

Beata Garlej

ORCID: 0000-0001-8737-7924
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

W poszukiwaniu twórczej tożsamości: Gustave'a Flauberta biograficzne „zmącenie”

**In Search of a Creative Identity:
Gustave Flaubert's Biographical "Blur"**

Abstrakt

Rozważania poświęcono biografii jako gatunkowi ontologicznie „zmąconemu”, skupiając się na jednym twórcy – Gustavie Flaubercie. Literatura, która posłużyła za podstawowy punkt odniesienia dla przeprowadzanej w artykule refleksji, to – od strony analitycznej – dwie monografie (biografie) pisarza: Renaty Lis *Ręka Flauberta* oraz Piotra Śniedziewskiego *Flaubert – w poszukiwaniu opowieści*, zaś od strony teoretycznej – wybrane prace Romana Witolda Ingardena dotyczące filozofii literatury. Posiłowano się także literaturą fachową skupioną na biografii (Hanna Gosk), stylu Flauberta (Marcel Proust), jakości Gestalt (Barry Smith). Metodologicznym zapleczem jest tutaj ontologia dzieła literackiego Romana Witolda Ingardena – fenomenologia pojęcie „obrazu”. Przyjmując hipotezę badawczą, że właściwości ontologicznego zmącenia biografii ucieleśniają się w zmąceniu podrzędnym wyrażonym językowo (genologicznym), przeanalizowano dwa warianty dociekania twórczej tożsamości francuskiego pisarza: zmącenia ontologicznego oddanego jako zharmonizowanie intencjonalnego z realnym (biografia anatomiczna Renaty Lis) i zmącenia ucieleśniającego

trud przymierzania intencjonalności do realnego (opowieść biograficzna Piotra Śniedziewskiego). Wnioski wynikające z zestawienia obu wariantów genologicznych znaczeń biografii Flauberta pozwalają wydobyć podstawowe cechy ontologicznego znaczenia skupionego na poszukiwaniu czyjejś twórczej tożsamości i poddanego zwerbalizowaniu – wzmiankuje się o nich wskutek zaaplikowania pojęcia jakości Gestalt, przede wszystkim w ujęciu Edmunda Husserla i Carla Stumpfa. W rezultacie zobrazowana zostaje niemożliwość mówienia o biografii jako o gatunku niezmaconym. Jest to wniosek wieńczący zaprezentowane w pracy rozważania.

Słowa kluczowe: biografia, Gustave Flaubert, ontologiczne znaczenie, gatunek zmacony, Roman Witold Ingarden

Abstract

The considerations are devoted to the biography as an ontologically “blurred” genre, focusing on one writer – Gustave Flaubert. The books that served as the basic point of reference for the reflection presented in the article are, from the analytical point of view, two monographs (biographies) of the writer: Renata Lis’s *Ręka Flauberta (Flaubert’s Hand)* and Piotr Śniedziewski’s *Flaubert – w poszukiwaniu opowieści (Flaubert – In Search of a Story)*, and from the theoretical point of view – selected works by Roman Witold Ingarden on the philosophy of literature. Specialist literature focused on the biography (Hanna Gosk), Flaubert’s style (Marcel Proust), and the *Gestalt* quality (Barry Smith) was also used. The methodological background here is the ontology of the literary work proposed by Roman Witold Ingarden – the phenomenologist’s concept of “image”. Assuming the research hypothesis that the properties of the ontological blur of the biography are embodied in the subordinate blur expressed linguistically (genological), two variants of investigating the creative identity of the French writer were analysed: the ontological blur expressed as a harmonisation of the intentional with the real (Renata Lis’s anatomical biography) and the blur embodying the effort of matching intentionality with the real (Piotr Śniedziewski’s biographical story). The conclusions resulting from the juxtaposition of the two genological variants of Flaubert’s biography allow us to extract the basic features of the ontological blur focused on searching for someone’s creative identity and subjected to verbalisation – they are mentioned as a result of the application of the concept of *Gestalt* quality, primarily in the terms of Edmund Husserl and Carl Stumpf. In consequence, the impossibility of talking about the biography as an undisturbed genre is depicted. This is the crowning conclusion of the considerations presented in the paper.

Keywords: biography, Gustave Flaubert, ontological blur, blurred genre, Roman Witold Ingarden

Najpierw o zmąceniu – znanym zapewne każdemu z życiowego doświadczenia. Posłużmy się obrazami. Woda w naczyniu, na przykład w misce i dość konkretna sytuacja, z gruntu prozaiczna: osoba podchodzi do miski, oburącz chwyta za jej brzegi lub uchwyty, po czym miską tą porusza albo potrząsa. Skutek jest oczywisty: tafla cieczy dotąd pozostająca bez ruchu ulega zaburzeniu – może się marszczyć, ale niekoniecznie musi, gładkość jednak ustępuje drobnym fałdom lub większym falom. Gwałtownym ruchom może również towarzyszyć dźwięk chlupotu wody, prawdopodobnie trochę cieczy się rozleje, osadzi się na innej powierzchni – na dłoni, blacie kuchennym albo źdźbłach trawy, jeśli rzecz dzieje się poza domem. I obraz warunkowany inną sytuacją: kałuża na polnej drodze, nad którą ktoś się pochyla (dziecko, dorosły, starzec) i obserwuje swoje odbicie – twarz, korpus, może nawet większą część sylwetki – nagle zniekształcone uderzeniem wrzuconego do kałuży kamyka bądź rytmicznie zamazywane, podporządkowane ruchom dłoni wyposażonej w patyk, za pomocą którego rozbryzguje się błotno-wodną taflę.

Nietrudno sobie takie sytuacje zwizualizować – ich rdzeniem są wszak czynności nieskomplikowane, codzienne, ulotne, przez nas samych obserwowane lub wykonywane. Nie miejsce tu, żeby dociekać motywacji podobnych eksperymentów z wodą czy jej taflą zdolną odbijać nasz wizerunek – nagle zakłócony, rozmazany, upłynniony, niepodobny do nas, będący swoistym bohomasem. Zmarszczona czy zmącona, przezroczysta czy zamulona – woda nie przestaje być wodą¹, ale jej tafla, to, co w niej się odbija, wychwytuje już inny wymiar twarzy, wizerunku tego, kto się w tym zmąceniu przegląda.

Co ma wspólnego ta dość banalna refleksja z biografią? Okazuje się, że wiele. Jeśli bowiem – *per analogiam* – wodę uznać za język, odbicie w jej tafli za rodzaj szczególnej językowej fotografii, zatrzymania w języku czyjogoś wizerunku, pojętego nie tylko czysto fizycznie, ale także będącego synonimem (u)chwycenia tożsamości, to potrząsanie naczyniem z wodą bądź rozbryzgiwanie kałuży oznaczałoby celowy zabieg docieczenia tożsamości: własnej (autobiografia), przede wszystkim jednak drugiego człowieka (biografia). „Sfotografować” siebie czy inną osobę w języku można jedynie za pomocą świadomościowego zabiegu wyboru elementów ze

1 Od tego rodzaju dowolności kolorystycznej odseparowany jest problemat „obrazu samobójstwa”, dla którego wręcz podstawowe znaczenie ma barwa wody w zbiorniku, w którym ktoś decyduje się zakończyć swoją egzystencję: „Jeśli niektórych przyciąga przejrzysta toń rzeki, strumienia, stawu czy basenu, są też i tacy, których fascynuje dopiero toń nieprzezroczysta, prawdziwa głębia, której twardego dna nie można osiągnąć ani stopą, ani spojrzeniem” – Stefan Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* (Gdańsk: Wydawnictwo TYTUŁ, 2011), 125.

zbioru, który dany język oferuje². Zabiegu mającego oddać jednostkową perspektywę postrzegania siebie lub innego. Zamiaru ujarznienia (nie) własnego wizerunku, z premedytacją powziętego przez kogoś, kto chce drugiego językowo (u)chwycić, ale nigdy, jeśli decyduje się na (u)chwycenie zwerybalizowane czy inne intencjonalne, na obcowaniu z gładką taflą wody nie może poprząść. Musi potrząsać miską, rozbryzgiwać kałużę patykiem. Chcieć bowiem oddać siebie (drugiego) wypowiedzianego, zwerybalizowanego oznacza przejrzeć się w „ontologicznym złączeniu”, w którym nie można pominąć tożsamości własnej czy drugiego. Tylko w tego rodzaju złączeniu, naruszeniu gładkości tafli – przykrawaniu elementów języka do tego, co jest żywiołem rzeczywistości, próbach najbardziej adekwatnego (intencjonalnego) nazywania zjawisk albo procesów identyfikujących życie konkretnego człowieka – możliwe jest werbalne (u)chwycenie siebie bądź drugiego w określonym momencie historycznym. Wyjątkowość genologiczna biografii wynika z tego, że w swoim gatunkowym obrębie zawiera ona warunki sprzyjające zaistnieniu i zastygnięciu właśnie w jednym momencie fenomenu (u)chwycenia dokonywanego przez kogoś. Ontologicznie rzecz ujmując, biografia to, w moim przekonaniu, nie tyle gatunek (literacki), którego właściwość „złączenia” dobywa twórczo-odbiorcza empiria ostatnich dekad XX wieku czy obecne XXI stulecie. Jest wręcz odwrotnie: biografia, żeby być biografią właśnie, u samych podstaw zasadza się na „ontologicznym złączeniu”, wywołanym tym fundamentalnym faktem, że aby oddać to, co istniało lub istnieje realnie, historycznie, korzysta się z tego, co, choć rzeczywiste, do tej samej dziedziny bytowej nie należy – języka będącego przejawem królestwa intencjonalności. Domeną tego królestwa jest każdorazowo wybór, w zestawieniu zaś z realnością – zawsze specyficzna zależność, podrzędność, niemożność wyczerpania realnego w tym, co intencjonalne – a więc wycinkowość, fragmentaryczność, aspektowość, nigdy całość,

2 Przedstawione poniżej wnioski inspirowane są myślą Romana Witolda Ingardena – wyrastają z twierdzeń fenomenologa dotyczących „obrazu”, który zawiązuje się w obrębie warstwy przedmiotów przedstawionych dzieła literackiego, ale może także – ten wariant filozof określa jako „drugie znaczenie «obrazu»” – oznaczać: „«Wygląd» pewnej rzeczy (np. budynku, góry, człowieka itp.)”, który „stanowi w pierwotnym, węższym znaczeniu konkretne wzrokowe zjawisko, którego doznajemy, spostrzegając daną rzecz, a przez które przejawiają się ona i jej własności”. Roman Ingarden, „Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej”, w *idem, Szkice z filozofii literatury*, wstęp Władysław Stróżewski, (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000), 26. Właśnie to drugie znaczenie „obrazu” jest skorelowane z używaną tu przeze mnie formułą „językowej fotografii”, przetransponowaną na rozważania dotyczące tak szczególnego gatunku, jakim jest biografia.

skończoność, stan wyczerpania³. Biografia to zawsze czyjaś perspektywa widzenia drugiego, ontologicznie mająca status nieodmiennie jednej z wielu równoprawnych odsłon. Odwołując się raz jeszcze do wcześniejszych przykładów, jest to sytuacja, gdy nad miską bądź kałużą ktoś konkretny się pochyla, ale samą miską trzęsie bądź patykiem porusza ten, kto przygląda się odbiciu drugiego i to przyglądanie się rytmizuje według własnych wyborów. W jego rolę może wejść właściwie każdy, kto chce się drugiemu przyglądać – tak jak nie ma dwóch takich samych ludzi, tak nie istnieją identyczne przejawy rytmizowania wówczas ucieleśnianego. Przez „ontologiczne zmącenie” rozumiem właśnie tę niepełność oddania realnego w tym, co intencjonalne, ale i wybór, którego dokonuje potrząsający bądź mąjący – autor biografii. Nie powinno ono zatem sugerować czytelnikowi założenia o istnieniu jakichś bytów mieszanych, odzwierciedlających konglomerat różnych sposobów istnienia. Bynajmniej, realność pozostaje realnością, intencjonalność – sposobem donoszenia o niej, która wszak pierwszej w swojej kompletności ani nie dorówna, ani nie będzie oddawana na tę samą modłę.

Oczywiście, można by teraz wysunąć zarzut, że to, o czym mowa, nie jest żadnym wyznacznikiem biografii ani tym bardziej jej genologicznej wyjątkowości – przecież każdy gatunek literacki poświadcza wskazaną właściwość niewystarczalności intencjonalnego dla oddania pełni realnego. Lecz jedynie w biografii, niezależnie od jej odmiany, do głosu tak wyraziście dochodzi intencja pochwycenia w tym ontologicznym zmąceniu jądra tożsamości drugiego, tego, co identyfikuje konkretnego człowieka jako byt historyczny. Ontologiczne zmącenie nie jest w wypadku biografii jakąś wyłącznie uogólnioną dyrektywą, pozwalającą zaliczyć biografię do królestwa przedmiotów intencjonalnych. Jak już podkreśliłam, wyjątkowość biografii polega na tym, że ta umożliwia zwizualizowanie ujęcia czyjegoś fenomenu (w określonym momencie, w danej perspektywie, poruszając się wszak po intencjonalnym promieniu autorskiego dociekania czyjejs tożsamości). Jak to jest jednak możliwe? Ontologiczne zmącenie w wypadku biografii ma, jak się zdaje, swoją kontynuację, przeniesioną właśnie na grunt podrzędny – genologicznego zmącenia. To ostatnie w pierwszym się zawiera, ale na tym nie koniec, gdyż genologiczne zmącenie biografii rości sobie pretensję do tego, żeby ontologiczne zmącenie nie

3 Biografia z racji językowego medium, w którym jest wyrażona, eksponuje ten fakt, że człowieka „wypowiedzieć” w sposób skończony się nie da. Zwracał na to uwagę Ingarden, rozpatrując zagadnienie „miejsc niedookreślenia”. Roman Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. II: *Ontologia formalna*, cz. 1: *Forma i istota*, tłum. Danuta Gierulanka, (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987) [związka § 47. *Forma intencjonalnego przedmiotu prostego przedstawienia*, pkt B. *Miejsca niedookreślenia w zawartości przedmiotu czysto intencjonalnego*, 203–207].

tylko naśladować, lecz również odbijać, być czymś w rodzaju jego „przedłużenia”. Aby przybliżyć bardziej szczegółowo tę tezę, jej konsekwencje dotyczące biografii jako wyjątkowego gatunku językowego, w pierwszej kolejności postaram się przywołać empiryczno-literackie przykłady ujęcia czyjś fenomen, aby dookreślić właściwości zmaczenia podrzędnego, zmaczenia genologicznego identyfikującego biografię. Na warsztat obieram dociekania dotyczące powieściopisarza Gustave’a Flauberta, uściślając zaś: dwie jemu poświęcone językowe fotografie autorstwa polskich badaczy, będące świadectwem poszukiwań tożsamości tego człowieka i twórcy⁴.

Fotografia pierwsza: styl to (nie tylko ten oto) człowiek

Dla niniejszego fragmentu rozważań celowo wybrałam podtytuł przekształcający znaną formułę Dionizjusza z Halikarnasu – tego rodzaju przeróbka koresponduje bowiem z biografią pisarza zaprezentowaną w pracy pt. *Ręce Flauberta* Renaty Lis⁵. W otwierającym książkę fragmencie przedstawiona zostaje tytułowa bohaterka – poparzona ręka Francuza, wyjaśnione zostają okoliczności jej pojawienia się, przede wszystkim zaś stosunek do niej żywiony przez samego „właściciela”: „Ręka pisarza – ta ręka, którą pisarz pisze – od początku była dla Flauberta fetyszem, hipnotyczną pars pro toto. [...] Pisarz wyraźnie jest dla Flauberta ręką, która pisze – to właśnie w niej skupia się cała jego istota”⁶. Tożsamość twórcy niejako skrupia się właśnie w tej kończynie. Ale od początku, od wczesnych lat dziecięcych Gustave’a, ręka ta obraca się i kształtuje w konkretnej rzeczywistości: domu rodzinnego, dość niestandardowego, gdyż z racji profesji Flauberta seniora sąsiadującego z prosektorium:

Medyczny horror, jaki go tu codziennie otaczał, był dla niego przezroczysty, był powietrzem, którym oddychały jego płuca, i taki właśnie, niezauważony, osadzał się na drugim planie jego osoby, opadał w nim głęboko, głębiej, aż na samo dno, i z czasem znalazł dla siebie ujście – przemieniony – w tym, co nazywa się stylem Flauberta. Nie było to zresztą coś, o czym on sam by nie wiedział. „Anatomia stylu – pisał – [polega na tym, aby] wiedzieć, jak zdanie dzieli się na części, i w których miejscach się łączy”⁷.

4 Co prawda niebędąca przedmiotem prowadzonych tutaj rozważań, ale zdecydowanie godna odnotowania, jest monografia Geoffreya Walla *Flaubert. A Life* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002).

5 Renata Lis, *Ręka Flauberta* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2011).

6 *Ibidem*, 10.

7 *Ibidem*, 17.

„Anatomia stylu” ulega transpozycji na Renaty Lis widzenie Flauberta. Kategoria stylu to narzędzie, kijek, za pomocą którego tworzy ona własną językową fotografię pisarza. Jeśli bowiem prześledzić ogół fragmentów *Ręki Flauberta*, nietrudno dostrzec, że idzie o wyświetlanie rozmaitych perspektyw poparzonej kończyny, funkcjonującej wszak w zespoleniu z innymi narządami, jak choćby ze wspomnianymi płucami, będącymi symbolem zanurzenia i czerpania przez człowieka zawsze z określonej rzeczywistości, rzeczywistości uhierarchizowanej dodam, w której – z reguły – najbliższe otoczenie, rodzina, wywiera niezatarte piętno warunkujące i to, jakim się będzie (jest) artystą⁸. Ta wyjątkowa kończyna umożliwiła ucieleśnienie owoców stylu Flauberta, korzysta jednak z zasobów gromadzonych latami przez pozostałe narządy, dzięki którym styl się kształtował (płuca), ukonstytuował i „tkwił” (brzuch), aby finalnie za pośrednictwem ręki jego zwerbalizowanie mogło osiąść w tym, co realne. Nie sposób tu bliżej charakteryzować Flaubertowej „anatomii stylu”⁹. Nie o nią zresztą idzie, a o określenie właściwości genologicznego zmącenia *Ręki Flauberta*.

- 8 Nie bez znaczenia jest to, że językowa fotografia Flauberta zaprezentowana przez Lis uruchamia – i to w kilku miejscach – ten wątek jego biografii, który koresponduje z właściwą dla niniejszych rozważań metaforą „fotografowania”. Jest nim peregrynacja pisarza na Wschód, uściślając zaś – towarzysz, z którym odbywał wojaż: „Flaubert wyruszył w tę swoją podróż życia razem z Du Campem 29 października 1849 roku [...]”. Lis, *Ręka Flauberta*, 159. Chodzi o Maxima Du Campa, zafascynowanego fotografowaniem, o czym donosi szczegółowiej Véronique Magri-Mourgues w pracy „Les détours fictionnels du récit de voyage: «Le Nil, Égypte et Nubie» de Maxime du Camp”, w *Egypt Through the Eyes of Travellers*, ed. Paul Starkey, Nadia El-Kholi, (Durham: ASTENE, 2002), 149–165. O ich podróży pisał również Jean-Marie Carré, poświęcając temu zagadnieniu jeden z rozdziałów publikacji *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, t. II, (Le Caire: Imprimerie de l’Institut français d’Archéologie orientale, 1956). Z rozważań Renaty Lis wynika przy tym jasno, że sam „Flaubert nie znosił – czy może obawiał się? – nieruchomych obrazów. [...] Denerwowała go ponadto mechaniczność fotografowania i nieunikniony fałsz tego procederu”. Lis, *Ręka Flauberta*, 290. „Idealem” było dlań to, by w żaden sposób, zatem ani biograficznie, ani fotograficznie (*sic!*), nie być uwiecznionym. Jak wiadomo, w jego wypadku „ideał” ten się nie ziścił – powstały liczne biografie pisarza, a sam Maxim w swoim fotografowaniu „używał Flauberta”, który „służył mu po prostu za wyznacznik proporcji dokumentowanych obiektów: żeby zrozumieć, jakiej wielkości jest piramida, trzeba było zobaczyć stojącego na niej człowieka [...]”. Lis, *Ręka Flauberta*, 291. Polski wątek dotyczący Du Campa czytelnik odnajdzie w pracy Marka Zgórniaka, „«Le seul effort de peinture historique». Maxime Du Camp o Matejce”, w *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, listopad 1988*, red. Monika Bielska-Łach, (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), 145–153.
- 9 W przekonaniu Lis interpunkcja, „przecinki i średniki”, dokładnie te jej elementy, „były kluczem do anatomii stylu [Flauberta]”. Lis, *Ręka Flauberta*, 69. Nie jest w tym stanowisku odosobniona – na ten fakt zwracało przed nią uwagę już wielu, między innymi Marcel Proust, który analizował „osobliwości gramatyczne” właściwe twórczości niedźwiedzia z Croisset. Por. Marcel Proust, „W związku ze «stylem» Flauberta”

W biografii anatomicznej mówienie o (nieprzypadkowej) części służy naświetlaniu tożsamości konkretnej, niepowtarzalnej całości, niczym w chejroskopii¹⁰ – tego rodzaju określenia używam, chcąc stypologizować fotografię językową Flauberta wykonaną przez Renatę Lis. Gdyby chcieć określić bliżej specyfikę tej anatomicznej biografii, wówczas z formalnego punktu widzenia należałoby dostrzec w niej całość zbudowaną z fragmentów, jak najdalszą jednak od bycia zlepkiem czegoś przypadkowego, nie wiadomo co konstytuującego w zakresie fragmentów tego sfunkcjonalizowania. Cechy formalne biografii anatomicznej, którą jest w moim przekonaniu *Ręka Flauberta*, zdają się świetnie oddawać słowa Hanny Gosk. Badaczka odniosła się w nich do właściwości kompozycji ufundowanej z fragmentów. Przypomnijmy:

Każdy utwór o budowie fragmentarycznej równocześnie ze swoimi częściami wytwarza coś w rodzaju siatki powiązań między nimi, swoistą solidarność wewnętrzną wszystkich elementów odmienną od syntezy dokonującej się post factum w ich prezentacji. Zasada tej solidarności obowiązuje wszystkie części dzieła. Wydaje się, iż w sylwie ponowoczesnej fundament uspojnijającej konwencji stanowi właśnie auto/biografia nadawcy-narratora-bohatera oraz archetekt idei przenikającej jej wszystkie fragmenty¹¹.

Z jednej strony praca *Ręka Flauberta* jest – „auto/biografią nadawcy-narratora-bohatera”, gdyż rozważaniom Lis towarzyszy specyficzne oddawanie swoich przeżyć jako oglądającej rodzime, bliskie sercu pisarza miejsca i przedmioty, uściśle: patronuje autorce koniunkcja niejako „tu i teraz” oglądającej, przeżywającej i tym sposobem zdolnej pisać o drugim, stworzyć własną językową fotografię pisarza. Z drugiej strony stanowi także „archetekt idei”, która ucieleśnia prosty, ale także przeoczony fakt, że mówienie o człowieku pociąga za sobą mówienie

tłum. Marek Bieńczyk, w *idem, Pamięć i styl*, wybór, oprac. Michał Paweł Markowski, (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000), 156–170. Tego rodzaju perspektywę uwypukla także obszerna monografia pisarzowi poświęcona – zob. Frederick Brown, *Gustaw Flaubert: w niewoli słowa i kobiet*, tłum. Lech Niedzielski, (Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2008).

- 10 Do wątku naukowego „odkrywania tożsamości człowieka”, w którym poza liniami papilarnymi uwzględnia się również zęby czy małżowiny uszne, nawiązał, analizując trzecią i czwartą Pieśń Sługi Pańskiego, autor *Strasznej książki* – por. Adam Szustak, *Straszna książka* (Kraków: Wydawnictwo Stacja7, 2019), 233.
- 11 Hanna Gosk, „Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka”, w *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. Romuald Cudak, (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 117.

o innych, o ludziach, wśród których wzrastał, żył, był. Stąd konkluzja wybrzmiewająca już w tytule niniejszego fragmentu rozważań: samej kategorii stylu ujętej w tej perspektywie nie da się sprowadzić do jednego, konkretnego człowieka, twórca bowiem czerpie zawsze z rzeczywistości, od innych, choćby nie wiadomo jak się tego wypierał, a i zakresy, intensywność „czerpania z/od” były w poszczególnych sytuacjach rozmaite.

Byłaby zatem biografia anatomiczna Flauberta biografią godzącą intencjonalność z realnością, która przede wszystkim dowodzi tego, że królestwo intencjonalnego – język, ucieleśniony jego mocą styl – każdorazowo zawiązuje się w realnym, że bez rzeczywistości, życia, ludzi, nic co z artystyczną twórczością związane rozwijać się nie może – a ostatecznie „zakrzepnąć”. *Ręka Flauberta* daje temu wyraz swoją formą: rozkładanie na czynniki pierwsze identyfikujących ją fragmentów nie jest prowadzone w konwencji suchego faktograficznego dyskursu, lecz eseju, który ujawnia refleksyjny, filozoficzny namysł Renaty Lis.

Pogodzenie tego, co formalnie gatunkowo różne (faktografii i eseju), jest więc źródłem genologicznego zmącenia biografii Flauberta, będącego odbiciem zmącenia, na którym się ono wzoruje – ontologicznego, oddanego w wariacie harmonizowania, współbrzmienia intencjonalnego z realnym¹². Pora przyjrzeć się jego kolejnemu wariantowi.

Fotografia druga: pokaż mi, (na) czym i jak piszesz, a powiem ci, kim jesteś

Ręka, która dzierży konkretne przedmioty, rozmiłowana zwłaszcza w gęsich piórach, niestroniąca od fajki, rzadko kiedy jest w stanie bez trosko sunąć po kartach papieru, a jeśli już zapisuje litery, to z rzucającą się w oczy dbałością o kaligrafię, wyrazistość oddania ich kształtu... Piotra Śniedziewskiego widzenie ręki Flauberta, w odróżnieniu od ujęcia Renaty Lis, uwzględnia rękę w ruchu, poddaną (woli) czynności pisania, każdorazowo przedstawianą nie jako sama w sobie czy w relacji z innymi narządami konstytutywnymi dla Flauberta jako człowieka, ale w styczności „z”: przede wszystkim piórem – „literatura w połowie XIX stulecia to wciąż jeszcze przygoda, której początkiem jest intymny, zmysłowy kontakt dłoni z piórem”¹³, stanowiącym „przedłużenie ręki pisarza”, ale

12 Zaznaczę jednocześnie: pierwszego z dwóch, które w niniejszych rozważaniach uwzględniam. W ostatniej części przedkładanej czytelnikowi refleksji spróbuję bliżej scharakteryzować każde z tych „ontologicznych zmąceń”.

13 Piotr Śniedziewski, *Flaubert – w poszukiwaniu opowieści* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2020), 50.

także rozumianym „jako symbol pisarskiego powołania, pracy, wreszcie – zapowiedź dzieła”, piórem zanurzonym „w kałamarzu w kształcie żaby”, z którego „spija” się atrament, piórem finalnie skierowanym na białe tło kartek, na których materiałowej jakości niewątpliwie się znał, „choć Flaubert na co dzień wcale nie używał wyszukanego papieru i nie gardził najzwyczajniejszymi kartkami”¹⁴. Językowa fotografia ujmująca Francuza podlega teraz odmiennemu kompozycyjnemu prawidłu: punktem wyjścia nie są narodziny Gustave’a, przybliżanie familiarnych okoliczności, które ku nim przywiodły – eksponuje się moment narodzin Gustave’a pisarza, a lokalizuje się go w chwili osiągnięcia przezeń świadomości, czego zawodowo robić się nie chce: być prawnikiem. Od jurysdykcyjnej kariery ocala go „poważny atak padaczki”¹⁵. Nie wikłając się w arkana rodu Flaubertów, zwłaszcza charakterystyki osobowo-zawodowe jego najbardziej prominentnych męskich reprezentantów (dziadka, ojca), poznański badacz zgrabnie uwypukla swoją perspektywę widzenia artysty, która biegnie po liniach pojemnej, a jednocześnie genologicznie dość niejednoznacznej formy warunkowanej przez „opowieść”, tak bowiem – w ramach zaledwie trzyzdaniowego *Wstępu* – określona zostaje przedkładana czytelnikowi książka poświęcona autorowi *Kuszenia świętego Antoniego*: „opowieść o pisarzu i jego przyborach do pisania. I o tym, czym może być samo pisanie. Nic więcej”¹⁶.

Natura opowieściowej narracji ma to do siebie, że nie stoi w miejscu, podąża naprzód, stąd językowa fotografia nie anatomii ręki, lecz ręki tworzącej, ujętej w prawidła artystycznego świata, która mierzy się z wielce wymagającym rzemiosłem, o czym donosić będę za chwilę, zdając sprawę z tego, czym w tej perspektywie okazuje się styl reprezentatywny (nie tylko) dla francuskiego pisarza. Praca *Flaubert – w poszukiwaniu opowieści* jest typem biografii „w toku”, wyraziście i niejako samoczynnie ewokującym genologiczne zmącenie przez fakt występowania epickiej formy podawczej, bardzo plastycznej, zdolnej w nurt opowiadania o kimś wprząc anegdotę, przemyścić elementy dykteryjki, skutecznie tryb gawędziarski, zaaplikować elementy humoreski, ale przede wszystkim rzeczowo zademonstrować to, co wynika z faktograficznej relacji zawartej w prywatnej korespondencji czy w przekazach, wspomnieniach innych o pisarzu. Biografia „w toku” to w tym wypadku genologicznie upłynniowana, zmultiplikowana forma językowego ujęcia Flauberta twórcy, w której nie stroni się również od dobywania wątków wyspecjalizowanych

14 *Ibidem*, 59, 67, 73, 99.

15 *Ibidem*, 13.

16 *Ibidem*, 9.

i z zakresu innych niż literaturoznawstwo dyscyplin nauki – zwłaszcza tej dziedziny psychologii, jaką jest grafologia¹⁷. I nic w tym dziwnego, wszak twórca słowa to nie tylko ten, kto posługuje się określonym arsenałem narzędzi, lecz przede wszystkim osoba o konkretnej kondycji psychicznej, emocjonalnej, mająca swoją wrażliwość. Składniki tego arsenału okazują się niezbędnymi elementami procesu twórczego nie tylko ze względów formalnych, technicznych. Owszem, pióra, atrament, kałamarz, kartki pozwalają pismu materialnie w rzeczywistości „osiąść”, ale to przecież niemi świadkowie tego wszystkiego, co fazę tę poprzedza: trud mierzenia się z materią słowa. I właśnie o trudzie przymierzania intencjonalnego do realnego, aby jak najadekwatniej słowem odmalować nie tyle rzeczywistość w ogóle, ile własne indywidualne rodzące się w twórczym procesie jej rozumienie, traktuje językowa fotografia Flauberta, którą przedkłada nam Śniedziewski. Mowa o tym w wielu fragmentach książki, przywołam wyłącznie jeden z nich, rekonesansowo zbierający sens wszystkich pozostałych: „Nie ma więc prostego przełożenia pomysłu na słowo – to drugie jest odporne, nie poddaje się – jak glina – formowaniu, ucieka, popada w codzienny banał; te same słowa służą zarówno do załatwiania sprawunków, jak i do pisania wielkich powieści”¹⁸.

Forma pojemna, w którą aplikuje się rozmaite, bardzo nieraz od siebie odległe, formy podawcze, a czyni się to na domiar w trybie „na bieżąco” – oto i genologiczne zmącenie biografii Flauberta w wydaniu Śniedziewskiego, odsyłające do zmącenia ontologicznego, w którym nacisk kładzie się na sam trud przymierzania intencjonalnego do realnego, wypukła się perspektywę procesu twórczego, jego właściwości, tak przecież indywidualnych, gdy idzie o każdego twórcę, jego upodobania, schemat działania czy rytuały tę twórczość wyzwajające. Przeciwniegi zatem, gdyż nieoddający harmonii intencjonalnego i realnego, odwrotny biegun ich ujęcia, w którym podkreśla się fakt ich nieprzystawalności, rozdźwięku myśli i słowa, trudności oddania metafizyki tym ostatnim (słowem) odsyła do takiego ujęcia kategorii stylu, który okazuje się przede wszystkim „źródłem cierpienia”¹⁹. Praca *Flaubert – w poszukiwaniu opowieści* jest

17 Uruchamiając fachowy kontekst jej poświęcony, Śniedziewski przywołuje opinię Jeana-Hippolyte'a Michona, który za zaletę grafologii uznał „ujawnianie ciekawych, instynktownych i nieświadomych zmagani duszy; podobna w tym jest do aparatu fotograficznego, który pokazuje części twarzy zarówno doskonale oświetlone, jak i te pozostające w mroku” (Śniedziewski, *Flaubert – w poszukiwaniu opowieści*, 136). Interdyscyplinarne płaszczyzny widzenia pisarza uruchomione przez ten wątek zdają się intensyfikować hybrydyczność biografii „w toku”, w gruncie rzeczy okazującej się opowieścią biograficzną o twórczości Francuza, nie zaś biografią *sensu stricto*.

18 *Ibidem*, 31.

19 *Ibidem*, 155.

zatem genologicznie zmaconą biografią sfunkcjonalizowaną, dialektyczną, fundowaną siłą oporu wyrosłą nie tyle z bogactwa rzeczywistości zwerbalizowaniu zawsze umykającej i udobitniającej ubóstwo słowa, ile z trudu, wysiłku twórcy, artystycznego uporu, żeby niemożność jej oddania za wszelką cenę przemóc.

Podsumowanie, czyli jeszcze o ontologicznym znaczeniu słów kilka

Genologiczne znaczenie obu prezentowanych fotografii językowych Flauberta odbija znaczenie nadrzędne, ontologiczne, oddane w dwóch odmiennych wariantach: pogodzenia, harmonizowania intencjonalności z realnością (Renata Lis), jak i jej przymierzania, „dopasowywania”, ujmującego rzeczywistość w przekonaniowym trybie niemocy jej pełnowymiarowego przełożenia na intencjonalność (Piotr Śniedziewski). Gdyby chcieć przywołać fachowy odpowiednik dookreślający teraz filozoficznie samo pojęcie ontologicznego znaczenia, to nic nie stoi na przeszkodzie, by w wariacie biografii anatomicznej (parabiografii) autorstwa Renaty Lis widzieć dociekania poświęcone uchwyceniu czyjejs (pisarza) tożsamości twórczej, które oddaje się wskutek ekspozycji „momentów zjednoczenia”²⁰. Oznaczałoby to przejaw takiego językowego rytymizowania ujęcia drugiego, w którym: „Same nasze działania mentalne, na przykład nasze akty percepcji, mogą być również traktowane jako momenty jedności, służące do stworzenia przejściowej, ale jednak prawdziwej jedności między podmiotem a przedmiotem percepcyjnym”²¹. Opowieść biograficzna Śniedziewskiego oddawałaby z kolei znaczenie ontologiczne wpisujące się w Stumpfowskie ujęcie Gestalt, w którym „należy pojmować nie tylko jednostkę jako taką, ale także tę abstrakcyjną sieć zbywalnych relacji, która stanowi jej istotę”²². Nie sposób w tym momencie omawiać bliżej właściwości obu wariantów ontologicznego znaczenia – jedno wszak wątpliwości nie ulega: każde z nich oddaje fenomen mówienia o innym, tu konkretnie poszukiwania twórczej tożsamości

20 Nawiązuję do teorii jakości Gestalt w wariacie wypracowanym przez mistrza Ingardena – Edmunda Husserla. Jak zaznacza Barry Smith: „Husserl nazywa takie *zależne* przedmioty jednoczące «momentami zjednoczenia»”. Barry Smith, „Gestalt Theory: An Essay in Philosophy”, w *Foundations of Gestalt Theory*, ed. Barry Smith, (München–Wien: Philosophia Verlag GmbH, 1988), 21.

21 Barry Smith, *Gestalt Theory*, 22.

22 *Ibidem*, 24.

Flauberta, eksponując jednocześnie własną, Lis i Śniedziewskiego jako jej poszukiwaczy, tożsamość.

Bibliografia

- Brown Frederick, *Gustaw Flaubert: w niewoli słowa i kobiet*, tłum. Lech Niedzielski, (Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2008).
- Carré Jean-Marie, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, t. II, (Le Caire: Imprimerie de l'Institut français d'Archéologie orientale, 1956).
- Chwin Stefan, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* (Gdańsk: Wydawnictwo TYTUŁ, 2011).
- Gosk Hanna, „Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka”, w *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. Romuald Cudak, (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 107–122.
- Ingarden Roman, „Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej”, w *idem, Szkice z filozofii literatury* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000), 20–37.
- Ingarden Roman, *Spór o istnienie świata*, t. II: *Ontologia formalna*, cz. 1: *Forma i istota*, tłum. Danuta Gierulanka, (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987).
- Lis Renata, *Ręka Flauberta* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2011).
- Magri-Mourgues Véronique, “Les détours fictionnels du récit de voyage: «Le Nil, Égypte et Nubie» de Maxime du Camp”, w *Egypt Through the Eyes of Travelers*, ed. Paul Starkey, Nadia El-Kholi, (Durham: ASTENE, 2002), 149–165.
- Proust Marcel, „W związku ze «stylem» Flauberta”, tłum. Marek Bieńczyk, w *idem, Pamięć i styl*, oprac. Michał Paweł Markowski, (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000), 156–170.
- Smith Barry, “Gestalt Theory: An Essay in Philosophy”, w *Foundations of Gestalt Theory*, ed. Barry Smith, (München–Wien: Philosophia Verlag GmbH, 1988), 11–81.
- Śniedziewski Piotr, *Flaubert – w poszukiwaniu opowieści* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2020).
- Szustak Adam, *Straszna książka* (Kraków: Wydawnictwo Stacja7, 2019).
- Wall Geoffrey, *Flaubert. A Life* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002).
- Zgórniak Marek, „«Le seul effort de peinture historique». Maxime Du Camp o Matejce”, w *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, listopad 1988*, red. Monika Bielska-Łach, (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), 145–153.

