem drażni” (K, s. 22).

47 Warto podkreślić, że o ile Palaiseau to właściwa „pustelnia” Sand, w której czuje się momentami „zbyt samotna”, o tyle Nohant to „pustelnia” prowizoryczna, gdzie pisarka jest „za mało samotna”, przebywając z dziećmi, od których izolować się nie chce (K, s. 52), choć bywają i takie okresy, kiedy syn Maurycy wraz z małżonką podróżują, a Sand pozostaje „zupełnie sama w Nohant” (K, s. 121).

ści pierwsze kwestię wybudzania stylu, o tyle na dłuższą metę nie było możliwe utrzymanie tej analizy w skorelowaniu z miłosną relacją – spotkania z Colet (na jej warunkach) zaczynały ciążyć, dając w efekcie czysto fizyczne odizolowanie się od kobiety. W przypadku spotkań z George Sand obserwujemy inny typ izolowania się pisarza, jak najdalszy od rozedrgania, gwałtowności: to izolacja, jak i poprzednio, twórczo konieczna, ale jednocześnie wyrafinowana, spokojna w przebiegu, przez nich oboje czasowo i przestrzennie modelowana, często też (z pełnym zrozumieniem ze strony Sand)⁴⁸ kreowana przez Gustawa – artystę, który zdołał spenetrować zagadnienie kształtowania własnego stylu w szczegółach, przez co żadnej korespondencyjnej analizy w tym zakresie nie potrzebował⁴⁹. Spotkania z Sand są niczym momenty, w których przewietrza się „zakamarek” po to, by w relacji z innymi (pisarką, jej rodziną i znajomymi) móc ostrzej i bardziej ożywczo spojrzeć z zewnątrz, także oczyma innych, na siebie, by ten „zakamarek” życiowo (już nie tylko w aspekcie tworzenia) samemu sobie uświadomić. I choć dramaturgia formowania języka tworzonych dzieł trwa dalej – Flaubert, piszący wówczas przede wszystkim *Szkołę uczuć*⁵⁰, donosi Sand o „próbach składania harmonijnych zdań i rugowaniu asonansów” (K, s. 26), o tym, że „[styl – B. G.] nadal sprawia [...] kłopoty, i to niebagatelne” (K, s. 49) – to nie toczy się już na poziomie doboru językowego instrumentarium, lecz dotyka kolejnego, bardziej uorganizowanego artystycznie poziomu: sprawności w posługiwaniu się obranym instrumentarium. Stąd i niepomiernie mniej rozważań poświęconych kategorii dla niego priorytetowej – Gustaw nie szuka „rdzenia” stylu, ponieważ go odnalazł⁵¹. Ale jest i inne źródło wyciszenia tak intensywnie wybrzmiewającej niegdyś w listach do kochan-

48 Pewnym wyjątkiem dla tej pełni zrozumienia jest (niby przypudrowany humorem) rezonans zawodu, zniechęcenia pisarki wywołany odmową przybycia Flauberta na uroczystość chrztu jej wnuczka: „Naturalnie, że się boczę i mam Ci za złe, nie przez upór czy egoizm, ale przeciwnie – dlatego, że byliśmy rozbrykani i w e s e l i, a Ty nie chciałeś się rozerwać i z nami bawić” (K, s. 108).

49 Przekłada się to bezpośrednio na skąpą ilościowo, bo wyłącznie jedną (!) wzmiankę, w jakiej pisząc do Sand, przywołuje autora *Prób*: „W związku z Pani ostatnim listem przeczytałem (przez naturalne skojarzenie) rozdział papy Montaigne’a zatytułowany *O wierszach Wergilego*. Na temat c z y s t o ś c i mówi dokładnie to, co i ja myślę. To Walka jest piękna, a nie Powściągliwość sama w sobie” (K, s. 39).

50 Choć to, rzecz jasna, niejedyne dzieło stworzone w trakcie wymiany listów między nimi. W okresie trwania ich korespondencji Flaubert przygotował bazę materiałową i rozpoczął pisanie kolejnej powieści – *Bouvard i Pécuchet*, powstała ponadto trzecia, wydana drukiem, wreszcie satysfakcjonująca go wersja *Kuszenia świętego Antoniego*, napisał także *Legendę o świętym Julianie Szpitalniku*. W trakcie powstawania *Prostego serca* Sand zmarła (8 czerwca 1876 r.).

51 Bibliografia prac podnoszących problematykę właściwości stylu Flauberta jest obszerna. Przywołam tu wyłącznie kilka z nich, w których czytelnik odnajdzie fachową literaturę przedmiotu poświęconą właśnie temu zagadnieniu: R. Barthes, *Flaubert et la phrase*, „Word” 1968, t. 24, nr 1–3, s. 48–54; J. Deppman, *History with Style. The Impassible Writing of Flaubert*, „Style” 1996, t. 30, nr 1, s. 28–49; G. Séginger, *Flaubert: des savoirs du vivant à la pensée en style*, „Arts et Savoirs” 2020, t. 14, s. 8–16. Nie sposób także pominąć klasycznej rozprawki Marcela Prousta *W związku ze „stylem” Flauberta* w przekładzie Marka Bieńczyka, w: idem, *Pamięć i styl, wybór*, oprac. i wstęp M.P. Markowski, Kraków 2000, s. 156–170.

ki problematyki kształtowania stylu. Nakierowują na nie słowa Sand: „Co do stylu, to nie przywiązuję do niego takiej wagi, jak Pan. Wiatr trąca struny mojej harfy, jak mu się podoba. A ona gra w y ż e j lub n i ż e j, raz grzmi, raz omdlewa, dla mnie to w zasadzie obojętne, byle wzruszała [...]” (K, s. 42). Dla Flauberta obojętne to z pewnością nie było, jednak w odniesieniu do George Sand, tworzonych przez nią dzieł, wymownie „milczał o stylu i konstrukcji – tym, co dla niego było najważniejsze”⁵². Powód był oczywisty: cenił niezmiernie jej przyjaźń, stąd świadomie rezygnował w korespondencji z roztrząsania, czemu przyjaciółka we własnej pisarskiej praktyce nigdy nie nadała stylowi konkretnego rysu. O stylu mówi się więc w ich listach rzadko a jeśli już – to panoramicznie, bo „zakamarek” zostaje wprzęgnięty w perspektywę życiowych (nie tylko artystycznych) decyzji, skupionych ponadto nie bezpośrednio na kondycji „duży”, a – przekornie – na próbach hartowania ciała będącego jej rezerwuarem⁵³.

Właściwa Flaubertowi dramaturgia kształtowania stylu z biegiem lat i nabytym warsztatowym doświadczeniem nie jest mniej intensywna i nie błędnie – to osoba korespondentki sprawia, że następuje „wytłumienie” emocji, o których często donosi się zdawkowo, lecz które przecież nie znikają i nadal jego „zakamarkowi” towarzyszą. Wraz z upływem czasu do epifenomenalnych „stowarzyszeń” samotności Flauberta dołączają zjawiska naznaczone piętnem tragizmu: świadomość własnego (i innych) przemijania, natarczywie dochodząca do głosu wskutek śmierci przyjaciół artystów⁵⁴, ale przede wszystkim jego matki⁵⁵, wywołane utratą bliskich mu osób oraz, chcąc nie chcąc, podsycane zachwalaniem przez Sand swoich wnuczek, ich postępów w rozwoju – Aurora, która czyta Homera (K, s. 265) – zjawiska „pustki” i „lęku”, obudowane „rozpaczą” uruchomioną przez „myśl o stracie Croisset” (K, s. 268), wskutek nieumiejętnego materialnego prowadzenia się małżonka sio-

52 R. Engelling, *Sfinks i Chimera*, s. 7.

53 W listach Sand odnajdziemy zalecenia prozdrowotne, często formułowane w tonie troskliwych próśb, jakie kierowała do Gustawa: „więcej się ruszaj, spaceruj” (K, s. 35), „Samotność, w jakiej żyjesz, byłaby czymś wspaniałym przy dobrej pogodzie. Zimą to dla mnie stoicyzm, jeśli sobie nie uświadomię, że nie masz wewnętrznej potrzeby c o d z i e n n e g o r u c h u. [...] Naprawdę, Drogi Przyjacielu. Pomyśl o swoim ciełe, które buntuje się i grozi, kiedy mu zbyttno dokuczyc” (K, s. 56–57), „Błagam, chodź na spacer. Nie obawiam się o Twoją powieść, boję się o Twój układ nerwowy, który przejmuje rolę układu mięśniowego” (K, s. 79), „Błagam Cię, nie oddawaj się z takim zapałem literaturze i erudycji. Ruszaj się, zmieniaj miejsce pobytu, bierz kochanki albo żony, co wolisz, i wtedy nie pracuj – raz jedno, raz drugie, siły trzeba rozkładać, a nie nadwyręzać” (K, s. 206). Flaubert nie pozostaje zupełnie głuchy na te wskazania przyjaciółki – donosi o swoim nocnym zimowym spacerze (K, s. 58) czy o zażywaniu kąpeli w Sekwanie w lipcowy dzień, nadając sobie miano „morświna” (K, s. 167).

54 W 1869 r. umiera Louis Bouilhet, rok później – Jules Duplan, a także znajomy Flauberta, już nie tak z nim zaprzyjaźniony, Jules de Goncourt.

55 Ta umiera 6 kwietnia 1872 r., wcześniej przywołując syna nieraz „do rozpaczcy” (K, s. 131).

strzenicy (K, s. 269). Wobec skarg, jakich Flaubert teraz w listach nie szczędzi, Sand nie pozostaje obojętna:

» w s w y c h w y p o w i e d z i a c h posuwasz się za daleko. Przecież czytasz, myślisz, pracujesz więcej ode mnie i wielu, wielu innych. Zdobyłeś wykształcenie absolutnie dla mnie nieosiągalne. Jesteś zatem stokroć bogatszy od nas wszystkich; jesteś bogaczem, a żalisz się jak biedak (K, s. 279).

Słowa znamienne, bo sformułowane w reakcji na realną utratę przez Flauberta przestrzennej enklawy „zakamarka”, sformułowane w tonie kategorycznym, by uprzytomnić mu, jak nieprzebrane jest jego „zakamarkowe” bogactwo i że w gruncie rzeczy żadne, choćby najtragiczniejsze okoliczności życia nie są w stanie tego faktu przemóc.

WYJŚCIE Z „ZAKAMARKA” – ZAKOŃCZENIE

Czy Flaubertowy „zakamarek”, pozwalający pisarzowi skupić się na kształtowaniu artystycznego stylu, to ostoja fenomenu samotności, a jeśli tak, to czy możliwe jest sprecyzowanie jej rodzaju? „Przez samotność fizyczną rozumieć należy stan, w którym występuje fizyczny brak drugiej osoby, stan pustki fizycznej w otoczeniu”⁵⁶ – Flaubert rzadko kiedy stawał się podmiotem fizycznej samotności, wszak w Croisset mieszkał z najbliższymi: matką, siostrzenicą, był odwiedzany przez przyjaciół i podróżował, by odwiedzać, przede wszystkim chcąc zebrać materiały do swoich dzieł. „Przez samotność psychiczną rozumieć należy stan odczuwania swoistej pustki na poziomie psychicznym. [...] Stan ten wyraża się brakiem możliwości dzielenia się swoimi myślami (zamknięcie się w sobie, milczenie), poczuciem osamotnienia”⁵⁷ – jak wynika z prowadzonej przez Flauberta korespondencji, wielokrotnie dawał on ujście swoim (nie tylko) „zakamarkowym” myślom, nie był więc całkowitym więźniem samotności psychicznej. „Samotność duchowa to odczuwanie braku miłości (miłość to z kolei akt woli), braku relacji z drugą osobą. Tak pojęta rzeczywista samotność duchowa zawsze ma jedynie destrukcyjny charakter”⁵⁸ – Flaubert bezsprzecznie jednak był kochany, i to miłością żarliwą

56 A. Latawiec, *Destrukcyjny czy twórczy charakter samotności (ujęcie systemowe)*, w: *Zrozumieć samotność...*, s. 86.

57 Ibidem, s. 89.

58 Ibidem, s. 90.

i namiętną (Luiza Colet), był również obdarzony uczuciem szczerzej przyjaźni, która miała w sobie wiele z miłości macierzyńskiej (George Sand). Można by zatem stwierdzić, że nie był duchowo samotny. Każdą z powyższych wypowiedzi kwestionujących fizyczny, psychiczny i duchowy wymiar jego samotności da się jednocześnie zanegować, ponieważ Flaubert jako twórca to nie lew salonowy, a „zakamarkowy”: pisze w osamotnieniu (choć za ścianą ma krewnych), głównie nocami, przebywając w ukochanym Croisset, gdy pracuje piórem, korespondencyjnie milczy, wreszcie – jeśli pragnie miłości (zwłaszcza tej namiętnej), to czerpie z niej garściami, ale na swoich warunkach, nie ciężą mu fazy jej braku. Samotność Flauberta to paradoksalna, obfitująca w wykluczające się wnioski samotność twórcy, artysty: człowieka do końca zachowującego wierność jednej, wymagającej pani – sztuce⁵⁹, dla którego kształtowanie własnego artystycznego stylu stanowiło trwałą, niezbywalną część życia.

„To właśnie różni samotność artysty od samotności zwykłego człowieka; dla pierwszego jest to «wyzwolenie», a dla drugiego «przekleństwo»⁶⁰ – doprawdy trudno z twierdzeniem tym polemizować. Co znamienne, Flauberta „wyzwolenie” dopuszcza jednocześnie określoną „formę komunikacji z innymi”⁶¹ – jest nią korespondencja, która w tym konkretnym przypadku nie może być sprowadzona wyłącznie do przełamywania twórczego osamotnienia, pełni bowiem wyraźnie funkcję „samopotwierzenia statusu artysty”⁶², które to prezentuje się w dwóch – odpowiadających poszczególnym odslonom dramaturgii kształtowania stylu – odmianach. W listach do Colet jest to autokreacja „r o z u m i a n a j a k o s a m o s t w a r z a n i e (t w o r z e n i e S i e b i e)”⁶³, dodam: przez kształtowanie stylu u językowo-osobowościowych podstaw; korespondencja z George Sand uruchamia z kolei „obszary autoprezentacji”⁶⁴, gdzie nadal chodzi o formowanie stylu, ale już na wyższym świadomościowo poziomie językowo-osobowościowym. Nie sposób szerzej rozważać konsekwencji wynikających z istnienia obu tych odmian korespondencyjnego „samopotwierdzania” bycia artystą. Pewne jest to, że obie bezsprzecznie działają na usługach Flaubertowego „zakamarka” ukonstytuowanego na myśli Montaigne’a i sprowadzonego do kategorii stylu – bezustannie w sobie formowanego, właściwego twórcy izolującemu się, lecz rozwijanego i samopo-

59 Wpisuje się zatem i autor *Pani Bovary* w schemat *homme fatal*. Zob. J. Woźniakowski, *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978, s. 138.

60 S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty – wybór czy konieczność?*, w: *Zrozumieć samotność...*, s. 434.

61 Ibidem.

62 M. Popiel, *List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 116.

63 A. Całek, *Nowa teoria listu*, Kraków 2019, s. 169.

64 Ibidem, s. 170.

twierdającego się w nim osobowościowo dopiero w komunikacji (korespondencyjnej) z innymi.

BIBLIOGRAFIA

Barthes R., *Flaubert et la phrase*, „Word” 1968, t. 24, nr 1–3.

Całek A., *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.

Cézanne P., *Być światłoczułą płytą (z rozmów z Joachimem Gasquetem)*, w: R.M. Rilke, *Cézanne*, tłum. A. Serafin, Warszawa 2015.

Czapski J., *Lekcja Cézanne’a*, w: R.M. Rilke, *Cézanne*, tłum. A. Serafin, Warszawa 2015.

Deppman J., *History with Style. The Impassible Writing of Flaubert*, „Style” 1996, t. 30, nr 1.

Domeracki P., *Meandry filozofii samotności*, w: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.

W samotni Montaigne’a, w: idem, *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Kraków 2016.

Engelking R., *Plotki, przypisy, dywagacje*, w: G. Flaubert, *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przekład i komentarze R. Engelking, Warszawa 2020.

Przypisy, w: G. Flaubert, *Listy do Luizy*, wybór, przekład i komentarz R. Engelking, Warszawa 2019.

Sfinks i Chimera [Przedmowa], w: G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, tłum. R. Engelking, Warszawa 2013.

Ty jesteś dla mnie, a ja dla ciebie [Przedmowa], w: G. Flaubert, *Listy do Luizy*, wybór, przekład i komentarz R. Engelking, Warszawa 2019.

Flaubert G., *Listy do Luizy*, wybór, przekład i komentarz R. Engelking, Warszawa 2019.

Flaubert G., Sand G., *Korespondencja*, tłum. R. Engelking, Warszawa 2013.

Gautier Th., *Introduction*, „L’Artiste” 1856, t. 3.

Gawron A., *Samotność jako problem literaturoznawczy*, w: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.

Gierczyński Z., *Montaigne* [wstęp], w: M. de Montaigne, *Próby*, ks. 1, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985.

Hendrykowski M., *Piąta przestrzeń*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25.

Konstańczak S., *Osamotnienie artysty – wybór czy konieczność?*, w: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.

Krasuska A., *Cyprian Norwid wobec parnasizmu w świetle swoich wypowiedzi*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2016, R. 9 (51).

Latawiec A., *Destrukcyjny czy twórczy charakter samotności (ujęcie systemowe)*, w: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.

Lis R., *Croisset*, w: eadem, *Ręka Flauberta*, Warszawa 2011.

Eremita, w: eadem, *Ręka Flauberta*, Warszawa 2011.

Martino P., *Parnasse et symbolisme (1850–1900)*, Paris 1925.

Montaigne M. de, *O samotności*, w: idem, *Próby*, ks. 1, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985.

Nadler S., *Spinoza*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 2002.

Popiel M., *List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4.

Proust M., *W związkuz ze „stylem” Flauberta*, przekł. M. Bieńczyk, w: idem, *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp M.P. Markowski, Kraków 2000.

Reizow B., *Flaubert*, tłum. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1961.

Scruton R.V., *Spinoza*, tłum. J. Dobrowolski, Warszawa 2002.

Séginger G., *Flaubert: des savoirs du vivant à la pensée en style*, „Arts et Savoirs” 2020, t. 14.

Komentarz do „Kuszenia świętego Antoniego”, w: G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, tłum. P. Śniedziwski, Warszawa 2010.

Ślęczek-Czakon D., *Samotność, osamotnienie, odosobnienie. W poszukiwaniu wartości samotności*, w: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.

Śniedziwski P., *Flaubert – w poszukiwaniu opowieści*, Warszawa 2020.

„Uciekałem w samotność...” – *figury romantycznej samotności w „Pamiętnikach szaleńca” Gustave’a Flauberta*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2014, nr 12.

Todorov T., *Żyć samotnie*, w: idem, *Ogród niedoskonały. Myśl humanistyczna we Francji*, tłum. H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski, Warszawa 2003.

Woźniakowski J., *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978.

SŁOWA KLUCZE: „zakamarek”, samotność, Gustaw Flaubert, styl, list

ON FLAUBERT’S ‘LITTLE BACK SHOP’

The article is devoted to illustrating two aspects of the drama of shaping artistic style, experienced by Gustave Flaubert. In reference to the thought which inspired the author (the notion of ‘little back shop’ by Michele de Montaigne), this drama of forming style is being reconstructed, as facilitated by two collections of letters. The first is the chronologically earlier one (letters written to Louise Colet), and the second is the latter collection (correspondence with George Sand). Thus, a conclusion stipulating that the first aspect of the drama of forming style unfolds at a basic level (the choice of linguistic toolkit), and the second aspect touches on the next, artistically more organised level (proficiency in the chosen toolkit), stems from correlating a correspondence analysis with the philosophical interpretation of the notion in which ‘little back shop’ belongs semantically. This is ‘solitude’. It is the interpretation of ‘solitude’ suggested by Piotr Domeracki, which has been used as a methodological instrument in depicting the differing aspects of Flaubert’s ‘little back shop’.

KEY WORDS: ‘little back shop’, solitude, Gustave Flaubert, style, letter