

# Jacques Rancière

---

## Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? : Literatura, demokracja i medycyna

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (136), 143-159

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Prezentacje

## Jacques RANCIÈRE

Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?  
Literatura, demokracja i medycyna

Z pozoru jest coś dziwnego w powyższym tytule. Pytając, dlaczego ktoś został zabity, zakładamy, że rzeczywiście doszło morderstwa. W tym przypadku założeniu takiemu zdaje się przeczyć szereg tekstowych dowodów. Nawet ci, którzy nie czytali *Pani Bovary*, wiedzą jedno: nikt Emmy nie zabił, popełniła ona samobójstwo. Ci, którzy powieść czytali, wiedzą, że przed przyjęciem trucizny zadała ona sobie trud zapisania uświęconej formuły: „Proszę nikogo nie winić”. Prawidłowo postawione pytanie brzmiałoby więc: dlaczego Emma Bovary popełniła samobójstwo? Powieść podsuwa nam wiele możliwych odpowiedzi: popełniła samobójstwo, ponieważ nie mogła spłacić długów; wpadła w zadłużenie z powodu swoich pozamałżeńskich przygód; przygody te wynikały z głębokiego rozstępu między życiem, które wyroiła sobie na podstawie powieści czytanych w szkole klasztornej, a tym, które faktycznie wiodła u boku przeciętnego lekarza, w małej, prowincjonalnej miejscinie. Krótko mówiąc, jej samobójstwo wydaje się logicznym następstwem szeregu deziluzji, które wyrastają ze źródłowego złudzenia: przez nadmiar wyobraźni Emma pomyliła literaturę z rzeczywistym życiem. Możemy oczywiście sięgnąć jeszcze głębiej, by odnaleźć przyczyny tego fatalnego złudzenia. Jedni obwiniają niedostosowaną do statusu społecznego edukację, inni stawiają zaś w stan oskarżenia alienację społeczną lub męską dominację; w punkcie dojścia pojawia się polityczna interpretacja samobójstwa.

Jeśli wbrew wszelkim oczywistościom pytamy, dlaczego Emma została zabita, to właśnie dlatego, że logika tych odpowiedzi nie jest zadowalająca, podobnie jak sankcjonowana przez nie relacja przyczynowo-skutkowa, stanowiąca podstawę interpretacji politycznej. Interpretacja taka opiera się w istocie na podejrzanym oscy-

## Prezentacje

lacji pomiędzy dwoma porządkami argumentów. Istnieją fikcjonalne powody samobójstwa Emmy: stanowią one intrygę powieści, jej fikcjonalną konieczność, i jako takie nie domagają się żadnej dodatkowej interpretacji. Istnieją też pewne przyoczyny społeczne, przywoływane w celu wyjaśnienia tej fikcjonalnej konieczności. Problem w tym, że stosują się z równą łatwością zarówno do przypadku Emmy, jak do casusu Effi Brest czy Tessy d'Ubrville, co więcej, nie uległyby zmianie, gdyby Emma powróciła do swoich małżeńskich obowiązków albo ułożyła się jakoś ze swoimi wierzycielami. Przede wszystkim jednak ów przeskok od wewnętrznych argumentów fikcjonalnych do argumentów społecznych, niefikcjonalnych, ignoruje to, co sytuuje się między wnętrzem i zewnątrzem, między fikcyjnym i niefikcyjnym, a mianowicie – wynalazek fikcji jako takiej. Blokują to możliwości postawienia najważniejszych pytań: dlaczego tego rodzaju „społeczna” fikcja pochyla się nad nieszczęściem osoby, która pomyliła literaturę z życiem? Co to dokładnie znaczy, pomylić literaturę z życiem? Co to oznacza jako temat dzieła literackiego? W tym splocie pytań zawiera się właściwa polityka literatury.

Zacznijmy od oczywistości: Emma umiera, ponieważ pisarz o nazwisku Flaubert postanowił napisać powieść o śmierci kobiety. Fakt, że całe Rouen było podówczas poruszone samobójstwem pewnej niewiasty, wcale nie tłumaczy tej decyzji; to jeden z wielu tematów, które pisarz mógł podjąć. Jeśli wybrał akurat ten, to z pewnością nie ze względu na zawartą w nim lekcję społeczną. Problemy społeczne nigdy go specjalnie nie interesowały, tym bardziej kwestie moralne. Jego jedynym zmartwieniem była od zawsze literatura sama w sobie, literatura czysta. Chodzi więc o to, by rozpoznać relację łączącą śmierć Emmy z problemami czystej literatury. To właśnie jest przedmiotem tego pozornie błędnego pytania: dlaczego należało zabić Emmę Bovary?

By odpowiedzieć na to pytanie, musimy powrócić do źródłowego błędu, z którego biorą się wszystkie nieszczęścia Emmy: pomyliła ona literaturę z życiem. Wyjaśnienie takie jest proste, na tyle proste, że wzbudza podejrzenia: czy naprawdę tak łatwo pomylić literaturę z życiem? *Madame Bovary* uchodzi za powieść realistyczną. Ale któż w prawdziwym życiu bierze literaturę za życie lub życie za literaturę? Nawet w fikcji literackiej, gdzie wszystko z zasady jest możliwe, zdarza się to rzadko. Oczywiście, powołamy się na Don Kichota. Ale Don Kichot raz za razem, w przeciwieństwie do Sancho Pansy, wykazuje się doskonałym zrozumieniem relacji między rzeczywistością i fikcją. Gdy pisze list do Dulcyniei, prosi swego giermka, by ten udał się do sąsiedniej wioski i kazał go przepisać. Sancho protestuje: w jaki sposób miałby podrobić podpis Don Kichota? Don Kichot uspokaja go ciągiem argumentów: Dulcylenea nie zna charakteru pisma Don Kichota; nie wie, kim jest Don Kichot; nie wie nawet, że jest Dulcyleneą. Na dodatek nie umie czytać. Błędny rycerz wydaje się w pełni świadom wszystkich „iluzji”; jest ich panem, nie zaś naiwną ofiarą.

W odróżnieniu od Don Kichota, Emma nie gustuje w paradoksach. Kiedy w jej ręce wpada utwór liryczny opiewający naturę i radości wiejskiego życia, potrafi zestawić tę idylliczną wizję z rzeczywistym obrazem pracujących oraczy i beczą-

## Rancière Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?

cych stad. Zwraca się więc szybko ku innym lekturom. Inaczej mówiąc, nie bierze wcale literatury za życie, lecz domaga się, by życie i literatura mogły się zmieszać i stworzyć jedną rzeczywistość. Definiuje ją odmowa rozdzielania dwóch rodzajów rozkoszy: materialnej rozkoszy dóbr i przyjemności oraz duchowej rozkoszy literatury, sztuki i wielkich ideałów. Flaubert uwypukla w jej postawie dwa główne rysy: sentymentalizm oraz trzeźwość umysłu, która nakazuje wyciągać z każdej rzeczy jakieś osobiste korzyści. Wbrew pozorom, nie ma żadnej sprzeczności między tymi dwiema cechami. Charakter sentymentalny oczekuje od literatury i sztuki konkretnych przyjemności. Chce znaleźć w nich coś więcej nad przedmiot intelektualnej kontemplacji: źródło praktycznej ekscytacji.

Fikcyjny charakter Emmy stanowi odpowiedź na wielką obsesję intelektualną tamtych czasów, która streszcza się w słowie *ekscytacja*. Kiedyś – w przedmowie do *Ballad lirycznych* Wordswortha z 1802 roku – słowo to znalazło się w samym sercu nowej poetyki, zestrojonej z uczuciami najbardziej niebezpiecznych. Ale we Francji lat 1850-1860 nie oznaczało ono poetyckiej cnoty, lecz fatalną siłę, wyniszczającą jednostki i całe społeczeństwa. Diagnozę taką odnajdziemy w kilku emblematycznych dziełach, w najczystszej postaci u Taine'a. Ale tak naprawdę powtarzali ją wszyscy: społeczeństwo, mawiano, stało się nieustannym zgiełkiem myśli i pragnień, apetytów i frustracji. Onegdaj, kiedy monarchia, arystokracja i religia strukturyzowały ciało społeczne, istniała czytelna i stabilna hierarchia, która wyznaczała każdej jednostce i każdej grupie należne jej miejsce. Ten porządek zapewniał stały grunt i ograniczone horyzonty, dwa dobra podstawowe, zwłaszcza w przypadku maluczkich. Niestety, popadł w ruinę, najpierw za sprawą Rewolucji Francuskiej, potem w wyniku industrializacji i rozwoju mediów – tych dzienników, tanich książek i litografii, które oferowały komukolwiek [*n'importe qui*]<sup>1</sup> wszystkie słowa i obrazy, wszystkie marzenia i aspiracje. W rezultacie współczesne społeczeństwo przypomina bezładną mieszaninę wolnych i równych jednostek, wirujących bez wytchnienia w poszukiwaniu podniet, które nie są niczym innym jak tylko internalizacją bezustannego i bezcelowego wzburzenia przenikającego całe ciało społeczne.

Społeczeństwo ekscytacji określano też inaczej: nazywano je demokracją. Najpierw skojarzono demokrację z formą rządów ludu, rządów wszystkich i nikogo, gdzie każdy może być zarówno rządzącym, jak i rządzonym. Tak pojęta demokracja zmobilizowała tłumy wiosną 1848 roku. Wkrótce potem wolnościowe ruchy zostały zdławione siłą i poddane represjom. Ale to była tylko część antydemokra-

<sup>1</sup> Rancière definiuje demokrację jako władzę „kogokolwiek”; dowodzi, że demokracja zaczyna się wraz z podważeniem władzy urodzenia i bogactwa i ustanowieniem rządów opartych na nieobecności jakiegokolwiek uprawnienia do rządzenia. Zob. J. Rancière *Nienawiść do demokracji*, przeł. M. Kropiwnicki, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008, s. 53-60; tegoż *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 25 i nast.; tegoż *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris 1998, s. 81-89. [Przyp. tłum.]

## Prezentacje

tycznej wojny; nie wystarczyło stłumić uliczne zamieszki, należało jeszcze unieważnić ich polityczne znaczenie, uczynić z demokracji fenomen socjologiczny, ślepią siłą społeczną. Demokracja polityczna, mawiano, uświadomiła sobie własną nieskuteczność i dobrze, że jej ducha zastąpiono duchem *ancien régime*'u. Ale równocześnie pod rządami cesarza Napoleona III, który utrzymywał permanentny stan wyjątkowy, rodziło się nowe, znacznie bardziej radykalne powstanie demokratyczne, którego nie mogła powstrzymać ani armia, ani policja. To rewolta mnogości pragnień i aspiracji, wzbierających we wszystkich porach nowoczesnego społeczeństwa, rewolta niepoliczalnej wielości atomów społecznych, uwolnionych i żądnych rozkoszy, jakich dostarczają złoto i wszystko, co można za nie kupić, a także, co gorsza, to wszystko, czego nie da się kupić: pasje, ideały, wartości, przyjemności sztuki i literatury. To właśnie wydawało się najgroźniejsze. Gdyby jeszcze ci zwykli ludzie chcieli się po prostu wzbogacić! Gdyby kierowali się tylko swoim zdrowym rozsądkiem! Ale oni w śmieszny sposób przededefiniowali swój zdrowy rozsądek i chcieli radować się wszystkim, co przynosi radość, łącznie z przyjemnościami duchowymi. A równocześnie chcieli zmienić przyjemności duchowe w przyjemności konkretne i materialne.

Dla czytelników Flauberta Emma Bovary jest ucieleśnieniem tego przerażającego apetytu „demokratycznego”. W ten właśnie sposób autor kreśli jej portret: Emma chce zarazem idealnego romansu i fizycznej przyjemności, bezustannie balansuje między podnietami duchowymi i zmysłowymi. Kiedy opiera się swojej miłości do Leona, uznaje, że ma prawo do jakiejś rekompensaty. Kupuje więc sobie mebel. Nie byle jaki mebel, lecz gotycki kłęcznik. To właśnie umysłem starej daty wydało się znakiem przerażającej demokratycznej ekwiwalencji: od nizin społecznych po święte mieszczańskie ognisko domowe działa to samo prawo równoważności i ktokolwiek może wymienić dowolne pragnienie na jakiegokolwiek inne. Rozpoznaje to celnie Armand de Pontmartin: „*Madame Bovary* to chorobliwa egzaltacja zmysłów i wyobraźni w wiecznie niezadowolonej demokracji”<sup>2</sup>. To z pewnością dobry powód, by skazać bohaterkę na śmierć. Armanda de Pontmartin i jemu podobnych nie prosimy jednak o sąd nad Emmą; dajemy im prawo do sądenia twórcy, wszak to on ponosi odpowiedzialność za zabicie swojej bohaterki.

Przed procesem, który uczciwi ludzie wytoczyli Flaubertowi, miał miejsce inny – ten, który autor wytoczył swojej postaci. Obok zła społecznego, które przerażało tamtych, istnieje jeszcze inne zło – to, które Emma wyrządziła literaturze, to znaczy to, które kazał jej wyrządzić autor, którego uosobieniem ją uczynił. To bardziej złożony proces, gdyż twórca postaci odgrywa podwójną rolę sędziego i kata, a także, w szerokim sensie, współnika oskarżonej. Jaką więc krzywdę wyrządziła Emma literaturze? Ta krzywda zasadza się na dwojakim pomieszaniu porządków: chce ona utożsamić literaturę z życiem, w tym celu zrównuje ze sobą wszelkie źró-

---

<sup>2</sup> A. de Pontmartin *MM. Edmond About et Gustave Flaubert. Le roman bourgeois et le roman démocratique*, w: *Nouvelles Causeries du samedi*, Michel Lévy Frères, Paris 1860, s. 315.

## Rancière Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?

dła ekscytacji. Jednak te cechy, które stanowią o jej charakterze czy „demokratycznym temperamencie”, definiują również poetykę samego Flauberta, a także, w szerszym ujęciu, poetykę literatury jako nowego reżimu sztuki<sup>3</sup>. W gruncie rzeczy tym właśnie jest literatura: sposobem pisania, który znosi rozróżnienie na świat sztuki i świat zwykłego życia, wprowadzając przy tym doskonałą równowagę tematów. W dawniejszych czasach system *belles-lettres* rozdzielał wyraźnie sfery tematów poetycznych i prozaicznych, postaci dostojnych i wulgarnych, wyrażeń podniosłych i trywialnych. Granica między nimi pokrywała się z arystotelesowskim rozróżnieniem poezji i historii. Poezja zajmowała się intrygą, konstruowaniem celowych łańcuchów zdarzeń, podczas gdy historia zajmowała się jedynie życiem, w którym zdarzenia następują jedno po drugim bez organicznej konieczności. Poetycka wyższość akcji nad życiem odpowiadała podziałowi ludzkości na dwie kategorie. Z jednej strony istniała niewielka grupa ludzi, którzy działali, którzy poświęcali się pogoni za wielkimi celami, stawiali czoła wyrokom losu i kaprysom fortuny, z drugiej – ludzka masa (złożona przede wszystkim z kobiet), gdzie wszelka aktywność dotyczyła spraw zwykłego życia: jego podtrzymania oraz reprodukcji. Kiedy wraz z Flaubertem literatura obwieściła, że nie ma tematów pięknych i brzydkich, nie tylko poszerzyła sferę przedstawielnego, ale podała też w wątpliwość opozycję działania i życia, opozycję o charakterze poetyckim i społecznym.

Nie istnieje podział na sferę spraw poetyckich i domenę rzeczy prozaicznych. Tej nowej zasady nie sposób uznać za stanowisko pojedynczego autora; to zasada konstytuująca literaturę jako taką, definiująca jej odrębność. Nie chodzi tylko o to, że przez nieuchronność przemian społecznych sztuka szykuje się do przyjęcia plebejskich postaci czy emocji. Rzecz w tym, że na tej nieodróżnialności opiera się czystość sztuki. Jeżeli nie ma więcej tematów wysokich i niskich, czysta sztuka nie ma żadnych zobowiązań w tej materii; jej specyfika zasadza się na dyfuzji porządków sztuki i zwykłego życia. Nie bez kozery ten sam autor uchodzi za prototypowego realistę i mistrza sztuki dla sztuki. Jest to zgodne z logiką Sztuki – pisanej dużą literą, w liczbie pojedynczej – której żadna granica nie oddziela od nie-sztuki. Z tego powodu tradycjoniści czynią z Flauberta współnika Emmy Bovary. Proklamowana przez niego równowaga tematów, w takim samym stopniu dostępnych różnicującemu stylowi, odpowiada równowadze między różnymi przedmiotami i źródłami podniecenia. Ekscytacja postaci, niesytej cielesnych i du-

<sup>3</sup> Mianem „reżimu sztuki” Rancière określa specyficzny typ relacji między produkcją oraz praktykowaniem sztuki, formami widzialności tych praktyk i ich pojęciowym ujęciem. „Reżim estetyczny” zasadał się na zniesieniu hierarchii tematów i gatunków, oraz ustanowieniu bezwzględnej równości widzialnego. Sztuka poczyną dążyć do wejścia w porządek życia, a zarazem coraz mocniej odkreślać różnicę, jaka dzieli ją od „zwykłego postrzegania” – stąd specyficzny aliaż realizmu i estetyzmu. Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Ha!art, Kraków 2007. s. 49-50, 78 i nast.; tegoż *La Parole muette*, s. 17-30. [Przyp. tłum.]

## Prezentacje

chowych rozkoszy, oraz niewzruszoność autora, który powstrzymuje się od wydawania jakichkolwiek wartościujących sądów, to dwie twarze tego samego zjawiska albo dwie postaci choroby, której na imię demokracja.

Oczywiście autor inaczej postrzega swoje współnictwo. Przyznając sobie możliwość uczynienia z każdej zwyczajnej rzeczy przedmiotu sztuki, musi dostrzegać drugą stronę medalu: to, co ma znaczenie dla niego, ma również znaczenie dla Emmy. Literacka równość jest z pewnością niezależna od jakiegokolwiek demokratycznej polityki. Ale jest współbieżna z redystrybucją zmysłowego [*repartage du sensible*]<sup>4</sup>, która unieważnia podział na dwie kategorie ludzi – tych przeznaczonych do wielkich czynów i subtelnych pragnień oraz tych skazanych na żywot w zakłętym kręgu praktycznego życia. Zakłócenie systemu podziałów i różnic, które stanowi o nowej mocy sztuki, określa też nowe możliwości życia, dostępne od tej pory każdemu. Pośród niespotykanych dotąd możliwości, otwierających się przed każdym, znajduje się też możliwość pomieszania sztuki i życia. Flaubert może stworzyć dzieło sztuki na kanwie losów wiejskiej dziewczyny w tej samej mierze, w jakiej wiejska dziewczyna może przekształcić swoje życie w dzieło sztuki, a wyłazek pisarski – w styl bycia.

Natrafiamy tutaj na problemy dwojakiego rodzaju. Z jednej strony mamy szereg problemów „społecznych”, które dręczą współczesnych Flauberta: „deklasacja” dziewczyn i chłopców z ludu, pochwyconych przez sieci literackiej „próżności” i oderwanych od własnego stanu. W *Proboszczu wiejskim* Balzac pochyła się nad nieszczęsnym losem pewnej dziewczyny – córki handlarza żelastwem, która ku własnej zgubie odkrywa literaturę i kult ideałów. Balzac chciał przede wszystkim zasygnalizować zagrożenie społeczne, związane z tym, że każdy ma dostęp do wszelakich źródeł rozkoszy. Pewnie dlatego nie zabił swojej bohaterki. Uczynił ją za to współniczką mordercy i tym samym udostępnił zbrodnię symboliczną, jaką jest pomieszanie klas i przeznaczeń. Flaubertowi obce są takie troski; interesuje go tylko sztuka, a co za tym idzie – splot artystycznej równości z nowym dziełem zmysłowego, które udostępni każdemu rozkosze duchowe.

Tu natrafiamy na drugi problem, niezwiązany z porządkiem społecznym, lecz z samą sztuką: jeśli jej przyszłość wiąże się z nową formą nierozróżnialności między sztuką i życiem i jeśli ta nierozróżnialność jest dostępna każdemu, na czym ufundować specyfikę sztuki? Nowa formuła, definiująca odrębność sztuki, określa również jej upadek w nieodróżnialność sztuki i życia. Jedynym wyjściem z tego klinczu okazuje się rozłączenie dwóch typów równości, rozdział dwóch różnych podejść do nierozróżnialności sztuki i nie-sztuki. Uosobieniem złego podejścia

---

<sup>4</sup> „Dzielenie zmysłowego” to w myśli Rancière’a termin centralny; oznacza on wybiórczą segregację danych postrzeżeńowych, dzięki której ustanawia się widzialność jednostek i grup społecznych; to proces konstruowania systemu odczuwalnych pewników, który uwidacznia istnienie podziałów i tego, co wspólne. Zob. J. Rancière *Dzielenie postrzegalnego*, s. 69-72; tegoż *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007, s. 12 i nast.

## Rancière Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?

jest Emma, z której Flaubert uczynił swoje przeciwieństwo. Artysta umieszcza nieodróżnialność w książce „jako takiej”, natomiast anty-artysta, taki jak bohaterka powieści, wciela ją w życie. W tym punkcie ich drogi rozchodzą się. Emma kieruje się wskazaniem rozumu praktycznego; sztuka stanowi dla niej coś rzeczywistego i „pozytywnego”, pewien styl życia, który musi przeniknąć wszystkie wymiary egzystencji. Drogę anty-artystyczną określa zasada ekwiwalencji między „pozytywizmem” i sentymentalizmem. Zatrzymajmy się na chwilę przy fragmencie, w którym Emma opisuje uczucia towarzyszące jej podczas mszy:

Zamknięta w mdłej atmosferze klas, pośród tych bladych kobiet z mosiężnymi krzyżkami u różańca, pogrążyła się niepostrzeżenie w półsen, pełen mistycznej tęsknoty, która wiała z kadzidel ołtarzy, z chłodu kropielnic, z blasku gromnic. Zamiast słuchać mszy, oglądała w książce do nabożeństwa pobożne winietki z błękitną obwódką. Lubiła chorą owieczkę, Przenajświętsze Serce przebite ostrymi strzałami i biednego Jezusa, który upada pod ciężarem krzyża.<sup>5</sup>

Już w tym miejscu drogi postaci i autora rozchodzą się. Na czym polega ta rozbieżność? Flaubert nie wini przecież Emmy za jej roztargnienie podczas mszy świętej. Dla niego również prawdziwą treścią tego obrządku jest mistyczna tęsknota zapachów, blask świec i zdobiący winietki błękit. Pisarz robi dokładnie to samo, co jego postać: unieważnia uroczystość religijną, redukuje wydarzenie do prostej gry doznań i emocji. Kiedy Emma tonie w mistycznej tęsknocie, on pozwala się ukołysać trójkowemu rytmowi swojej frazy. Co więcej, całą historię życia swojej bohaterki traktuje dokładnie tak, jak ona sama mszę: jako czystą rozkosz doznań i obrazów. Błąd Emmy nie polegał więc na oddaniu się mistycyzmowi, lecz wręcz przeciwnie: na jego zdradzie. Emma sprzeniewierzyła się „mistycyzmowi” w momencie, w którym zapragnęła nadać mistycznym obrazom konkretny kształt, ujrzeć je wcielone w rzeczywiste przedmioty i osoby. Oto jej grzech śmiertelny: z mistycznych tęsknot chce wysnuć główny wątek swego życia, chce zmienić je w wystrój mieszkania. Literatura oznacza dla niej przede wszystkim łatwą urodę i wdzięk. Sztuka w jej życiu to perkalowe firanki w oknach i papierowe profitki do lichtarzy, breloczki przy zegarkach, dwie duże wazy z błękitnego szkła na kominku, neser z kości słoniowej ze złożonym napańskim.

Oto błąd Emmy, oto jej wykroczenie przeciwko sztuce: nazwijmy je estetyzacją życia codziennego. W tamtych czasach wyrażenie jeszcze nie istnieje, ale problem owszem. Flaubert formułuje go z całą mocą w liście do Louise Colet:

Iluzj dzielných lidí mogłoby żyć, jeszcze stulecie temu, bez Sztuk Pięknych, a dziś potrzeba im małych posążków, małej muzyki i małej literatury. (Zastanówmy się, ile złych rysunków rozpowszechnia litografia! I jakie piękne wyobrażenie co do kształtów ludzkich czerpie z nich lud!).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> G. Flaubert *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, PIW, Warszawa 1986, s. 45.

<sup>6</sup> G. Flaubert, List do Louise Colet, 29 stycznia 1854, w: tegoż *Correspondance*, t. 2, Gallimard, coll. „Bibliothèque de la Pléiade”, Paris 1980, s. 518.



## Prezentacje

Flaubert, podobnie jak później Adorno, formułuje w tym miejscu krytykę kiczu. Nie chodzi przy tym o sztukę przestarzałą, niemodną. Bez wątpienia do życia biednych wkracza ta odmiana sztuki, którą zdążyli wzgardzić esteci. Ale problem jest głębszy: kicz to sztuka wcielona w życie kogokolwiek, przemieniona w wystrój codzienności. Z tego punktu widzenia *Pani Bovary* jest pierwszym manifestem anty-kiczu. Przebieg akcji umożliwia bezustanne różnicowanie: bohaterka działa konsekwentnie na przekór artyście. Być może Flaubert nawet przesadził, kiedy kazał jej czytać Eugeniusza Sue i studiować opisy umeblowania. Istnieją przecież prostsze sposoby, by być na bieżąco z modą w zakresie aranżacji wnętrz! Ale pisarz chce utożsamić „estetyzm” Emmy z prostym pomieszaniem literatury i umeblowania. Chce tego tym bardziej, że zwierza się Louise Colet, iż literatura stanowi dla niego rodzaj kompensaty za nierealne marzenia, by mieć „sofy z puchu kolibrów, dywany z łabędziej skóry, hebanowe fotele, kandelabry z masywnego złota lub lampy wydrążone w szmaragdzie”<sup>7</sup>.

Rzecz w tym, że pokusa przekładania sztuki na materię życia musi zostać wcielona w postać, w figurę złego lub fałszywego artysty – i skazana na śmierć. Zbrodnia Emmy jest zbrodnią przeciwko literaturze. Polega ona na błędnym wykorzystaniu równoważności życia i sztuki. Literatura musi ją uśmiercić, by uchronić sztukę przed jej złowrogim sobowtorem: estetyzacją życia. Wbrew temu, co się często mówi, sprawa nie ma wcale wymiaru społecznego; nie chodzi o obronę sztuki przed pospolitością. Przeciwnie, w coraz większym stopniu chodzi o uchronienie jej przed ludźmi wyrafinowanymi. Wyrafinowanie Emmy, z pewnością dość proste, odradza się trzydzieści lat później u Huysmansa, w postaci des Esseintes’a – estety, który chce otaczać się najwytworniejszymi artefaktami, od wierszy Mallarmégo po rzadkie zapachy i niespotykane rośliny. A trzydzieści lat po publikacji *Na wspak* wątek ten podejmie Proust i wytoczy proces estetom, którzy żądają od sztuki, by przydawała czaru ich miłostkom i dekorowała ich domy. I wymyśli liczne kary za zbrodnię przeciwko literaturze i sztuce: ożeni Swanna ze zidiociałą kurtyzaną, każe mu ją kochać za podobieństwo z Zeforą z płótna Botticellego; pana de Saint-Loup wyśle na pole walki, by zginął w imię marzeń o nowej epopei; Charlusa, który traktuje dzieła sztuki niczym insygnia szlacheckiej chwały, przykuje do „skały czystej materii” w burdelu Jupina.

Flaubert jest prekursorem wojny sztuki przeciwko „estetyzmowi”. By ją wygrać, nie wystarczy jednak ukarać powieściowe postaci. Trzeba również zademonstrować właściwe podejście do nierozróżnialności życia i sztuki. Pisarz pragnie zamknąć tę nierozróżnialność w książce. Jak to należy rozumieć? Przypomnijmy flaubertowską zasadę: jeśli temat jest obojętny, to wszystko zależy od stylu. Jeśli jednak styl miałby oznaczać sztukę budowania pięknych zdań, które uwznioślają opisy zwyczajnych sytuacji i ludzi, nic nie odróżniałoby pracy artysty od praktyk postaci. Dostosowywanie wytwornych fraz do trywialnych historii przypomina dostosowywanie profitek do świec albo breloczków do zegarków. Praca języka musi

<sup>7</sup> Tamże, s. 517-518.

## Rancière Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?

oznaczać coś przeciwnego: niweczenie profitek i breloczków. W tym sensie może być „absolutnym sposobem widzenia rzeczy”. Czegoś podobnego zaznała Emma podczas mszy, kiedy pogrążyła się w sen pełen „mistycznej tęsknoty”. Płynąca z niej rozkosz zasadzała się na doświadczeniu czystej harmonii doznań, oderwanej od wszelkich historii i funkcji, od jakichkolwiek osobistych uczuć czy właściwości samych rzeczy. Absolutny sposób widzenia rzeczy to taki sposób patrzenia i odczuwania, w którym zanika indywidualny podmiot, podległy jednostkowym celom. Rzeczy uwalniają się z wszystkich więzi, które czyniły je narzędziami lub przedmiotami pożądania, i trwają w sensorium czystych wrażeń, oderwanym od sensorium zwykłego doświadczenia.

Jest ktoś, kto mógłby wytłumaczyć to młodej Emmie. Niestety, to ostatnia osoba, jaką można spotkać na klasztornej pensji. To Diabeł. Przed napisaniem *Pani Bovary* Flaubert naszkicował pierwszą wersję *Kuszenia świętego Antoniego*, gdzie Diabeł, kusiciel pustelnika, okazuje się znacznie rozsądniejszy od starych sióstr z klasztornej pensji. Wyjaśnia on świętemu zasadę „mistycznej tęsknoty” podczas specjalnie zaaranżowanej podróży przez powietrzne przestworza. Ukazuje mu, czym jest życie, gdy nasze doznania zrzucą z siebie łańcuchy indywidualności. Dzięki niemu święty odkrywa formy życia bezosobowego, przed-jednostkowego: „istnienia nieożywione, rzeczy nieruchome, a jakby zwierzęce, istnienia roślinne, rozmarzone posągi i myślące pejzaże”<sup>8</sup>. Znajdujemy się w świecie bezosobowego; tutaj duch zatracą swoją tożsamość i rozmienia się na wielość atomów myśli, które łączą się z rzeczami rozproszonymi w tańcu cząsteczek. Diabeł uzmysławia świętemu, że musiał już wielekroć doświadczyć tego dziwnego stanu, w którym wnętrze i zewnątrz stapiają się w jedno:

Często, z powodu byle czego – kropli wody, muszli, włosa – stawałeś w miejscu, z nieruchomą źrenicą i otwartym sercem. Przedmiot, który kontemplowałeś, zdawał się wdziierać w ciebie, w miarę jak skłaniałeś się ku niemu, i ustanawiała się dotykalna niemal więź: jedno naprzeciw drugiego, połączeni subtelными, niezliczonymi przyległościami.<sup>9</sup>

Te subtelne przyległości, te muszle, włosy, krople wody, do których dorzucilibyśmy kilka promieni słonecznych, podmuchy wiatru, ziarenka piasku, drobiny kurzu wirujące w powietrzu – to one splatają się w zmysłową tkaninę *Pani Bovary*. One stanowią właściwe zdarzenia w powieści, one są jej rzeczywistą treścią, bez względu na to, co przydarza się na planie fabularnym. „Lekki podmuch, wiejący dołem przez szparę od drzwi, pędził smugę kurzu po kamiennych płytach”<sup>10</sup>. W ten sposób zaznacza się intensywna bliskość kiełkująca między Emmą i Karolem. Z kolei gdy Emma pozwala, by Rudolf trzymał ją za rękę podczas Zjazdu Rolnego, czyni to nie za sprawą jego retoryki, lecz ze względu na kombinację czynników

<sup>8</sup> G. Flaubert *La Tentation de saint Antoine*, version de 1849, Conard, Paris 1924, s. 418.

<sup>9</sup> Tamże, s. 417.

<sup>10</sup> G. Flaubert *Pani Bovary*, s. 36.

## Prezentacje

zmysłowych: małych złotych iskierek, lśniących wokół czarnej tęczówki fircyka, zapachu wanilii i pióropuszu kurzu, wznieconego w oddali przez stary dylizans<sup>11</sup>. Miłość do Leona utkana jest z innej kombinacji elementów: pasm włosów, owadów, promieni słonecznych i kropel wody:

Długie, cienkie wodorosty wiły się, kołysane jej prądem, i rozścielały w przezroczystej strudze pasma zielonych włosów. Niekiedy na czubku trzciny lub na liściu nenufaru przysiadł lub przechadzał się jakiś owad o cienkich nóżkach. Promienie słońca prześwietlały błękitne, pękające wciąż bańki wody, płynące jedna za drugą.<sup>12</sup>

Oto, co się przydarza: wiatr kołysze prześwietlone słońcem bańki wodne; lekki podmuch wznieca pióropusz kurzu. Oto, co odczuwają postacie i co wywołuje w nich anielską rozkosz: czysty przepływ doznań. Znacznie później narrator proustowski sformułuje przesłanie, jakie płynie ze strony tego rodzaju emocji: „Uchwycić mnie w przelocie, jeśli masz siłę, i postaraj się rozwiązać zagadkę szczęścia, którą ci zadaje”<sup>13</sup>. Ale bohaterowie Flauberta nie próbują rozwiązać zagadki. Nie wiedzą nawet, jaki rodzaj szczęścia może się zawierać w pióropuszcach dymu lub w bańkach wody. Potrzebna im prawdziwa historia zamiast tych mikrozdarzeń. Chcą, by tumany, wiry i promienie stały się rzeczywistymi cechami, przypisanymi określonym przedmiotom pragnienia, cechami osób, które kochają i od których oczekują wzajemności. Nie myślą sztuki z życiem. Mylą sztukę z inną sztuką; życie mylą z zupełnie innym życiem.

Mylą sztukę z inną sztuką; oznacza to, że obstają przy starej poetyce akcji, postaci podążających za wielkimi celami, uczuć wywiedzionych wprost z charakterów i szczytnych pasji przeciwstawionych zwyczajnym emocjom. Nie zaznajomili się z nową poetyką – egalitarną poetyką życia. A przy tym mylą życie z innym życiem; wydaje im się, że znajdują się nadal w starym świecie podmiotów i orzeczeń, przedmiotów i ich własności, woli, która wyznacza cele i wybiera środki. Wierzą, że osoby i rzeczy posiadają rzeczywiste własności, które je indywidualizują i czynią godnymi pożądaniami. Krótko mówiąc, nie odrobili lekcji Diabła: życie jest bezzasadne. To bezustanna fluktuacja atomów, które układają się w coraz to nowe, nietrwałe konfiguracje. Znacznie później Giles Deleuze nada tym konfiguracjom miano *heccéités*, definiując je w ten sposób:

Pora roku, zima, lato, godzina, data posiadają doskonałą, wsobną jednostkowość, o ile nie myślą się z jednostkowością rzeczy lub podmiotu. To są właśnie *heccéités*, w tym sensie, że wszystko jest tu relacją ruchu i spoczynku pomiędzy molekułami lub cząstkami.<sup>14</sup>

11 Tamże, s. 125.

12 Tamże, s. 87.

13 M. Proust *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7: *Czas odnaleziony*, przeł. J. Rogoziński, PIW, Warszawa 1992, s. 183-184.

14 G. Deleuze, F. Guattari *Mille Plateaux*, Minuit, Paris 1980, s. 318. Pojęcie *heccéités* nie posiada w polszczyźnie ustalonego odpowiednika. Termin ten, wywiedziony z łacińskiego *ecce* („oto”), o bogatej prehistorii związanej z filozofią scholastyczną

## Rancière Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?

W sercu *Pani Bovary* odkrywamy czyste relacje ruchu i spoczynku. Obrazują one, czym jest życie pochwycone w swojej prawdzie przez dzieło sztuki: czystym przepływem bezosobowych *heccéités*. Literatura mówi nam prawdę i pozwala ją odczuć, uwalniając *heccéités* z łańcuchów indywidualizacji i obiektywizacji. Oto właściwy sposób urzeczywistniania jedności literatury i życia. Na nim, zdaniem Flauberta, zasadza się powołanie literatury; na nim pisarz buduje swój projekt pisarski. Przeciwstawia mu zgubną manierę swojej bohaterki, która przekształca wszystkie *heccéités* w jakości przedmiotów i cechy ludzi, wciąga je w nieustający wir popędów i frustracji. Flaubert próbuje czegoś dokładnie przeciwnego: wydobywa czyste szczęście bezosobowych *heccéités* z tumultu osobowych popędów i frustracji. W narracji ludzkich pragnień i rozczarowań wierci „małe otworki”, przez które „dostrzegamy otchłań”<sup>15</sup>. Pozwala usłyszeć nam zbawienną muzykę bezosobowego, przebijającą się przez rozgwar nieszczęść. Zdanie po zdaniu, wpisuje w tekst różnicę literatury jako różnicę między dwoma sposobami utożsamiania literatury i życia. Równościowemu prawu każdej jednostki do każdej rozkoszy przeciwstawia radykalną równość, która króluje na poziomie przedjednostkowych *heccéités*. I nie jest to kwestia prywatnej filozofii. To próba samej literatury, jako nowego reżimu pisania, zaznaczenia różnicy między dwoma sposobami zrównywania sztuki i nie-sztuki. Różnica tkwi w sposobie traktowania mikro zdarzeń, splatających się w bezosobowe płótno, na którym „osobowe” doświadczenie kreśli swój własny scenariusz. Można je połączyć w jedną tematyczną figurę – w figurę pożądania, tak jak czyni to Emma. Można też, przeciwnie – niczym Flaubert – wydobyć z nich splot bezosobowych doznań zmysłowych.

Flaubert nie wysławia tej różnicy, zadowala się przeciwstawieniem bezosobowego oddechu frazy i fikcyjnej zawartości opowiadania. Może tak zrobić, ponieważ wycofał się, jako autor, z opowieści. Pół wieku później Proust podejździe do problemu w sposób bardziej radykalny. Utożsamiając narratora z bohaterem historii, utożsami fikcyjną intrygę z intrygą literacką. I będzie w stanie podsumować zagadnienie w opisie jednego doświadczenia zmysłowego: ruchomej, kolorowej plamy na nabrzeżu. W gruncie rzeczy tym, co bohater widzi na plaży w Balbec, jest niewyraźna plama, w jaką zlewają się sylwetki pięciu czy sześciu dziewczyn: to istnienie zbiorowe, na które składają się niezależne kończyny, blade owa-

---

(Jan Duns Szkot), został podjęty w XX wieku w ramach różnych tradycji filozoficznych (egzystencjalizm, epistemologia Gilberta Simondona i in.). Oznacza on zwykle zespół cech materialnych lub niematerialnych, które wyróżniają dany przedmiot; w przeciwieństwie do *quidditas* nie chodzi jednak o stałe właściwości dane jakiemuś zespołowi fenomenów. W myśli Deleuza *heccéités* bądź *eccéités* funkcjonują jako procesy indywidualizacji pozbawione początku i końca, celu i przeznaczenia, które przybierają postać kłacza i nie konstituują żadnego „ja”. Zob. Tamże, s. 321; A. Sauvagnargues „*Heccéité*”, w: *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, ed. R. Sasso, A. Villani, „Les Cahiers de Noesis” no 3, Printemps 2003, s. 172.

<sup>15</sup> G. Flaubert, List do Louise Colet, 26 sierpnia 1853, w: tegoż *Correspondance*, t. 2, s. 417.

## Prezentacje

le, zielone lub czarne oczy – a może raczej krążki miki, czarne „polo” nad różowymi policzkami, rower, „klubny” do golfa, kołysanie biodrami, dwa lub trzy zdania pochwycone w locie, wśród nich nieszczęsne „wyżyć się”. Ten ruchomy zbiór doznań można potraktować na dwa sposoby. Pierwszy z nich wybiera narrator i bohater powieści: przemienia płynne kontury tej ruchomej plamy w indywidualne sylwetki, a jedną z nich – Albertynę – czyni obiektem swojej miłości. Poddaje się pragnieniu posiadania tych wszystkich światów, które ona przemierzyła i w których będzie później chronić się przed nim. Ale jest też inny sposób, którego bohater nie wybrał, choć może powinien, a który wybrał jego sobowtór, autor: sprawia on, że „płynna, zbiorowa i ruchoma piękność” tej plamy staje się jeszcze bardziej płynna, jeszcze bardziej zbiorowa i ruchoma. Sprawia, że młode dziewczęta wydają się jeszcze bardziej niedostępne i nieludzkie. Wprowadza je na wielką drogę metamorfoz, która przecina wszystkie królestwa natury i wszystkie formy sztuki, by zmienić je kolejno w paradującą po piasku gromadę mew, w rafę koralową, świetlistą kometę, arabskiego władcę z Pochodu Trzech Króli Benozzo Gozzoli, posagi błyszczące w słońcu na greckim wybrzeżu, a na koniec w gaik róż pensylwańskich kwitnących na skarpie,

między którymi mieści się cała przestrzeń oceanu przebywana przez jakiś parowiec, tak wolno ślizgający się po poziomej i błękitnej kresce idącej od jednej lodygi do drugiej, że leniwy motyl, zapóźniony w głębi kielicha, który kadłub statku minął od dawna, może – aby wzlecieć z tą pewnością, że przybędzie wcześniej – czekać, by tylko jedna cząsteczka lazuru dzieliła jeszcze dziób statku od najbliższego kwiatu, ku któremu okręt płynie.<sup>16</sup>

Z zakończenia tego epizodu można wyciągnąć podwójną lekcję. Po pierwsze, widzimy, co można zrobić, kiedy jest się pisarzem, z błękitnym konturem oceanu. Pisarz musi przy tym wybierać między dwoma historiami: albo historia miłości do Albertyny, albo historia wyścigu między parowcem a motylem. Bohater zawsze dokona niewłaściwego wyboru. W przeciwnym razie z postaci fikcyjnej zmieniłby się w twórcę literatury. Proust jest przy tym trochę bardziej wspaniałomyślny niż Flaubert, i nieco bardziej dialektyczny. Cierpienie, którego bohater doświadcza z racji błędnego wyboru, może obrócić się w korzyść. Jeśli straci Albertynę, pojmie w końcu, że ruchomą plamę na plaży należy postrzegać całkiem inaczej. Zrozumie prawdziwą jedność literatury i życia: tylko literatura jest prawdziwym życiem, życiem naprawdę przeżyтым i czytelnym dla siebie samego. Ale najpierw musi naprawdę stracić Albertynę, przedmiot miłości musi umrzeć na dobre, aby iluzje życia i jednostkowości mogły prysnąć. To prawda, narrator jest pełen „urazy”, kiedy stawia czoła konsekwencjom swojego błędu. Ale rozumie, że jego miłosne cierpienia mają ostatecznie dobroczynny efekt. Musiał przebyć tę chorobę, by zyskać zdrowie pisarza, który wie, że najwyższa prawda życia zawiera się w literaturze.

Czy naprawdę potrzeba było tylu zmarłych, by pisarz posiadał swoją prawdę? Czy coś uzasadnia te zabójstwa? Nie chodzi z pewnością o osobistą korzyść pisa-

<sup>16</sup> M. Proust *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 2: *W cieniu zakwitających dziewcząt*, przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1992, s. 348.

## Rancière Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?

rza. Nie chodzi też o przeprowadzenie granicy między sztuką a zwyczajnym życiem. Chodzi o prawdę, a w efekcie – o zdrowie. Życie autentycznie przeżyte, celebrowane w *Czasie odnalezionym*, nie jest wymarzoną formą życia w stylu Des Esseintes'a. To życie uzgodnione ze swoją wewnętrzną prawdą i z właściwym mu zdrowiem. Między epoką Flauberta a czasami Prousta literatura stawiała się bowiem w coraz większym stopniu kwestią zdrowia. Bez najmniejszego związku z opowieściami o chorobie i degeneracji, które tak poruszały współczesnych Huysmansa, literatura wiąże się z siłami zagrażającymi życiu. Należałoby zbadać, czy jest ona ich współniczką, czy przeciwnie, zwalczającą je medycyną. Literatura jako taka narodziła się wraz poetyckim przewrotem, który instaurował interpretację życia w miejsce logiki działań. Za swój właściwy przedmiot uznała życie, rozumiane nie jako fenomen empiryczny, lecz jako siła, która włada jednostkami i całym społeczeństwem. I jeśli mogła chętnie się, że jest prawdziwym życiem, to właśnie dlatego, że stanowiła lekarstwo na zagrażające życiu choroby.

O jakich siłach mówimy? Po pierwsze, o sile słów. Słowa to bezcielesne byty, które mają moc wyrwania istot ich naturalnemu przeznaczeniu. Dlatego zwykli ludzie, którzy mieli dość życiowych trosk, związanych z utrzymaniem się przy życiu i z reprodukcją życia, dali się porwać słowom takim, jak „wolność” czy „równość” i zapragnęli z kolei wypowiedzieć się w kwestiach urządzenia społecznego, które leżały poza ich kompetencjami. Dlatego młode dziewczęta przeznaczone do roli gospodyń domowych, wystawiając na szwank swoją reputację i ryzykując życie, poczęły zgłębiać ukryte sensy słów takich jak „szczęście”, „namiętność” czy „uniesienie”. Siły niszczące porządek rodzinny i społeczny istniały od zawsze, teraz jednak związały się z nowym demokratycznym niepokojem. Oto niebezpieczeństwo, które spędza sen z powiek XIX-wiecznym myślicielom: życiu zagraża podstępny wróg, ukryty w jego sercu, czyli wola. Taka jest lekcja, której bohaterowi *Jaszczur* udziela stary antykwariusz:

Człowiek zużywa się przez dwa instynktowne akty, które wyczerpują źródła jego istnienia. Dwa słowa wyrażają wszelką postać, którą oblekają owe dwie przyczyny śmierci: CHCIEĆ I MÓC. [...] *Chcieć* spala nas, a *móc* niszczy; ale WIEDZIEĆ zostawia nasz wąty ustrój w stanie trwałego spokoju.<sup>17</sup>

Nie chodzi tylko o to, że moc błędnych słów zwodzi na manowce gorączkowe umysły. Gorączka staje się odtąd konsubstancjalna z życiem. To własny ślepy popęd życia, dążący do okiełznania słów i obrazów, kreujący bez wytchnienia przedmioty pragnień: dobra, które można osiągnąć, cele, które można osiągnąć, osoby, które można zdobyć.

Literatura ujawnia to rozpoznanie. Czyni to jako interpretacja życia, jego samowiedza. Ta ostatnia jednak jest w pewnym sensie współniczką zdiagnozowanej choroby. *Jaszczur* to z pozoru „definitywny wyrok fizjologiczny wydany przez no-

<sup>17</sup> H. Balzac *Jaszczur*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawski Dom Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 39.

## Prezentacje

woczesną naukę na życie ludzkie”<sup>18</sup>. Ale krytycy oskarżają lekarza, że stał się epicim piewą choroby. Jedno pokolenie później młody Zola zadeklaruje bez ogródek, że jego gust nakazuje mu delektować się tą chorobą ciała społecznego, której uosobieniem była perwersyjna Germinie Lacerteux z powieści Goncourtów<sup>19</sup>. A estetyzm Des Esseintes’a zaleca się nam jako sposób potęgowania „syfilisu”, który toczy nowoczesne życie. Stawką literatury czystej, którą zdają się tworzyć Flaubert czy Proust, jest więc zniszczenie tej podejrzanej zażyłości choroby i medycyny, ich ponowna redefinicja i separacja, odróżnienie złej i dobrej interpretacji życia.

Trzeba więc sprowadzić przyczynę choroby do najprostszej zasady: jest nią błędna interpretacja doznań zmysłowych, błędna interpretacja pióropuszków kurzu, kropeł wody i ruchomych barwnych plam, które krzepną w obiekty pożądania i miłości, stając się źródłem cierpień. To rozpoznanie, charakterystyczne dla literatury jako takiej, podkreśla jej wyjątkowość na tle wielkiego tumultu wszelkiego rodzaju lekarzy, którzy pochylają się nad chorobą dręczącą nowoczesne jednostki i społeczeństwa. Nazywamy tę chorobę demokracją, nazywamy ją też e k s c y t a c j ą, ale coraz częściej nadajemy jej też uczoną nazwę h i s t e r i i. W połowie XIX wieku ten kliniczny termin zmienił radykalnie znaczenie: to, co kiedyś uznawano za chorobę organiczną właściwą kobietom, stało się wspólną dla obu płci chorobą psychiczną. Ale niniejsze przemieszczenie wykracza poza historię nauk medycznych. Słowo to, nim zagościło na dobre w teorii psychoanalitycznej jako nazwa szczególnego zaburzenia, podróżowało swobodnie między nauką i literaturą, nauką i opinią publiczną, opinią publiczną i literaturą. Tam nabrało dominującego do dziś znaczenia i oznaczać zaczęło cierpienie ciała pozbawione przyczyny organicznej, związane natomiast z nadmiarem myśli. Dlatego „histeria” stała się synonimem „ekscytacji”, wywołanej nadmierną dostępnością słów, obrazów i myśli właściwą „nowoczesnemu życiu”. Uczeni próbowali nadać precyzyjne znaczenie kliniczne temu wędrownemu pojęciu. Literatura również przedstawiała się jako praktyka kliniczna. To, co proponują nam Flaubert i Proust, przypomina diagnozę choroby, która zaprzętała umysły ich współczesnych, a także – projekt kuracji. Chorobę tę sprowadzili oni do jedyne go błędu, zasadzającego się na utrwalaniu płynnych i bezosobowych konfiguracji doznań zmysłowych, przemienianiu ich w jakości podmiotów i przedmiotów. Leczenie powinno więc polegać na odkrywaniu prawdziwego życia, doświadczanego za cenę roszadzenia trwałych jakości rzeczy, przywrócenia im właściwej tożsamości – cząsteczek miotanych bezosobowym przepływem. Zdrowie, które literatura miała do zaproponowania, sytuowało się

---

<sup>18</sup> F.Fr. Davin *Wstęp*, w: H. Balzac *La Peau de chagrin*, édition établie et annotée par S. De Sacy, Gallimard, Paris 1974, s. 62. (Prawdopodobnie pod tym pseudonimem ukrywa się sam Balzac).

<sup>19</sup> „Mój gust, powiedzmy, jest wypaczony: lubię pikantne literackie potrawy, dzieła dekadencje, w których chorobliwa wyobraźnia zajmuje miejsce okazałej świętości klasyków. Jestem dzieckiem epoki” (*Mes Haines*, w: *Oeuvres complètes*, t. 1, Nouveau Monde éditions, Paris 2002, s. 755).

## Rancière Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?

blisko choroby funkcjonującej jako przeciwieństwo histerii – schizofrenii. Kura-cja literacka, zaserwowana przez Flauberta, praktykowana i roztrząsana w teorii przez Prousta, przyznaje lekarzowi-pisarzowi status zdrowego schizofrenika. Zdrowy schizofrenik niszczy ustanowione przez bohaterów patologiczne powiązania między pojawieniem się na plaży, ideą jednostkowości i miłosnym rozmarzeniem. Pozwala nieostrej, ruchliwej plamie ślizgać się swobodnie po błękitnej linii, gdzie przeobraża się ona w zgraję mew, kolekcję greckich posągów albo różany zagajnik. Oto prawdziwe życie, życie sprowadzone do czystej wielości doznań.

Jest to oczywiście schizofrenia kontrolowana. Pisarz schizofrenik to także dobry lekarz rodzinny. Wie, jak na powrót powiązać uwolnione elementy. Zna reguły metaforyzacji i twierdzi, że podlegają one tej samej racjonalności, co prawa natury. Nie zapomniał przy tym starej poetyki – i medycyny – arystotelesowskiej, która przekształca niewiedzę w mądrość dzięki grze perypetii i rozpoznania. Mając takie zaplecze, uznaje się za zdolnego leczyć histeryków (skazując na zatracenie kilku spośród nich). Potrzebuje swojego histerycznego sobowtóra, by utrzymać w schizofrenicznym zdrowiu siebie samego oraz literaturę. Nie potrzebuje histeryka tak, jak lekarz pacjenta; potrzebuje opowieści o histeryku i o jego leczeniu, by oddzielić „schizofrenię literacką” od prawdziwej schizofrenii. Uwalnia wiry i fale bezosobowego, przedjednostkowego życia, ale nie poddaje się im. Używa opowieści o histeryku do zakreślenia granicy między złą i dobrą schizofrenią.

To z kolei odsyła nas do innego dzieła poświęconego relacji między literaturą a schizofrenią – do *Fale*. Znany strukturę tej powieści; Virginia Woolf rozdzieliła kompetencje narratorskie pomiędzy sześć postaci, które stanowią sześć ośrodków percepcyjnych, sześć sposobów przetwarzania doznań. Ale szybko okazuje się, że rzekoma równość ustanowiona między narratorami jest pozorna. W istocie dwie postaci znaczą tu najwięcej. Zajmują one symetryczne pozycje, jakby na krańcach łańcucha, który wiąże sześcioro bohaterów. Bernard przypisuje wydarzeniom, rzeczom i osobom określone tożsamości, każdą chwilę, każde doznanie, każde słowo łączy z innym. Rhoda, przeciwnie, nie potrafi ustanawiać tożsamości, nie umie powiązać jednej chwili z drugą. W pewnym sensie te dwie postacie odgrywają relację odwróconej symetrii, łączącej pisarza z bohaterem. Zmienił się jednak przydział ról. To, co charakteryzuje Rhodę – i co definiuje jej chorobę – przypomina jako żywo lekarstwo, oferowane przez pisarza-schizofrenika: zerwać z „szaleństwem jednostkowej egzystencji”, rozproszyć się w coraz szerszych kręgach rozumienia, obejmujących na koniec cały świat. Rhoda wyobraża sobie

że bylibyśmy zdolni wydmuchać bańkę tak wielką, że zachodziłoby i wschodziło w niej słońce i moglibyśmy zabrać błękit południa i czerni północy, i odbić od brzegu, i uciec od tutaj i teraz.<sup>20</sup>

Rhoda próbuje wcielić w życie nauki Diabła, udzielane świętemu Antoniemu: chce przełamać granice jednostkowej subiektywności i powierzyć się przedjednost-

<sup>20</sup> V. Woolf, *Fale*, przeł. L. Czyżewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 208.



## Prezentacje

kowym *heccétés*. W pewnym sensie jest ona wyleczona z choroby, która uniemożliwiła Emmie oraz proustowskiemu narratorowi rozkoszowanie się życiem.

Ale Virginia Woolf nie może już odgrywać roli zdrowego schizofrenika. Zbyt dobrze wie, co oznacza schizofrenia. Wie, co skrywa piękny sen o swobodnym kojarzeniu barwnych plam, kropli wody i pióropuszy kurzu: realność rozpadu i dysocjacji. Nie daje się zwieść proustowskiej grze słów; wie, że wrażenie niczego w nas nie zapisuje, tylko uderza nas i rani. I ona również skazuje na śmierć. Rhoda umiera, jak Emma i Albertyna, ale umiera w sposób nader szczególny. Umiera w jednym krótkim zdaniu, wypowiedzianym przez Bernarda, który w ostatnim rozdziale przejmuje obowiązki narratora: „lecz teraz Percival nie żyje i Rhoda nie żyje”<sup>21</sup>. Bernard mówi o tym przelotem, nie dodając żadnego komentarza. Co się tyczy Percivala, znamy fakty: wiemy, że umarł wskutek upadku z konia, dokładnie jak Albertyna. Ostatecznie, nigdy nie miał własnego życia, był tylko fantazmatem histeryków. Z Rhodą co innego; w tym miejscu pierwszy raz dowiadujemy się o jej śmierci. I niczego więcej na ten temat już się nie dowiemy. Ale wraz z opowieścią o jej pełnym cierpieniu życiu ulotniła się gdzieś figura pisarza jako zdrowego schizofrenika. Jego kompetencje przejęła w powieści Rhoda i właśnie z tego powodu nigdy nie była w stanie pisać. O jej śmierci nie traktuje żadna opowieść. Umiera w zdaniu Bernarda, mężczyzny zdrowego, a nawet nazbyt zdrowego, który bierze na siebie ciężar snucia opowieści pod nieobecność schizofrenicznego narratora. Okazuje się, że śmierć postaci może jeszcze ocalić narratora, ale nie pisarza.

Przełożył Jerzy Franczak

**Rancière** Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?

## Abstract

**Jacques RANCIÈRE**

### Why Emma Bovary had to be killed

Jacques Rancière reads *Madam Bovary* – but also Proust's *In Search of Lost Time* and Virginia Woolf's *Waves* as an evidence of changing relationship between life and literature. The rejection of the hierarchy of themes characteristic of Flaubert's times is already a function of the transformation of the social structure, the development of modern democracy and the culture of "excitement", but it is also strongly related to the medical discourse. Flaubert – like Proust and Woolf later on – has to combine the features of the realist and the aesthete that is why he absolutises "style" as the ultimate definition of literature. Emma Bovary, who mistook literature for life, has to be sentenced to death so the art of writing could be saved as a separate discipline of the distribution of the sensible.