

Piotr Śniedziewski

Gustave Flaubert w Polsce (dzieje recepcji od 1910 do 1939 roku)*

Sądy polskich krytyków literackich w ostatnich dziesięcioleciach XIX stulecia na temat twórczości Gustave'a Flauberta nie zawsze były wyważone, z dzisiejszej perspektywy mogą się nam nawet wydawać krzywdzące i niesprawiedliwe. Trudno byłoby jednak pośądzić tych krytyków o brak zaangażowania – wprost przeciwnie, ich wypowiedzi, często tendencyjne, silnie zideologizowane, dyktowane były przez pragnienie walki o określone idee. Dlatego temperatura sporów wokół Flauberta pod koniec XIX wieku wydaje się nam tak wysoka¹. Zdecydowanie inaczej kształtuje się historia recepcji dzieł francuskiego pisarza w Polsce na początku XX wieku. Emocjonalne zaangażowanie krytyków wyraźnie wówczas spada, znikają ideologiczne spory, a ich miejsce zajmują dojrzałe próby interpretacyjne, ukazujące skomplikowany świat międzyludzkich relacji w powieściach Flauberta oraz kładące nacisk na literacki warsztat autora z Rouen. Napięcie obecne w dziewiętnastowiecznych tekstach krytycznoliterackich zostaje więc zastąpione przez ton bardziej wyważony, miejscem sporów i polemik przestaje też być prasowa kolumna, a dyskusja przenosi się na karty esejów oraz wypowiedzi o charakterze akademickim.

Za symboliczny początek tego nurtu recepcji można uznać opublikowaną w roku 1910 rozprawę Stanisława Brzozowskiego – *Legenda Młodej Polski*, w której autor dokonywał podsumowania romantycznej spuścizny i całej właściwie tradycji XIX stulecia, jej znaczenia dla współczesnej mu kultury polskiej. W rozdziale zatytułowanym *Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm* Brzozowski podkreślał: "Analiza twórczości Flauberta jest niezmiernie ważna dla każdego, kto chce głębiej wniknąć w psychologiczną istotę pewnych zasadniczych postaw i literackich punktów widzenia z drugiej połowy XIX stulecia. U Flauberta znajdujemy niemal wszystkie te postawy w stanie rozwiniętym lub zaczątkowym" (Brzozowski 1983: 332). Okazuje się zatem – i jest to niezwykle oryginalne spostrzeżenie Brzozowskiego – że Flaubert jest pisarzem, w którego twórczości krzyżują się dwie tenden-

* Artykuł powstał w ramach projektu *Między zawłaszczeniem a obcością. Recepcja twórczości Gustave'a Flauberta w Polsce* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr projektu: 2019/33/B/HS2/00186.

¹ Główne nurty polskiej recepcji Flauberta w XIX wieku analizuję szczegółowo w artykule *Flaubert in the Eyes of Nineteenth-Century Polish Literary Critics* przyjętym do druku w "Die Welt der Slaven".

cje: pierwsza, tradycyjna, wynikająca z tego, iż autor *Pani Bovary* był spadkobiercą romantyków, a więc jego twórczość tkwiła głęboko w wyobraźni początków XIX stulecia, oraz tendencja druga, nowoczesna, sprawiająca, że jego dorobek stał się fundamentem przemian w historii powieści i doprowadził – obok dzieł takich autorów jak Marcel Proust i James Joyce – do największej rewolucji w dziejach tego gatunku.

1. *Zapomniane ogniwo – prace Heleny Frejlich*

Na tym właśnie tle sytuować należy niesłusznie dziś zapomniane prace Heleny Frejlich: napisaną po francusku i obronioną na Sorbonie rozprawę doktorską *Flaubert d'après sa correspondance*, książkę *Les Amants de Mantes: Flaubert et Louise Colet* (1936) oraz napisany po polsku esej interpretacyjny *Gustaw Flaubert. Szkic do portretu* (1936) opublikowany na łamach "Przeglądu Współczesnego". Co ciekawe, wskazana rozprawa doktorska ukazała się drukiem w roku 1933, zaś trzy lata później została wyróżniona nagrodą Prix Marcelin Guérin przyznawaną przez Académie Française – można zatem tylko żałować, że ta książka, cytowana przez badaczy francuskich, włoskich, niemieckich, angielskich², niemal zupełnie zniknęła z literaturoznawczego horyzontu w Polsce. Tymczasem wszystkie prace Frejlich przynoszą wiele trafnych spostrzeżeń, które w kolejnych dziesięcioleciach stały się fundamentem niezliczonych dysertacji pisanych przez różnych badaczy w języku francuskim. Rzecz jasna, na obu francuskich książkach Frejlich odcisnął swe piętno czas, w którym powstawały – zwłaszcza w rozprawie doktorskiej wyraźne są sygnały związane z pragnieniem odrzucenia dziedzictwa pozytywistycznego. Frejlich podaje w wątpliwość teorię trzech sił pierwiastkowych głoszoną przez Hippolyte'a Taine'a, sugerując tym samym, że ani człowieka, ani jego dzieła nie można opisać w odpowiedzialny sposób, sięgając wyłącznie po kategorie plebienia, środowiska i czasu. Tego rodzaju lektura staje się nieuchronnie lekturą redukcyjną, tymczasem Flaubert – twierdzi Frejlich – nie poddaje się takiemu oglądowi ani jako człowiek, ani jako pisarz: "Flaubert, objaśniony metodą Taine'a, raz jeszcze wykazałby niedokładności i niedociągnięcia tej metody" (Frejlich 1933: 117)³. Dużo w tym prawdy, czego dowodem są słowa samego pisarza pochodzące z cytowanego przez Frejlich listu do Edmy Roger des Genettes z 20 października 1864 roku: "Za pomocą takiego systemu można wytłumaczyć serię, grupę, ale nigdy osobowość, fakt szczególny, który powoduje, że się właśnie jest tym kimś" (Flaubert 1957: 242-243).

Zakwestionowanie metody Taine'a nie jest jednak podyktowane wyłącznie przesłankami, które związane były z przełomem antypozytywistycznym w literaturoznawstwie pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Frejlich zależało na czymś więcej – pragnęła dotrzeć

² Zob. np. Gothot-Mersch 1991; Spaziani 1960; Dethloff 1997; Levin 1963.

³ W szkicu *Gustaw Flaubert. Szkic do portretu* Frejlich formułuje podobne zarzuty, choć czyni to w zdecydowanie ostrzejszym tonie, pisząc wprost, że "błędna była materialistyczna teoria dziedziczności i środowiska" (Frejlich 1936a: 76).

do prawdy o człowieku i twórcy (zob. Frejlich 1933: 390). Prawda ta, dodajmy, wydaje się z dzisiejszego punktu widzenia tak samo zmitologizowana jak legendy, z których badaczka pragnęła oczyścić pamięć o autorze. Najważniejsza i najbardziej niesprawiedliwa z tych legend wydawała się Frejlich ta, która łączyła literacki talent Flauberta z napadami epilepsji. Już pod koniec XIX stulecia próbowano bowiem wytłumaczyć geniusz artysty chorobą – według badaczy broniących tego punktu widzenia to pierwszy atak padaczki, którego Flaubert doznał 1 stycznia 1844 roku, miał przed nim otworzyć drzwi do pisarskiej kariery. Co ciekawe, taki punkt widzenia jest ciągle obecny w historii literatury i medycyny, co szczegółowo rekonstruują między innymi Jean Cambier (Cambier 1996) oraz Tadataka Kinoshita (Kinoshita 2010). Podobna problematyka pojawia się też w badaniach polskich – dla przykładu Ewa Motta, Zofia Kazibutowska oraz Anna Gołba w artykule znamienne zatytułowanym *Geniusz i padaczka* przywołują Flauberta, między innymi obok Fiodora Dostojewskiego i Vincenta van Gogha, jako typ twórcy, w którym artystyczne uzdolnienia łączyły się w nie do końca jasny sposób z epilepsją.

Polskie badaczki podchodzą jednak to tego zagadnienia z dużym dystansem – pisząc o etiologii padaczki u Flauberta, dostrzegają nieporozumienia oraz nadużycia, obecne także w literaturze medycznej. Padaczkę Flauberta prezentowano bowiem jako konsekwencję guza mózgu (który musiałby zatem trwać niemal 40 lat – licząc czas, jaki upłynął od pierwszego ataku do śmierci pisarza) bądź miażdżycy (Flaubert musiałby się jej nabawić jako dwudziestolatek). Jeśli dodamy do tego literackie juvenilia Flauberta, które powstały kilka lat przed pierwszym atakiem, to teza o geniuszu zrodzonym z choroby stanie się trudna do obrony. Trafna wydaje się też konkluzja artykułu: “Pytanie, które nasunąć się musi każdemu, kto czyta o chorych na padaczkę geniuszach, twórcach historii, brzmi: czy powstałyby wielkie ich dzieła, gdyby nie choroba? Na tak postawione pytanie chyba jednak nikt nigdy nie zdoła odpowiedzieć” (Motta *i in.* 2005: 193). W tym kierunku zdążyła też Frejlich w swej rozprawie doktorskiej – nie negowała bowiem istnienia samej padaczki, lecz daleka była od stwierdzenia, że atak ze stycznia 1844 to moment założycielski mitu Flauberta – wielkiego pisarza⁴. Albo raczej: tak, to moment założycielski mitu, który niewiele ma wspólnego z życiową prawdą. Walcząc z jednym mitem, Frejlich przyczynia się jednak – jakby mimochodem – do podtrzymania bądź nawet wzmocnienia innego: mitu wielkiego pisarza, autora posiadającego skrajną, niemal nieludzką świadomość własnego warsztatu, geniusza znającego najtajniejsze sekrety literatury. Znika bądź przynajmniej wycisza się Flaubert-epileptyk, by pełnym głosem mógł przemówić Flaubert-nieźrównany mistrz słowa.

Tę właśnie – chciałoby się rzec – rzemieślniczą samoświadomość Flauberta Frejlich dostrzeża w listach pisarza, których nie traktuje jako drugorzędnego świadectwa, ale jako wyraz szczególnej postawy wobec życia oraz twórczości (w artykule *Gustaw Flaubert. Szkic do portretu* Frejlich twierdzi nawet, że korespondencja francuskiego autora “[...] jest

⁴ W tym przypadku Frejlich podąża za ustaleniami R. Dumesnila (Dumesnil 1905) oraz É. Fagueta (Faguet 1905).

także dziełem, jeśli nie arcydziełem” [Frejlich 1936a: 73]). Pod piórem polskiej badaczki listy Flauberta stają się – i jest to jeden z pierwszych przejawów takiego nastawienia w badaniach nad spuścizną twórcy *Pani Bovary* – elementem pisarskiej działalności, który – choć odmienny – to jednak w niczym nie ustępuje produkcji powieściowej. Co więcej, jest próbą wyjaśnienia tej właśnie produkcji: “Korespondencja, w pewnym sensie dzieło pozaliterackie, jest interpretacją literackiej twórczości Flauberta, jej najbardziej odkrywczym komentarzem” (Frejlich 1933: 4). Stąd krok już tylko do uznania listów Flauberta za szczególny rodzaj “traktatu estetycznego” (Frejlich 1933: 148), co Frejlich podkreśla w związku z korespondencją pisarza z Louise Colet. Na tym jednak nie koniec, ponieważ Frejlich – choć skupia się na korespondencji – w istocie domaga się tak zakrojonych badań, że bez większej przesady można powiązać jej badawcze postulaty z metodą stosowaną współcześnie przez interpretatorów z kręgu francuskiej krytyki genetycznej: “Jego [Flauberta] literacka aktywność to wszystkie strony zapisane piórem, rękopisy, które zniszczył, nim stworzył *Panią Bovary*, niezliczone wersje rozdziałów i gęsty las juveniliów, które sam spalił” (Frejlich 1933: 260).

Bardzo podobne obserwacje Frejlich pomieściła we wspomnianym już przeze mnie artykule *Gustaw Flaubert. Szkic do portretu*: “Flaubert wskazuje artyście metodę twórczej nieustanności, która jest zarazem drogą wieczności: każe kreślić, zacierać, przepisywać, odpisywać, poczynać od nowa” (Frejlich 1933: 72). Dopiero z tego gąszczy utworów wyłania się prawdziwy Flaubert, uparty rzemieślnik słowa, cyzelujący w nieskończoność każde zdanie. Literacka dojrzałość oraz samoświadomość wyróżniają też w przekonaniu Frejlich Flauberta na tle innych dziewiętnastowiecznych powieściopisarzy – żaden z nich nie zdobył się bowiem na tyle wyrzeczeń, żaden tak stanowczo nie określał natchnienia w procesie twórczym mianem złego doradcy, żaden wreszcie nie wyrzekł się sławy i uprzywilejowanej pozycji w mieszczańskim społeczeństwie. Dlatego proza Flauberta przerasta inne dziewiętnastowieczne dokonania w tym zakresie – autorowi *Pani Bovary* nie sprościli ani Balzac, ani Sand:

W oczach fałszywych sędziów aktywność Flauberta nie była zbyt owocna. Jak na ludzką egzystencję całkowicie poświęconą pisaniu, pół tuzina książek nie wydaje się ilością imponującą, zwłaszcza gdy porównuje się tę raczej skąpą płodność z Balzakiem czy George Sand. Ale czy u Balzaca albo George Sand, aby wskazać książkę zwartą, pozbawioną wad, wyjątkową, nie trzeba by dokonać wyboru? (Frejlich 1933: 257)

Ta właśnie perspektywa okazuje się w książce *Flaubert d'après sa correspondance* kluczowa – trudno bowiem zgodzić mi się z Amélie Schweiger, która twierdzi, jakoby rozprawa polskiej badaczki miała dziś wartość wyłącznie dokumentarną i tym samym nie pozwalała w pełni zbadać samych listów, ich poetyki, ani zastanowić się nad relacjami, istniejącymi między korespondencją Flauberta a jego powieściami (zob. Schweiger 2012: 9). Otóż nie; bezcennemu wysiłkowi dokumentalisty w pracy *Flaubert d'après sa correspondance* towarzyszy zacięcie analityczne, którego celem jest rekonstrukcja este-

tycznych fundamentów pisarstwa Flauberta. Dlatego Frejlich traktuje listy pisarza nie tylko jako komentarz do jego własnej twórczości, ale również jako ukazanie jej teoretycznych podwalin. Stąd uwagi o Flaubercie klasyku i romantyku, stąd uderzające trafnością spostrzeżenia, iż dzieła Flauberta tak naprawdę nie poddają się ani założeniom poetyki realistycznej, ani ideologicznym wymogom naturalizmu, stąd wreszcie przenikliwe wypowiedzi na temat pisarstwa wolnego od biograficznych uwarunkowań oraz na temat złożoności narracji Flauberta.

Jeśli już czynić Frejlich jakikolwiek zarzut, to chyba jedynie ten, że – pomimo początkowych deklaracji – nie udało się badaczce zachować dystansu i uniknąć mitologizowania. Owszem, Frejlich ocaliła Flauberta przed redukcyjnymi zakusami metody Taine'a, ale jednocześnie popadła w skrajność, prezentując autora *Pani Bovary* jako człowieka całkowicie pochłoniętego pisarstwem, bez reszty poświęconego ideałom estetyki “[...] tworzonej w katuszach sumienności” (Frejlich 1936a: 73), “hermetycznego odludka” (Frejlich 1936a: 75) zamkniętego w wieży z kości słoniowej oraz twórcę “skazującego się na dobrowolne męczeństwo” (Frejlich 1936a: 76) w imię sztuki wykraczającej poza ludzką przeciętność. Ta tendencja do ulegania najmniej przekonującym aspektom brązownictwa jest jeszcze bardziej wyrazista w drugiej książce Frejlich – *Les Amants de Mantes: Flaubert et Louise Colet*. Ta praca, którą – stosując miarę zaproponowaną przez Schweiger – można by tym razem uznać za przyczynkarską bądź dokumentalistyczną, grzeszy również nabożnym stosunkiem do Flauberta. Oto tytan pracy i intelektu spotyka na swej drodze opieszalą, urośliwą, acz niezbyt rozgarniętą kobietę, w której się zakochuje, sądząc, że odnajdzie w niej bratnią duszę, podobnie jak on pragnącą rozmów o literaturze i sztuce. Tymczasem – o zgrozo! – Colet to, owszem, poetka, w niektórych kręgach nawet przesadnie ceniona, ale także kobieta pragnąca miłości (zob. Frejlich 1936a: 77). A na to Flaubert zgodzić się już nie mógł. Książka *Les Amants de Mantes: Flaubert et Louise Colet* nie jest pozbawiona swoistego uroku, pojawiają się w niej przenikliwe uwagi, jednak daleko jej do rozprawy *Flaubert d'après sa correspondance*.

Niestety, żadna z książek Frejlich – o czym już wspomniałem – nie została przełożona na język polski, zaś artykuł *Gustaw Flaubert. Szkic do portretu* został kompletnie zapomniany – trudno bowiem uznać za znak pamięci zdawkowe wspomnienie na jego temat w haśle “La réception en Pologne” przygotowanym przez Renatę Lis i opublikowanym w *Dictionnaire de Flaubert* (zob. Lis 2017: 1303). Niegdyś o rozprawie *Flaubert d'après sa correspondance* wspominał Tadeusz Boy-Żeleński w artykule *Pielgrzymki* opublikowanym w roku 1933 na łamach “Wiadomości Literackich” (zob. Boy-Żeleński 1933: 3) – niestety, nie przełożyło się to na większe zainteresowanie omawianymi tekstami. A szkoda, ponieważ prace Frejlich, mimo iż czas powstania odcisnął na nich wyraźne piętno, wciąż należą do kanonu rozpraw poświęconych Flaubertowi. Zwłaszcza spostrzeżenia autorki na temat roli, jaką w życiu oraz twórczości Flauberta odegrała korespondencja, uderzają także dziś trafnością sądów.

2. Odkrycie korespondencji Flauberta

Co ciekawe, bardzo podobne uwagi sformułował już w 1921 roku Jan Lorentowicz w szkicu *Gustaw Flaubert w swej korespondencji*, będącym w istocie omówieniem pięciotomowego wydania listów pisarza francuskiego⁵:

Nie znajdziemy w niej [korespondencji] oczywiście *klucza* do twórczości autora *Pokusy św. Antoniego*. Klucze podobne stanowią najczęstsze i najboleśniejsze złudzenia “przyczynkowiczów”, badaczy wpływów i pokrewieństw. Ale w tych pięciu księgach zamknięto półwiekowe dzieje rozwoju myśli i uczuć, którym Flaubert z największym wysiłkiem bronił dostępu do swych utworów. Wydobywa się w nich na jasnie nie tylko jego bohatera postawa wobec życia, lecz i cała jego, samodzielnie wypracowana, pługiem własnego ducha wyorana estetyka. Listy Flauberta otoczyła długotrwała legenda jednego z najciekawszych zjawisk literackich (Lorentowicz 1921: 32).

Niespełna dziesięć lat później, dokładnie w roku 1930, Jan Parandowski doszedł do podobnych wniosków w eseju zatytułowanym *Gustaw Flaubert* i opublikowanym w “Pamiętniku Warszawskim”. W ostatnich akapitach swego tekstu Parandowski podkreślał: “I jeszcze jedno pozostało po nim dzieło, które, sam o tym nie wiedząc, pisał w ciągu całego życia, najbardziej osobiste, pulsujące krwią wszystkich jego dni, Korespondencj[a], jeden z najciekawszych dokumentów ludzkich” (Parandowski 1930: 24). W tym samym czasie Zygmunt Lubicz-Zaleski ogłosił artykuł *Les Relations polonaises de Flaubert* – tekst ukazał się najpierw w roku 1931 w 4. numerze “Revue de Littérature Comparée”, rok później został przedrukowany w autorskiej książce Lubicz-Zaleskiego zatytułowanej *Attitudes et destinées. Faces et profils d'écrivains polonais*. W pierwszym akapicie tego szkicu czytamy, że to właśnie w korespondencji “[...] osobowość autora *Pani Bovary* w cudowny sposób objawia się i dojrzewa” (Lubicz-Zaleski 1932: 139).

Nim przejdziemy do nieco bardziej szczegółowej analizy wskazanych esejów, warto podkreślić jedną, zasadniczą rzecz, która jest charakterystyczna dla tego etapu recepcji dzieł Flauberta w Polsce. Otóż, o czym już wspominałem, w porównaniu z polemikami toczonymi w polskiej prasie w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku wydaje się ona bardziej stonowana, niemal akademicka, traci bez wątpienia na żywiołowości, sądy są bardziej wyważone; jednocześnie pojawia się w ramach tejże recepcji zupełnie nowa tematyka, powiązana właśnie z wydawaną wówczas korespondencją pisarza, czyli z materiałami, które wcześniej nie były po prostu dostępne. Warto przypomnieć, że pierwsze, czterotomowe wydanie listów Flauberta opublikowane zostało w latach 1887-1893 (było ono przedrukowywane aż do roku 1927), kolejne – tym razem pięciotomowe – ukazało się w roku 1910, wydanie trzecie (ponownie w czterech tomach) drukowano w latach 1921-1925, wreszcie

⁵ Zob. Flaubert 1910. To wydanie korespondencji Flauberta jest bardzo krytycznie oceniane przez badaczy spuścizny tego autora – M. Winock uważa nawet, że jest ono obarczone “poważnymi usterkami” (Winock 2016: 422).

ostatnie wydanie przedwojenne, obejmujące aż dziewięć tomów, udostępniano czytelnikom krok po kroku w latach 1926-1933⁶. Dzięki tym dokumentom, których wartość trudno przecenić, w studiach nad Flaubertem pojawiły się dwie nowe tendencje – przede wszystkim przedmiotem opisu i analizy biograficznej stało się powszednie życie wielkiego pisarza. Jednak w listach odnaleziono nie tylko sprawozdanie z codziennych trosk i radości, ale również swoisty traktat estetyczny, wykład pryncypiów, którymi kierował się Flaubert, tworząc swoje powieści. Te dwa aspekty wyraźne są także w szkicach autorów polskich publikowanych w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku.

Nic zatem dziwnego w tym, że zarówno Lorentowicz, jak i Parandowski dostrzegają w listach pisarza, po pierwsze, niezwykle bogaty materiał, bezcenny dokument, dzięki któremu możemy podpatrzeć Flauberta w jego codzienności. To tutaj odsłania nam się człowiek, czasami poważny, czasami nazbyt frywolny, przywiązany do przyjaciół, troszczący się o matkę i siostrzenicę, toczący dyskusje z wydawcami, czasami chyba zbyt szorstki wobec Colet, czyli kochanki, z którą związał się na wiele lat. Już choćby z tego powodu trudno zgodzić się z Piotrem Dunin-Borkowskim, który w artykule opublikowanym roku 1920 na łamach pisma "Krokwie" twierdził, że Flaubert "[...] jako prywatny człowiek stara się wyrzec, o ile to tylko możliwe, kontaktu z życiem" (Dunin-Borkowski 1920: 15). Nie, zdecydowanie tak nie było, a eseje Lorentowicza oraz Parandowskiego są wyraźnym głosem w dyskusji na temat dramatu wpisanego w życie Flauberta. Są też, po drugie, trafną analizą estetyki, którą autor *Pani Bovary* nawet w najdrobniejszych szczegółach i założeniach prezentuje w swej korespondencji. Według Lorentowicza główne założenia estetyczne Flauberta koncentrują się wokół czterech następujących problemów: obiektywizm (połączony z niechęcią do ukazywania własnego punktu widzenia w dziełach literackich, zob. Lorentowicz 1921: 31⁷), zakwestionowanie wagi "natchnienia lirycznego" (Lorentowicz 1921: 36), poszukiwanie "doskonałej harmonii *zdania*" (Lorentowicz 1921: 37), niezliczone eksperymenty stylistyczne. Co ciekawe, Lorentowicz, mimo iż usiłuje zrekonstruować teoretyczne fundamenty twórczości Flauberta, nie stroni od uwag, które już wówczas, czyli na początku lat 20. XX stulecia, składały się na literacką legendę autora *Pani Bovary*. Dlatego Flaubert w eseju Lorentowicza to przede wszystkim kapłan sztuki:

[...] ujawniona w korespondencji historia męczarni literackiej, jakiej Flaubert poddawał się dobrowolnie przez całe życie, czyni z niej lekturę wyjątkową. Ktoś zauważył, że gdyby

⁶ Na temat kolejnych wydań korespondencji Flauberta oraz poświęconych jej studiów zob. Cléroux 2013.

⁷ Polski krytyk nie powiela jednak tego spostrzeżenia bez zastrzeżeń. Wprost przeciwnie, w zakończeniu eseju określa obiektywizm Flauberta mianem pozorowego, podaje też w wątpliwość bezosobisty charakter powieści Francuza. Powołuje się przy tym na ustalenia Remy'ego de Gourmonta, nie wskazując jednak żadnego tytułu. Jestem przekonany (świadczy o tym zbieżność sformułowań), że Lorentowicz miał w tym przypadku na myśli esej Gourmonta *Les curés de Flaubert* ogłoszony po raz pierwszy na łamach "Le Temps" (zob. Gourmont 1912), a potem przedrukowany w IV serii jego *Promenades littéraires* (zob. Gourmont 1913).

religia Piękna miała swych świętych, w rzędzie największych jej męczenników musiałby stanąć Flaubert (Lorentowicz 1921: 32).

W ogóle rozkosze i męki miłości były Flaubertowi obce; odtwarzał je tylko w wyobraźni. Jedyną kochanką całego życia była mu Sztuka i jej to zbudował w Croisset ołtarz, dla niej biczował się codzienną pracą od rana do późnej nocy przez lat trzydzieści bez przerwy (Lorentowicz 1921: 34).

Flaubert to także “fanatyk stylu” (Lorentowicz 1921: 37), który nad *Panią Bovary*, czyli swym pierwszym dojrzałym dziełem, pracował według Lorentowicza dziesięć lat (zob. Lorentowicz 1921: 37, 39) – tu chyba nadmiar entuzjazmu sprowadził polskiego eseistę na manowce, ponieważ Flaubert trudził się nad *Panią Bovary* równo dwa razy krócej, czyli lat pięć (dokładnie od lipca 1851 roku do marca 1856 roku). Lorentowicz, z dystansem, choć bezkrytycznie, przywołuje też historię związaną z atakiem epilepsji, dzięki któremu rzekomo objawił się literacki geniusz Flauberta (zob. Lorentowicz 1921: 32-33)⁸.

3. *Esej Jana Parandowskiego*

Bardzo podobna strategia prezentacji charakteryzuje też zapowiadany już przeze mnie esej Parandowskiego – tekst ten był zresztą wielokrotnie przedrukowywany⁹ i ustalił w Polsce na wiele lat sposób lektury dzieł Flauberta, wskazał interpretacyjne ramy, w jakich postrzegać należy twórczość autora *Pani Bovary*; miał w konsekwencji dużo większy zasięg i siłę oddziaływania niż przywoływane do tej pory rozprawy krytyków z pierwszych lat XX stulecia. Zagadnienia dostrzeżone przez Parandowskiego tak naprawdę powielane były we wszystkich (niezbyt zresztą licznych) wypowiedziach polskich krytyków oraz eseistów przed II wojną światową, a i po roku 1945 siła oddziaływania jego tekstu nie uległa zasadniczym zmianom. Warto zatem szczegółowo zrekonstruować główne tezy wskazanego eseju.

Parandowski rozpoczyna swe rozważania od rekonstrukcji biografii Flauberta. Podkreśla wagę oraz wpływ, jaki na ukształtowanie młodego pisarza miała atmosfera rodzinnego domu oraz praca ojca, cenionego chirurga w miejskim szpitalu w Rouen. Dalej polski eseista omawia kolejne etapy rozwoju Flauberta oraz pierwsze próby literackie. W opinii Parandowskiego pierwszą część biografii zamyka pomyślnie zdany egzamin maturalny, następująca po nim podróż w Pireneje i na Korsykę oraz podjęcie w roku 1840 studiów na paryskim wydziale prawa. W tym samym roku powstaje “pierwszy [...] utwór godny uwagi” (Parandowski 1930: 5), czyli *Listopad*. Kolejny istotny moment to porzucenie znienawidzonych studiów oraz ucieczka do Croisset. To tu, w malowniczym domu nad Sekwaną, powoli, acz niestrudzenie rodzi się wielki pisarz, “męczennik stylu” (Parandowski 1930: 13)

⁸ Lorentowicz twierdzi jednak, że Flaubert nie cierpiał na epilepsję, a ataki, które go nawiedzały, miały podłoże histeryczne.

⁹ Pierwszy przedruk ukazał się już rok po publikacji eseju w “Wiadomościach Literackich”. W roku 1931 tekst Parandowskiego wykorzystano bowiem w charakterze przedmowy do pierwszego polskiego tłumaczenia *L'Éducation sentimentale* (zob. Flaubert 1931: 5-37).

i “borsuk z Croisset” (Parandowski 1930: 18), jak go nazywa polski eseista. Parandowski wspomina też, rzecz jasna, o związku z Colet, a także o dwóch ważnych podróżach młodego adepta literatury. Pierwsza z nich, może mało spektakularna i niezbyt daleka, to wyprawa do Bretanii w towarzystwie ówczesnego przyjaciela Maxime’a Du Campa. Co ciekawe, Parandowski nie ogranicza się jedynie do odnotowania tego, niezbyt z pozoru istotnego, faktu; dodaje, że owocem podróży było sprawozdanie, które zostało opublikowane już po śmierci Flauberta pod tytułem *Par les champs et les grèves* (1881):

Wróciwszy z włóczęgi po Bretanii (plecak, laska, notes) zabrał się do spisywania wrażeń metodą zupełnie różną od porywów dotychczasowej twórczości. Po raz pierwszy owiał go chłód tych dziewiczych obszarów, na których lęgnie się własny styl ze słów rozproszonych i jakby niepochwytne dalekich. Był to dzień tryumfu, gdy pisał do Luizy, że spędził osiem godzin na poprawianiu pięciu stronicy, ale ten dzień odrywał go na zawsze od świata (Parandowski 1930: 6).

Tu dostrzec można przenikliwość Parandowskiego i docenić trzeba jego erudycję. Podczas gdy zdecydowana większość polskich krytyków oraz historyków literatury zarówno przed, jak i po publikacji jego eseju odwoływała się wyłącznie do najbardziej znanych i cenionych powieści dojrzalego Flauberta, Parandowski z równą swobodą pisze o dziełach mniej znanych, rzadziej tłumaczonych, a przez to ignorowanych przez większość czytelników. Tymczasem polski eseista przyznaje co prawda, że już w tym czasie wyprawy do Bretanii Flauberta prześladował temat związany z *Kuszeniem św. Antoniego*, niemniej to właśnie na stronicach skromnej relacji z podróży utrwalone zostały pierwsze znaczące potyczki ze stylem.

Drugą podróż, którą wymienia Parandowski, to podróż na Wschód, odbyta także w towarzystwie Du Campa. Ta formacyjna wyprawa, tak istotna w biografii wielu pisarzy dziewiętnastowiecznych (dość wspomnieć tu o wędrówkach Chateaubrianda i Nerval), zrodziła się z zachwyty, pragnienia poznania tego, co egzotyczne, jednak skończyła się rozczarowaniem:

Wystarczyło, że świat, o którym marzył latami, zbliżył się na odległość spojrzenia, by już odwróciły się myśli ku wszystkiemu, co zostało poza uciążliwą szachownicą południków i równoleżników jego drogi. W bezmiarze kołysał się jeden drobny punkt, który rósł w łzach jak w soczewce i przyjmował bezcenny kształt okrągłego stołu w pracowni w Croisset (Parandowski 1930: 8).

Tu raz jeszcze, nim wrócimy do Croisset, warto zatrzymać się i podkreślić odczytanie Parandowskiego – zna on bowiem nie tylko drugorzędne utwory Flauberta, ale również dzieła mu poświęcone (choćby częściowo). Tak właśnie jest w tym przypadku. Do uwag o zniechęceniu Flauberta Parandowski dodaje jeden drobiazg: “[...] przy drugiej katarakcie na Nilu, poprzez ogłuszający huk wód krzyknął oderwane nagle z mroków imiona: Emma Bovary” (Parandowski 1930: 8). Skąd pochodzą te wszystkie informacje? Zapewne ze wspomnień, które spisał Du Camp i wydał w dwóch tomach pod tytułem *Souvenirs*

littéraires (1882-1883). W tomie pierwszym, obejmującym wspomnienia z lat 1822-1850, możemy przeczytać taką oto relację:

Gustave Flaubert nie miał nic z mojego uniesienia, był spokojny i zamknięty w sobie. Ruch i akcja nie dawały mu przyjemności. Chciałby podróżować, leżąc na łóżku i nie ruszając się wcale, widzieć krajobrazy, ruiny i miasta przesuwające się przed nim jak płótno panoramy, która rozwija się mechanicznie. W pierwszych dniach po naszym przyjeździe do Kairu zauważyłem jego zmęczenie i znudzenie; ta podróż, której wyobrażenie tak długo pielęgnował i której realizacja wydawała mu się niemożliwa, nie dawała mu satysfakcji. Byłem bardzo szczery i powiedziałem mu: "Jeśli chcesz wrócić do Francji, dam ci mojego sługę, by ci towarzyszył". Odpowiedział: "Nie; wyjechałem i dojadę do końca; wyznacz trasę, a udam się za tobą: nieważne w prawo czy w lewo". Świątynie zawsze wydawały mu się takie same, krajobrazy podobne, meczety – bliźniacze. Nie jestem pewien, czy na Elefantynie nie tęsknił za łąkami Sotteville i nie myślał o Sekwanie, spoglądając na Nil. Na File szukał chłodu w jednej z sal wielkiej świątyni Izdy, aby przeczytać *Gerfauta*, którego kupił w Kairze.

Wspomnienie matki ciągnęło go do Croisset; ciążyło mu niepowodzenie *Kuszenia św. Antoniego*; bardzo często wieczorem na naszej łodzi, gdy woda rzeki uderzała o burtę, a gwiazdozbiór Krzyża Południa błyszczał między gwiazdami, dyskutowaliśmy o tej książce, która była tak droga jego sercu; poza tym zajmowała go przyszła powieść; mówił mi: "Mam na jej punkcie obsesję". Pośród pejzaży afrykańskich marzył o krajobrazach Normandii. Na skraju Nubii Dolnej, na szczycie Djebel-Aboucir, górującym nad drugą kataraktą, kiedy obserwowaliśmy, jak Nil walczy z iglicami czarnych granitowych głazów, zawołał: "Znalazłem! *Eureka! Eureka!* Nazwę ją Emma Bovary" i kilkakrotnie powtórzył nazwisko Bovary, smakował je, wypowiadając bardzo krótkie o (Du Camp 1882: 480-481)¹⁰.

Wygląda to nawet trochę jak literacka pożyczka, której Parandowski nie spłaca tak do końca, ponieważ w ogóle nie ujawnia źródeł, z których korzystał, redagując swój esej. Możemy się więc tylko domyślać, gdzie szukał wiedzy na temat biografii autora *Pani Bovary*. A przecież wszystko się tu zgadza: szybko stygnący entuzjazm Flauberta, obsesja związana z negatywnie ocenioną przez przyjaciół pierwszą wersją *Kuszenia św. Antoniego*, wreszcie druga katarakta i pisarska epifania. Co jednak istotniejsze, rozważania te prowadzą Parandowskiego ku następującemu stwierdzeniu:

Podróż na Wschód zamknęła młodość. Miał lat trzydzieści i odtąd historia jego życia jest historią jego książek. Odgrodził się od świata namietnością porywczą i nieustępliwą, wszedł w zawód pisarza jak w regułę twardego zakonu. Zdawało się, że dom w Croisset związał się na nowo ślubami jak w czasach, kiedy należał do mnichów opactwa w Saint-Ouen. Wszystko było przygotowane dla pracowitej samotności (Parandowski 1930: 8).

¹⁰ Na temat epizodu, który miał miejsce przy drugiej katarakcie, zob. Mölk 1984: 264-277.

I tu w eseju Parandowskiego pojawia się jego drugi – obok rekonstrukcji biografii Flauberta – fundament, a jest nim refleksja nad pisarskim warsztatem samotnika z Croisset. Warsztat ten najlepiej zaś przedstawić, odwołując się do trzech zasadniczych elementów: stylu, kompozycji oraz pojęcia literatury nieosobistej. Według Parandowskiego najbardziej charakterystyczną cechą warsztatu pisarskiego jest troska o styl, czyli trafny dobór słów połączony z ich odpowiednim ułożeniem w całym zdaniu. To trud, który spędzał Flaubertowi sen z powiek, ponieważ twórca usiłował nie tylko celnie oddać rzeczywistość, odwzorować ją w dziele sztuki, ale również zadość uczynić autorskiej intencji, która legła u podstaw tego dzieła. Praca nad stylem nie była zatem dla Flauberta wyłącznie formalnym przedsięwzięciem, ale angażowała go w proces tworzenia, stanowiła swego rodzaju piętno, po którym rozpoznać można rękę twórcy. Co więcej, Flaubertowi zależało nie tylko na leksykalnej ścisłości, łączył bowiem słowa zarówno przez wzgląd na istotę opisywanej rzeczy bądź zjawiska, jak i na harmonię zdania: “Znalezienie właściwego słowa, tryumf zawsze wielki i radosny, nie wystarczało. Harmonia zdania mogła je odrzucić, mogła się zwichnąć na nieprzewidzianej zadrze. Nadciągała nowa tajemnica: rytm prozy” (Parandowski 1930: 9).

Tak w najbardziej ogólnych zarysach Parandowski widzi wysiłek Flauberta, którego celem jest stworzenie doskonałej kompozycji, w której niczego nie można by usunąć ze stratą dla całości dzieła: “Szukanie właściwego miejsca dla zdania lub choćby dla znamienitego wyrazu stawało się długą pielgrzymką wśród kompozycji ustępu” (Parandowski 1930: 9). Strona dobrej prozy to dla Flauberta odpowiednik solidnie wzniesionego muru, w którym nie można już ruszyć ani jednej cegły, ponieważ całość groziłaby rozpadem. Doskonale ilustruje to anegdota, którą Parandowski przytacza za Maupassantem (źródło nie zostało dokładnie wskazane, ale chodzi o esej Maupassanta opublikowany w roku 1884 jako przedmowa do wydania korespondencji Flauberta i Sand, zob. Maupassant 1884: LXV-LXVI). Otóż po skończeniu *Prostoty serca* Flaubert zaprosił swych przyjaciół, by wzięli udział w głośnej lekturze tekstu. Słuchacze byli pod wrażeniem, choć przyznawali, że niedługi, dziesięciowierszowy fragment, w którym bohaterka utworu myli papugę z Duchem Świętym, wydaje im się chybiony, zbyt kunsztowny w połączeniu z prostą, większą umysłowością bohaterki. Flaubert przyznał im rację i zabrał się do poprawienia fragmentu – po nieprzespanej nocy i dwudziestu pokreślonych kartkach doszedł jednak do wniosku, że nic zrobić nie może, ponieważ najdrobniejsza zmiana doprowadziłaby do zaburzenia harmonii zdania. Autor *Trzech opowieści* dążył bowiem do doskonałości tam, gdzie inni dostrzegali jedynie ciąg słów, które można w dowolny sposób poddawać przeróbkom. Idea tekstu doskonałego zakładała też usunięcie wszelkich znaków obecności autora, jego przemyśleń, przygodnych emocji – dlatego ideał stylu i kompozycji łączy się w przypadku Flauberta z ideałem literatury nieosobistej: “Pisarz powinien się tak ukryć w dziele, by nie zostało śladu jego uczuć, przekonań, skłonności, by żaden zwrot nie zagrał osobistym wzruszeniem, powinien po prostu zniknąć i nie byłoby już nic dziwnego, gdyby w przyszłości zwątpiono o jego istnieniu” (Parandowski 1930: 11). Parandowski jest mimo to świadomy, że postulat literatury nieosobistej to jedynie idea, która nie zawsze może być w pełni zrealizowana – dość powiedzieć, że już w pierwszej dojrzałej powieści, czyli w *Pani Bovary*, Flaubert jest

obecny od początku do końca: “Historia Emmy złożyła się z przygód jego własnej duszy” (Parandowski 1930: 12). Nieco dalej Parandowski dorzuca: “Sam wiedział [Flaubert], że się rozlewa w tym dziele [w *Pani Bovary*] na kształt Boga panteistów” (Parandowski 1930: 12).

Ukoronowaniem wszystkich poszukiwań Flauberta jest właśnie *Pani Bovary*, w której Parandowski widzi dzieło doskonałe:

Nie było dotychczas powieści o tak czarującej kompozycji, o tak wybornym opracowaniu szczegółów, a historii stylu przybyła nowa karta. Dziś, z odległości 80 lat, które w każdej literaturze zgromadziły rzeczy będące jej słuszną dumą i sławą, *Madame Bovary* pozostaje, czym była w dniu swego pojawienia się: pierwszą powieścią świata (Parandowski 1930: 15).

4. *Pierwsze eseje interpretacyjne i sugestie komparatystyczne*

Esej Parandowskiego, jak wspomniałem, okazał się niezwykle wpływowy – zaważył bowiem na kształcie recepcji twórczości samotnika z Croisset na wiele dziesięcioleci, a i dziś trudno byłoby umniejszać jego znaczenie. Trochę szkoda, że inne (nieliczne) rozważania z tego samego czasu popadły w zapomnienie, choć uwagi ich autorów były równie przenikliwe, a może nawet trafniejsze od niektórych spostrzeżeń Parandowskiego. Mam w tym przypadku na uwadze dwa artykuły. Pierwszy z nich dotyczy całej literackiej i biograficznej spuścizny Flauberta i choć jest zdecydowanie mniej obszerny od rozważań Parandowskiego, uderza przenikliwością i trafnością sądów – to tekst *Benedyktyn z Croisset* opublikowany przez Wacława Rogowicza w roku 1930 na łamach “Wiadomości Literackich”. Artykuł drugi to próba drobiazgowej analizy *Pani Bovary* – wyszła ona spod pióra Włodzimierza Topolińskiego i ukazała się pod tytułem *Realizm Gustawa Flauberta w powieści “Pani Bovary”* w roku 1916 w “Pro Arte et Studio”. Co ciekawe, szkic Topolińskiego jest właściwie jedyną interpretacją arcydzieła Flauberta, jaka ukazała się w prasie polskiej przed wybuchem II wojny światowej.

Zacznijmy jednak od omówienia artykułu Rogowicza, który (choć chronologicznie późniejszy od interpretacji Topolińskiego) wpisuje się w model recepcji stworzony przez Parandowskiego – mam na myśli kompozycję tekstu krytycznoliterackiego, który z jednej strony podejmuje zagadnienia biograficzne, z drugiej zaś podsuwa czytelnikom ogólne refleksje na temat wybranych utworów. Rogowicz, ceniony tłumacz Flauberta, jest doskonale świadom, że już pod koniec XIX wieku ukształtował się mit eremity z Croisset (nie bez powodu tytułuje swój tekst: *Benedyktyn z Croisset*, zaś w jednym z akapitów nazywa autora *Pani Bovary* “benedyktynem pracy pisarskiej” [Rogowicz 1930: 2]), mimo to odnosi się do tego wyobrażenia z dużym dystansem. Nieufnie podchodzi też do sformułowania “męczennik literatury”, wskazując, że Flaubert, względnie niezależny finansowo i wolny wewnętrznie (nie poszukiwał bowiem ani poklasku, ani zaszczytów), poświęcił się temu, co dawało mu radość, choć wymagało wiele trudu i wyrzeczeń: “Flaubert, fanatyk pracy pisarskiej, nagle, przy biurku, oderwany od niej apopleksją 50 lat temu, 8 maja 1880 r., był

szczęśliwy” (Rogowicz 1930: 2). To ciekawe, ponieważ faktycznie bardzo rzadko nazywa się Flauberta pisarzem spełnionym, zadowolonym ze swojej pracy, czy wreszcie – szczęśliwym.

Dalej Rogowicz podejmuje zagadnienia związane z ideałem obiektywizmu, bliskim Flaubertowi, który przeciwstawiał się egocentrycznym i przesadnie lirycznym romantyzmowi. Polski autor odnosi się również – podobnie jak Parandowski – do kwestii literatury bezosobowej, choć czyni to w sposób nieufny i punktuje słabości tej teorii:

Profesorski mózg Fagueta [...] wykrytym u Flauberta *dogmatem literatury bezosobowej* zamurował sobie dostęp do podziemnych chodników tej uczuciowości. Tymczasem ileż jest arcyłudzkiego współczucia w pozornie obiektywnym stosunku autora do biednej Emmy Bovary, do nieszczęsnej córki Hamilkara – do tych dwóch ofiar miłości, uczucia odmiennie tu i tam, ale nieuchronnie tragicznego (Rogowicz 1930: 2).

Rogowicz trafnie diagnozuje w tym przypadku ułomność jednego z mitów, które od początku XX stulecia narosły wokół postaci Flauberta. Zwykło się bowiem twierdzić, że narracja Flauberta jest pozbawiona wszelkich aspektów osobistych, że nie ma nic wspólnego z biograficznym doświadczeniem autora, wreszcie – że w żaden sposób nie ujawnia jego ocen. Rogowicz wskazuje Émile’a Fagueta, swego czasu wpływowego krytyka literackiego, jako jednego z twórców i promotorów pojęcia “literatury bezosobowej”, zastosowanego do analizy twórczości Flauberta. Rzeczywiście, w roku 1899, Faguet opublikował studium zatytułowane *Flaubert*, w którym odnajdujemy przywołany przez Rogowicza fragment, mówiący o “dogmacie literatury bezosobowej” (Faguet 1899: 184). Oto Flaubert porzuca romantyczne pragnienia, zgodnie z którymi dzieło jest ekspresją uczuć autora, nie interweniuje oraz nie ocenia postępowania stworzonych przez siebie postaci – on po prostu maluje świat, nieustannie trudząc się nad stylem. Polski krytyk nie godzi się na taką perspektywę, dostrzega bowiem w utworach francuskiego pisarza coś więcej niż tylko jałową pracę stylisty – jakby na przekór Faguetowi, Rogowicz twierdzi, że właśnie w tej pracy daje się dostrzec osobiste zaangażowanie, innymi słowy – styl jest znakiem obecności autora.

Dalej Rogowicz opisuje posiadłość w Croisset, relacje Flauberta z siostrzenicą Karoliną oraz związek z Colet – ta część szkicu ma charakter wyłącznie popularyzatorski. Najmniej uwagi polski autor poświęca utworom Flauberta – i to jego największa słabość w porównaniu z ustaleniami Parandowskiego. Rogowicz, mimo iż zdecydowanie odrzuca etykiety, jakie doklejonno już do kolejnych powieści Flauberta, sięga po niewiele mówiące epitety bądź ogranicza się do uwag bardzo ogólnych. Jako przykład niech tu posłuży *Pani Bovary*, o której Rogowicz ma do powiedzenia niewiele ponad to, że powieść ta uznawana jest za “arcydzieło Flauberta” (Rogowicz 1930: 2).

Dużo wymowniejszy jest w tym przypadku Topoliński, który jako jedyny krytyk w okresie poprzedzającym wybuch II wojny światowej poświęcił *Pani Bovary* odrębne, choć – przynajmniej to od razu – niezbyt oryginalne studium. Topoliński wychodzi z założenia, że Flaubert, w przeciwieństwie do Stendhala, Balzaca oraz Mérimégo, jest przedstawicielem “czystego realizmu” (Topoliński 1916a: 36), co oznacza, że udało mu się wy-

zwolnić zarówno spod wpływów romantyzmu (który Topoliński zrównuje z elementami nadprzyrodzonymi), jak i narracji w stylu balzakowskim (czyli auktorialnej, zakładającej wszechwiedzę narratora i dopuszczającej jego ingerencję w świat przedstawiony powieści). Pomimo tego założenia, Topoliński przyznaje, że pierwiastek romantyczny nie zniknął całkowicie z twórczości Flauberta, czego dowodem są takie dzieła jak *Salambo* oraz *Kuszenie św. Antoniego*, “utwory par excellence romantyczne” (Topoliński 1916a: 36). Na tym tle *Pani Bovary* jawi się jako tekst otwierający epokę realizmu w historii powieści francuskiej. Topoliński kończy pierwszą część swoich rozważań ciekawą paralełą między *Panią Bovary* a *Dziejami grzechu* Żeromskiego (zob. Topoliński 1916a: 37).

W kolejnej części swego eseju, opublikowanej w drugim numerze “Pro Arte et Studio” w 1916 roku, Topoliński podejmuje analizę *Pani Bovary* – ta jednak okazuje się rozczarowująca, ponieważ krytyk nie wychodzi poza kilka ogólnych stwierdzeń, które znamy z innych opracowań poświęconych Flaubertowi i powstałych w tym czasie w Polsce. Czytamy więc o dojrzałym realizmie, który łączy się z romantycznymi skłonnościami Emmy, o artyzmie Flauberta, cierpliwie poszukującego najbardziej trafnych wyrażen, całość zaś kończy się uwagą na temat fenomenu literatury nieosobistej: “[Flaubert] bezwzględnie unika bezpośredniej autora na czytającego presji za pomocą różnych, mniej lub więcej dyskretnych zdań, słów i półsłówek. Powieść, zdaniem Flauberta, nie może być spowiedzią albo wybuchem szczerości autora, ale – zwierciadłem duszy ludzkiej i wiernym odbiciem życia” (Topoliński 1916b: 79). Do tego dodać trzeba próbę charakterystyki kilku głównych bohaterów powieści. Wydaje się, że to jednak mało. Owszem, interesujące (choć nierozwinięte) jest zestawienie Flauberta z Żeromskim, tego rodzaju prac porównawczych w ogóle bowiem nie odnotowujemy w ówczesnej krytyce – wyjątkiem jest wspomniany już przede mnie artykuł Dunin-Borkowskiego o Flaubercie i Dostojewskim, niestety, niespójny i ogólnikowy, poza tym autor w ogóle nie porusza w nim problemów związanych z powieścią polską. Interesująca jest w tym kontekście także uwaga Lubicz-Zaleskiego z cytowanego już szkicu *Les Relations polonaises de Flaubert*, w którym pojawia się zestawienie Flauberta z Berentem – jednak i ono jest zbyt ogólne, by można je było uznać za zadowalające pod względem analitycznym. Niemniej wszystkie wymienione teksty są dowodem tego, iż w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku pojawia się w artykułach poświęconych Flaubertowi zacięcie komparatystyczne, wcześniej rzadko obecne w tekstach polskich krytyków literackich (którzy porównywali co najwyżej Flauberta do innych pisarzy francuskich).

Na zakończenie dodać można, że Topoliński, cytując powieść Flauberta, jako jeden z pierwszych sięga po nowe wówczas tłumaczenie utworu, które wyszło w roku 1914 i zostało przygotowane przez Alfreda Iwieńskiego. Ta publikacja jest szczególnie interesująca z dwóch powodów. Po pierwsze, Iwieński włącza się w dyskusję na temat *Pani Bovary*, uznając ją za “niedościgły i beczenny wzór” powieści realistycznej (Flaubert 1912: II) oraz “dzieło o nieskazitelnej budowie” (Flaubert 1912: V). Do tego tłumacz dodaje garść spostrzeżeń komparatystycznych, zestawiając Flauberta z Żeromskim, a konkretnie: *Panią Bovary* z *Dziejami grzechu*, zaś *Salambo* z *Sulkowskim* (zob. Flaubert 1912: III-V). Wreszcie,

podsumowując własne uwagi interpretacyjne, Iwieński podsuwa czytelnikom myśl o artystycznej wyższości Flauberta nad Zolą (zob. Flaubert 1912: VII). Po drugie, polski tłumacz dostrzega rosnące znaczenie przekładów w dziejach polskiej recepcji Flauberta – decyduje się na publikację własnego, ponieważ wcześniejszy, który wyszedł spod pióra Ludwiki Kaczyńskiej, nie wydaje mu się satysfakcjonujący: “Pierwsze tłumaczenie polskie *Pani Bovary* przez L. Kacz. ukazało się w 1878 r. nakładem Przeglądu Tygodniowego. Przekład ten, choć posiadający pewne zalety, nie odpowiada już jednak dzisiejszym wymaganiom. Przetłumaczyliśmy więc całą książkę na nowo i tylko w niewielu wypadkach zatrzymaliśmy dawny przekład” (Flaubert 1912: X).

Tak oto domyka się krąg pierwszych interpretacyjnych oraz komparatystycznych prób lektury dzieł Flauberta w Polsce na początku XX wieku; jednocześnie zaczyna się czas krytycznego namysłu nad kolejnymi przekładami powieści autora francuskiego – wcześniej (zapewne przez wzgląd na językowe kompetencje czytelników) ten element był nieobecny w szeroko rozumianej polskiej recepcji Flauberta.

Literatura

- Boy-Żeleński 1933: T. Boy-Żeleński, *Pielgrzymki*, “Wiadomości Literackie”, 1933, 43, s. 3.
- Brzozowski 1983: S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków 1983.
- Cambier 1996: J. Cambier, *Gustave Flaubert et son double ou la dialectique des hémisphères dans la création artistique*, “Histoire des sciences médicales”, XXX, 1996, 1, s. 103-110.
- Cléroux 2013: G. Cléroux, *Correspondance de Gustave Flaubert. Bibliographie des éditions et des études (1884-2013)*, Centre Flaubert – Bibliographie, <<https://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=12>> (ostatni dostęp: 16.01.2021).
- Dethloff 1997: U. Dethloff, *Französischer Realismus*, Stuttgart-Weimar 1997.
- Du Camp 1882: M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, 1, Paris 1882.
- Dunin-Borkowski 1920: P. Dunin-Borkowski, *Flaubert i Dostojewski*, “Krokwie”, 1, 1920, s. 12-17.
- Dumesnil 1905: R. Dumesnil, *Flaubert, son hérédité, son milieu, sa méthode*, Paris 1905.
- Faguet 1899: É. Faguet, *Flaubert*, Paris 1899.
- Faguet 1905: É. Faguet, *La Physiologie de Flaubert*, “Annales Politiques et Littéraires”, 09.04.1905, s. 237-239.
- Flaubert 1910: G. Flaubert, *Correspondance*, I-V, Paris 1910.
- Flaubert 1912: G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. i przedmowa A. Iwieński, Warszawa-Kraków 1912.

- Flaubert 1931: G. Flaubert, *Szkoła serca*, przeł. T. Jakubowicz, przedmowę napisał J. Parandowski, Warszawa 1931.
- Flaubert 1957: G. Flaubert, *Listy*, wyboru dokonał i przeł. W. Rogowicz, Warszawa 1957.
- Frejlich 1933: H. Frejlich, *Flaubert d'après sa correspondance*, Paris 1933.
- Frejlich 1936a: H. Frejlich, *Gustaw Flaubert. Szkic do portretu*, "Przegląd Współczesny", LVIII, 1936, 172, s. 216-229.
- Frejlich 1936b: H. Frejlich, *Les Amants de Mantes: Flaubert et Louise Colet*, Paris 1936.
- Gothot-Mersch 1991: C. Gothot-Mersch, *Sur le renouvellement des études de correspondances littéraires: l'exemple de Flaubert*, "Romantisme", 1991, 72, s. 5-29.
- Gourmont 1912: R. de Gourmont, *Les curés de Flaubert*, "Le Temps", 28.01.1912, s. 2-3.
- Gourmont 1913: R. de Gourmont, *Promenades littéraires*, Paris 1913, s. 189-198.
- Kinoshita 2010: T. Kinoshita, *Gustave Flaubert: écriture de l'épilepsie (1) – Infanticide latent et/ou parricide patent*, <<https://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=7>> (ostatni dostęp: 20.11.2020).
- Levin 1963: H. Levin, *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists*, New York 1963.
- Lis 2017: R. Lis, *La réception en Pologne*, w: G. Séginger (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, II, Paris 2017, s. 1303-1305.
- Lorentowicz 1921: J. Lorentowicz, *Gustaw Flaubert w swej korespondencji*, "Krokwie", II, 1921, s. 31-40.
- Lubicz-Zaleski 1932: Z. Lubicz-Zaleski, *Les Relations polonaises de Flaubert*, w: tegoż, *Attitudes et destinées. Faces et profils d'écrivains polonais*, Paris 1932, s. 139-196.
- Maupassant 1884: *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, précédées d'une étude de G. de Maupassant, Paris 1884.
- Mölk 1984: U. Mölk, *Gustave Flaubert am zweiten katarakt: "Je l'appellerai Emma Bovary". Zugleich ein Plädoyer für eine kritische Ausgabe von Flauberts "Voyage en Orient" (1849-1851)*, "Romanische Forschungen", XCVI, 1984, s. 264-277.
- Motta i in. 2005: E. Motta, Z. Kazibutowska, A. Gołba, *Geniusz i padaczka*, "Aktualności Neurologiczne", V, 2005, 1, s. 190-193.
- Parandowski 1930: J. Parandowski, *Gustaw Flaubert*, "Pamiętnik Warszawski", 1930, 6, s. 3-24.
- Rogowicz 1930: W. Rogowicz, *Benedyktyn z Croisset*, "Wiadomości Literackie", 1930, 346, s. 2.
- Schweiger 2012: A. Schweiger, *Flaubert en toutes lettres. L'écriture épistolaire dans la correspondance et dans l'œuvre*, Rouen 2012.

- Spanzani 1960: M. Spaziani, *Gli amici della principessa Matilde. Lettere inedite di Mérimée, Sainte-Beuve, Gautier, Flaubert, Renan, Taine, Goncourt, Maupassant*, Roma 1960.
- Topoliński 1916a: W. Topoliński, *Realizm Gustawa Flauberta w powieści "Pani Bovary"*, "Pro Arte et Studio", 1916, 1, s. 36-37.
- Topoliński 1916b: W. Topoliński, *Realizm Gustawa Flauberta w powieści "Pani Bovary"*, "Pro Arte et Studio", 1916, 2, s. 76-79.
- Winock 2016: M. Winock, *Flaubert*, trans. by N. Elliott, Cambridge (MA) 2016.

Abstract

Piotr Śniedziewski

Gustave Flaubert in Poland (Reception History from 1910 to 1939)

The aim of the article is to reconstruct the main directions of Flaubert's reception in Polish literary criticism at the beginning of the 20th century. At that time, the ideological debates of the 19th-century critics gave way to essayistic and academic considerations. In the rich material, three main parts can be distinguished. Firstly, the already forgotten works by Helena Frejlich, which introduced Flaubert's correspondence to literary studies. Frejlich was one of the first to critically examine Flaubert's letters to Colet, finding in them not only a rich testimony to the everyday life of the great writer, but also a special treatise on aesthetics. Secondly, a fundamental essay by Jan Parandowski should be mentioned, which for many years determined how Flaubert was read in Poland. It is to Parandowski that we owe inspirational remarks on the subject of Flaubert's style, impersonal literature or the poetics of a realistic novel. Thirdly, we should remember scattered interpretative works; the authors (e.g. Lorentowicz, Rogowicz, Topoliński) not only analyzed selected works by Flaubert, but also introduced comparative issues into their essays, comparing Flaubert with Żeromski. Undoubtedly, the first decades of the 20th century influenced the post-war shape of Flaubert's reception in Poland. The article concludes with a discussion of Iwieński's preface to the 1912 translation of *Madame Bovary*. Iwieński repeats the observations previously formulated by other critics, but at the same time opens an important period of reflection on the status of Flaubert's literary translations in Poland.

Keywords

Polish Literary Criticism at the Beginning of the 20th Century; Polish Reception of Flaubert's Works; Flaubert's Correspondence; Helena Frejlich; Jan Parandowski.