

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LVI

Kraków, wrzesień–październik 2015

Zeszyt 5 (332)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

RÓWNOŚĆ, WIELOŚĆ, OBOJĘTNOŚĆ. JACQUES RANCIÈRE CZYTA *PANIĄ BOVARY*

JERZY FRAN CZAK*

ZBRODNIA EMMY

Jak wiadomo, Emma Bovary popełniła samobójstwo. Przed zażyciem trucizny napisała list pożegnalny, w którym wyraźnie zazaczyła: „Proszę nikogo nie winić”¹. Dlaczego zdecydowała się na ten krok? Dysponujemy odpowiedziami, które podsuwa nam fabuła: targnęła się na swoje życie, ponieważ nie mogła spłacić długów, które zaciągnęła ze względu na swoje pozamałżeńskie romanse. U źródeł jej załamania nerwowego odnajdujemy niespełnione nadzieje i bolesne deziluzje wynikające z podstawowej pomyłki, tej mianowicie, że Emma zapragnęła żyć podług wzorców podsuniętych przez powieści, innymi słowy – pomyliła literaturę z życiem. Mamy też do dyspozycji wykładnie polityczne, zgodnie z którymi życiowej klęsce bohaterki winne są wadliwa edukacja, alienacja społeczna i męska dominacja.

Jacques Rancière, powracający obsesyjnie do powieści Flauberta w kolejnych swoich książkach, uznaje obie grupy odpowiedzi za niezadowolające. Wykładnie polityczne opierają się na podejrzanym przeskoku od wewnętrznych argumentów fikcjonalnych do argumentów społecznych, tym samym ignorują

* Jerzy Franczak – dr, Wydział Polonistyki UJ w Krakowie.

¹ G. Flaubert, *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, Warszawa 1986, s. 247.

to, co sytuuje się pomiędzy wnętrzem i zewnątrz, czyli wynalazek fikcji jako takiej². Nie można też zadowolić się wyjaśnieniem, jakoby Emma „pomyliła literaturę z życiem”, niczym błędny rycearz Cervantesa. Ani Emma, ani Don Kichot nie padają ofiarami własnych iluzji. Oboje wykazują się dobrym zrozumieniem relacji między rzeczywistością a fikcją i świadomie wywołują iluzje optyczne, czyli kreują świat, w którym można dojrzeć to, co przeczytane. Ich rzekome szaleństwo to interwencja w obiegową mądrość, której wyrazicielem u Cervantesa jest karczmarz, a u Flauberta Karol Bovary. Na przekór tamtym chcą postrzegać świat jako książkowe *continuum*. Nie tyle więc biorą fikcję za rzeczywistość, co zamazują granicę między nimi i celebryją gest odmowy: nie godzą się na zamknięcie fikcji we właściwej jej przestrzeni [CM 132].

Powinowactwo Don Kichota i Emmy Bovary domagałoby się z pewnością osobnego opracowania. Podobno Cervantes korzystał z książki Juana Huarte de San Juan, pt. *Przegląd umysłów* – to z niej zaczerpnął przekonanie, że istnieją dwa rodzaje szaleństwa, z których jeden dotyka osądu, drugi zaś wyobraźni. Błędny rycearz cierpiał tylko na defekt zmysłu wyobraźni, nie doszło u niego do zaburzenia *vis aestimativa*³. Ta sama choroba stała się udziałem heroiny Flauberta. Jak pisze Ortega y Gasset, „pani Bovary jest Don Kichotem w spódnicy”. Ale ta analogia służy mu do sformułowania kolejnej anatemy na czasy współczesne; Emma „jest czytelnicką powieści romantycznych i ucieleśnieniem mieszczańskie ideały, które zaciążą nad Europą przez pół wieku. Jakież to nędzne ideały! Mieszczańska demokracja, pozytywistyczny romantyzm!”⁴. Rancière, jak najdalszy od wyniosłego arystokratyzmu „nowoczesnych mandarynów”⁵, rozbraja tę nazbyt łatwą analogię. Emma nie jest Don Kichotem wykatapultowanym w XIX stulecie. Błędny rycearz to upostaciowanie samej literatury, konfrontującej się ze sprożowanym światem nowożytnym i dążącej do jego repoetyzacji

² J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*, przeł. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 143–144. Dalej jako DN. Do pozostałych pism filozofa odsyłam następujące skróty: A – *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l’art*, Paris 2011; CM – *La Chair des mots. Politique de l’écriture*, Paris 1998; DP – *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. I. Bojadziejewa i J. Sowa, Kraków 2007; EJP – *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościki, Warszawa 2007; ETP – *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Amsterdam 2009; FP – *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris 2014; IE – *L’Inconscient esthétique*, Paris 2001; ND – *Nienawiść do demokracji*, przeł. M. Kropiwnicki, Warszawa 2008; P – *Politique de la littérature*, Paris 2007; PM – *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris 2010; SE – *Le Spectateur émancipé*, Paris 2008.

³ A. Trapiello, *Żywy Cervantes. Próba innej biografii*, przeł. P. Fornelski, Warszawa 2012, s. 193–194.

⁴ Ortega y Gasset, *Medytacje o „Don Kichocie”*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2008, s. 134.

⁵ M. Berman, *Wprowadzenie. Nowoczesność wczoraj, dziś i jutro [w:] tegoż, Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006, s. 33.

[PM 62]. Tymczasem Emma uosabia egalitarny żywioł epoki rewolucji społecznych, skanalizowany w ten sposób, że zmienia się w proces estetyzacji życia.

Między epoką Cervantesa a czasami Flauberta zaszła istotna zmiana: na gruzach *ancien régime*'u powstało społeczeństwo ekscytacji. Dawniej ciało społeczne było ustrukturyzowane przez porządek monarchiczny i klasowy oraz przez religię, a każdej jednostce przypadała określona rola w czytelnej, stabilnej hierarchii. Jednak za sprawą Rewolucji Francuskiej, w wyniku industrializacji i rozwoju mediów, system ten popadł w ruinę, co stało się przedmiotem lamentacji niezliczonych konserwatystów. Społeczeństwo poczęło przypominać „beźładną mieszaninę wolnych i równych jednostek, wirujących bez wytchnienia w poszukiwaniu podniet”, stało się „nieustannym zgiełkiem myśli i pragnień, apetytów i frustracji” [DN 145].

Rancière wykonuje znamiennej substytucję i w miejsce „ekscytacji” wstawia „demokrację”. Ta ostatnia zmobilizowała tłumy wiosną 1848 roku. Po zdławieniu wolnościowego zrywu i restytucji starego porządku rozpoczęła się właściwa antydemokratyczna wojna:

Nie wystarczyło stłumić uliczne zamieszki, należało jeszcze unieważnić ich polityczne znaczenie, uczynić z demokracji fenomen socjologiczny, ślepą siłę 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. [DN 146]

Emma Bovary jest ucieleśnieniem demokratycznego apetytu znamionującego nowe czasy. Naczelnym imperatywem jej działania jest dążenie do „estetyzacji życia codziennego” [DN 145]. Na czym polega ten proces? Istnieją konkurencyjne sposoby jego opisu; lokują one procesy estetyzacji odpowiednio w sercu nowoczesności i ponowoczesności. Mike Featherstone powiązał ten termin z projektami subkultur artystycznych lat 20. (futuryzm, dadaizm, surrealizm), które wykształciły strategie zacierania granicy między sztuką a życiem codziennym oraz z figurą dandysa, który czyni z siebie samego obiekt artystyczny. Procesy estetyzacji życia zakorzenione są w transgresjach nowoczesnej sztuki i w karnawałowej tradycji odwracania zwyczajowego porządku⁶. Z kolei Wolfgang Welsch odróżnia powierzchowne procesy estetyzacji („styling”, „face-lifting” rzeczywistości) od tych głębokich, które wiążą się z rozwojem massmediów, odrealnieniem rzeczywistości społecznej, relatywizacją prawd i wartości.

⁶ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński i J. Lang [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

Modelowym mieszkańcem świata ponowoczesnego czyni on zmysłowego, hedonistycznego *homo aestheticus*⁷. Rancière sytuuje się z dala od obydwu tych deskrypcji, nie tylko dlatego, że zarzuca dialektykę nowoczesności i ponowoczesności. Przede wszystkim, swoim zwyczajem dubluje przechwycone pojęcie i rozgrywa jego wewnętrzną sprzeczność; opisuje dwa przeciwstawne procesy estetyzacji. W *Pani Bovary* jeden z nich praktykuje protagonistka powieści, a drugi sam autor.

Emma szukała sposobu, by połączyć literaturę i życie, nie chciała rozdzielać rozkoszy zmysłowych od rozkoszy duchowych. Jako „kobieta o fałszywej poetyczności i fałszywych uczuciach”⁸ była zarazem sentymentalna i trzeźwa, dlatego od sztuki oczekiwała bardzo konkretnych przyjemności. To właśnie jej grzech kardynalny: dążyła do zrównania wszelkich źródeł ekscytacji. Na tym polega jej zbrodnia: chciała sprowadzić literaturę do łatwej urody, mistyczne tęsknoty zamienić w wystrój mieszkania.

Pokusa przekładania sztuki na materię życia została 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 sobowtórem: estetyzacją życia. [DN 150]

W niektórych interpretacjach Emma jawi się jako ofiara nowoczesności – tej „maszyny produkującej destrukcyjne, wyobcowujące nas iluzje”⁹, jako ofiara pozornej emancypacji (uwolnienia pragnień) powiązanej z patriarchalnym nadzorem (uwięzienie na prowincji, w domenie życia prywatnego, w roli mieszczańskiej matrony)¹⁰ lub jako protokonsumentka kultury masowej¹¹. U Rancière’a pozostaje ona upostaciowieniem nowoczesnego marzenia o połączeniu rzeczywistości i marzenia, o ostatecznej fuzji pierwiastka duchowego i cielesnego. Marzenie to jednak przybrało groźną, chorobową postać, dlatego właśnie Emma... została zabita! Flaubert złożył ofiarę z jej życia, by ocalić sztukę – nie przed pospolitością, jak się często mniema, lecz przed wyrafinowaniem. Nie jest on wcale prekursorem *l’art pour l’art*, lecz wręcz przeciwnie – prekursorem wojny sztuki z „estetyzmem”. W *Pani Bovary* toczy się ona przy wykorzystaniu dwóch równoległych strategii. Jedna z nich nakazuje wykreować postać „fałszywego artysty”, by poprowadzić ją przez życiowe niedole w stronę

⁷ W. Welsch, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy* [w:] tegoż, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gućalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.

⁸ G. Flaubert, *Listy*, tłum. W. Rogowicz, Warszawa 1957, s. 189.

⁹ M. Chollet, *Tyrania rzeczywistości*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2013, s. 110–113.

¹⁰ L. Gerrard, *Romantic Heroines in the Nineteenth-Century Novel: A Feminist View*, „International Journal of Women’s Studies” 1984, nr 7, s. 10–16.

¹¹ R. Chow, J. Rohrer, *On Captivation: A Remainder from the „Indistinction of Art and Noart”* [w:] *Reading Rancière: Critical Dissensus*, red. P. Bowman, R. Stamp, New York 2011, s. 58–59.

nieuchronnej kary. Druga zakłada demonstrację właściwego podejścia do nierozróżnialności życia i sztuki.

Rancière czyta *Panią Bovary* na przekór reakcyjnym komentarzom obrońców *ancien régime'u*, ale także wbrew postępowym tezę Sartre'a z *Idiota w rodzinie*. W tej niedokończony rozprawie prawodawca egzystencjalizmu nakreślił psychoanalityczny portret Flauberta i wkomponował go w epokowy pejzaż. W autorze *Salambo* ujrzał modelową figurę artysty, który został odrzucony przez przedstawicieli własnej klasy i tak naprawdę niczego innego nie pragnie, jak tylko ponownego wejścia do elity. Owszem, dostrzega w całej jaskrawości przywary swojej warstwy i reaguje na nie radykalnym sprzeciwem, ale równocześnie nie jest w stanie przyjąć punktu widzenia klas zdominowanych. Towarzyszy temu poczucie winy, gdyż jako pisarz nie zmienia świata, lecz pozostaje „twórcą cieni”. Wynajduje więc wyjście z tego impasu: postanawia, że nie będzie użyteczny, nie będzie mieszał się do niczego. Wybiera nierzeczywistość i „myślenie z lotu ptaka”: chce dostrzegać wszystko takim, jakie jest. Odbiera słowom możliwość uczestniczenia w debatach publicznych, co w rzeczywistości służy nihilizmowi burżuazji, która nabiera sił po zrywie 1848 roku. Doprowadza do petryfikacji stylu literackiego i staje się arystokratycznym pisarzem występującym przeciw demokratycznej naturze prozatorskiego języka. Sztuka dla Sztuki to „zasłona, jaką pisarze i artyści zawczasu rozpościerają nad mieszczaństwem”¹², by chronić partykularny interes klasowy.

Rancière dystansuje się wobec tych odczytań, by przemieścić całą kwestię. W jego ujęciu nie ma sprzeczności między autonomią literatury i jej zaangażowaniem. Paradoksalny status literatury jako nowego reżimu sztuki został w *Pani Bovary* zarazem przełożony na jednostki fabuły (Emma Bovary jako ucieleśnienie „złego artysty”) i zademonstrowany w praktyce, wcielony w nową poetykę:

Ekscytacja postaci, niesytej cielesnych i duchowych 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. [DN 147–148]

Sartre obrócił argument reakcyjny w argument postępowy. Niczym współcześni Flauberta (jak choćby Barbey d'Aureville) poetykę flaubertowskiej powieści zinterpretował jako wyniosłe *désintéressement*, wyrzeczenie się zaangażowania politycznego. Tymczasem *Pani Bovary* to dzieło, które, nie niosąc ze sobą żadnego przesłania, jest egalitarne właśnie ze względu na obojętność, która zawieszca wszelkie preferencje i hierarchie. Jest polityczne dlatego, że powstrzymuje się od jakiegokolwiek interwencji politycznej [EJP 36]. Uogólniona obojętność literatury pozostaje sprzężona z procesami demokratycznymi, z umasowionym ideałem powszechnej równości i wolności.

¹² J.-P. Sartre, *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii*, wybrał W. Sadkowski, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2000, s. 279–281.

ABSOLUT STYLU I MOLEKULARNA RÓWNOŚĆ

Jak to się dzieje, że ten sam pisarz uchodzi za prototypowego realistę i mistrza „sztuki dla sztuki”? Rancière’a tłumaczy, że paradoks to pozorny, realizm i czysta sztuka są bowiem niczym awers i rewers tego samego zjawiska. Muszą pojawić się równocześnie w nowym reżimie widzialności literatury.

Jak wiadomo, Flaubert deklarował, że nie ma tematów wysokich i niskich, że dziewczyna z prowincji może być bohaterką tragedii, a Yvetot jest tyle samo warte, co Konstantynopol¹³. Rewolucyjną moc tych proklamacji zrozumiemy dopiero wówczas, gdy przypomnimy, że dawny system *Belles Lettres* rozdzielał wyraźnie tematy poetyczne i prozaiczne, postaci dostojne i wulgarne, wyrażenia podniosłe i trywialne. Podstawą tego rozróżnienia była arystotelesowska opozycja poezji i historii. Ta pierwsza buduje intrygę, konstruuje łańcuchy zdarzeń i „wyraża to, co ogólne”, przez co jest bardziej filozoficzna; ta druga przedstawia życie w porządku czysto chronologicznym, czyli „wyraża to, co jednostkowe”¹⁴.

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 przedstawialnego, ale poddała też w wątpliwość opozycję działania i życia, opozycję o charakterze poetyckim i społecznym. [DN 146–147]

Efekt zniesienia hierarchii tematów jest zatem podwójny. W grę wchodzi tyleż detabuizacja prozaicznych wymiarów życia, co demontaż pewnej ramy przedstawieniowej, redystrybucja zmysłowego i zniesienie symbolicznego podziału na dwie kategorie ludzi – tych przeznaczonych do wielkich czynów i tych zamkniętych w kręgu życiowych trosk. Temat staje się „obojętny” w tym sensie, że nieistotna jest jego klasowa proveniencja czy społeczna waga, a zarazem nie determinuje samej formy dzieła (na zasadzie odpowiedniości tematyczno-gatunkowo-stylistycznej obowiązującej w systemie *Belles Lettres*). Demokracja tematów, bohaterów i przedmiotów to radykalna forma równości, która niszczy hierarchię reprezentacji i poddaje w wątpliwość strukturę ciała społecznego. Rzekoma „apolityczność” Flauberta (i innych pisarzy rezygnujących ze społecznego zaangażowania na rzecz kultu czystej sztuki) jest częścią literackiego egalitaryzmu i wpisuje się w ideę „równości w obojętności”. Stanowi ona część estetycznej separacji, będącej warunkiem demokratycznej rekonfiguracji zmysłowego [DP 44-45; 71–72].

¹³ G. Flaubert, *Correspondance*, t. 2, Paris 1980, s. 362.

¹⁴ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, BN II 209, Wrocław 1989, s. 30.

Tutaj docieramy do kolejnego problemu. Otóż zakłócenie systemu różnic prowadzi do dyfuzji literatury i życia. Od tej pory nie istnieje żadna linia demarkacyjna rozdzielająca te dwa porządki. Kondycję literatury określa upadek w nieodróżnialność od samego życia i próba ponownego odróżnicowania się. Flaubert od razu dostrzegł konsekwencje demokratyzacji tematów: jeśli temat jest obojętny, to jedynym wyznacznikiem literatury pozostaje styl. W liście do Louise Colet z 16 stycznia 1852 roku pisał, że właśnie dlatego, iż nie ma przedmiotów samych w sobie brzydkich albo ładnych, należy ustalić jako aksjomat, że styl to „absolutny sposób widzenia rzeczy”¹⁵. W tym samym liście opisywał wymarzoną „książkę o niczym”, która byłaby spoista tylko dzięki wewnętrznej sile stylu, innym słowy – inscenizowałaby swoją jedność z banałem życia, ale w sposób, który czyniłby z niej literaturę. Po zniwelowaniu hierarchii, które onegdaj rządziły dobieraniem tematów i kompozycją akcji, profilowaniem języka, tylko styl wprowadza artystyczną różnicę. To on przemieszcza granice literatury, zagarnia wzgardzone wcześniej obszary życia społecznego i doświadczenia zmysłowego, a zarazem włącza je w wydzielony obszar i ustanawia jedy-nowładztwo sztuki. Temat jest mu doskonale obojętny, nie czyni w tej materii żadnych różnic – on sam jest różnicą, która pozwala zaistnieć literaturze jako literaturze. To zasada stylu anuluje sprzeczność między realizmem a sztuką dla sztuki.

„Absolutny sposób widzenia rzeczy” oznacza zarazem zanegowanie systemu *Belles Lettres* i wymknięcie się schematom percepcyjno-myślowym. Pisanie staje się samym patrzeniem – takim, które umożliwia postrzeganie rzeczy w ich czystej materialności. Ma charakter absolutny, gdyż – zgodnie z etymologią tego słowa – zasada się na zerwaniu. Po pierwsze zrywa z relacjami odpowiedniości słów, postaci i działań, narzuconymi przez reżim przedstawieniowy [PM 106–107]. Po drugie oddziela się od społecznych norm porządkowania rzeczywistości, czyli od istniejących „podziałów zmysłowego”. W tym przypadku chodzi o taki sposób patrzenia i odczuwania, w którym zanika indywidualny podmiot, a rzeczy uwalniają się z wszystkich więzi i „trwają w sensorium czystych wrażeń oderwanym od sensorium zwykłego doświadczenia” [DN 150–151]. Chodzi o quasi-mistyczne doświadczenie w rodzaju tego, które świętemu Antoniemu przedstawia Diabeł: kiedy doznania zrzucą z siebie łańcuchy indywidualności, odkrywamy dziwne formy życia bezosobowego, przed-jednostkowego¹⁶.

Absolutny sposób patrzenia charakteryzuje samego pisarza, pozostaje natomiast obcy powołanym przez niego do życia bohaterom. Oni nie zadowolają się zbiorem mikro zdarzeń, próbują podporządkować je „prawdziwej historii” znaczonej pasjami, dążeniami i zwrotami akcji. Doświadczają „czystej intensywności rzeczy bezzasadnych, oddychania rzeczy uwolnionych z władania

¹⁵ G. Flaubert, *Correspondance*, dz. cyt., s. 31.

¹⁶ G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, version de 1849, Paris 1924, s. 418.

sensu” [P 35], ale nie pozostają wierni temu doświadczeniu, włączając je w łańcuchy życiowej fabuły. To podwójna pomyłka:

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 pożądania. Krótko mówiąc, nie odrobili lekcji Diabła: życie jest bezzasadne. To bezustanna fluktuacja atomów, które układają się w coraz to nowe, nietrwałe konfiguracje. [DN 152]

Pisarz odwraca ten proces i lancetem stylu rozcina sklecone przez nich całości, by ukazać strefę dezindywidualizacji, gdzie rozpręgają się tradycyjne modele tożsamości, gdzie panuje „dezorganizacja ducha, pęknięcie świata i rozproszenie myśli” [CM 182–183]. Flauberta nie interesuje molowa nierówność, lecz molekularna równość [EJP 172]. Jego spojrzenie bezustannie wędruje w stronę nieistotnego z punktu widzenia fabuły detalu; na przykład gdy Emma oczekuje przybycia swego przyszłego męża, wydobywa na jaw smugę kurzu pędzoną po kamiennych płytach przez lekki podmuch, wiejący dołem przez szparę od drzwi. Wrażliwość każe pisarzowi kierować się ku czystemu przepływowi doznań, owemu bezosobowemu światu, domenie stawania się i *heccéités* [CM 184].

Termin *heccéités* zapożyczył Rancière od Deleuze’a i Guattariego. Wywodzi się on z łacińskiego *ecce (oto)*, posiada bogatą prehistorię związaną z filozofią scholastyczną (Jan Duns Szkot), a w XX wieku został podjęty w ramach różnych tradycji filozoficznych (egzystencjalizm, epistemologia Gilberta Simondona i in.). Oznacza on zespół cech materialnych lub niematerialnych, które wyróżniają dany przedmiot; w przeciwieństwie do *quidditas* nie chodzi jednak o stałe właściwości dane jakiemuś zespołowi fenomenów. W *Mille Plateaux* pojęcie *heccéités* (bądź *eccéités*) oznacza procesy indywidualizacji pozbawione początku i końca, celu i przeznaczenia, które przybierają postać kłacza i nie konstytuują żadnego „ja”¹⁷. Wielości molekularne funkcjonują jako osobliwości przytłaczane przez molowe struktury, selekcjonowane i sterowane przez nie, poddawane kodowaniu lub aksjomatyzacji. Jak pisze Michał Herer,

organizacja molowa może przenikać zarówno biurokratyczny aparat państwa, jak i małe grupy czy nawet indywidua, o ile wszędzie tam dokonuje się właśnie selekcja, blokowanie pragnienia, demontaż maszynierii, które ono konstytuuje, lub zapobieganie ich konstrukcji. Z kolei mechanizm molekularny to organizacja pozwalająca pragnieniu utworzyć produktywny układ, jakąś sieć połączeń i swobodnych przepływów – również niezależnie od rzędu wielkości, a więc w przedsiębiorstwie, grupie czy partii tak samo jak na poziomie ciała i jego organów. Jest to mechanizm

¹⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris 1980, s. 318–321. Zob. też: A. Sauvagnargues, *Heccéité* [w:] *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, red. R. Sasso, A. Viliani, „Les Cahiers de Noesis” 2004, nr 3, s. 172.

subindywidualny i suborganiczny, bez względu na rodzaj wchodzącego w grę indywiduum czy organizmu, mechanizm deterytorializujący każdą formę porządku, otwierający drogę *ujścia* siłom, które pozostają związane przez prawa molowej organizacji.¹⁸

Literatura może odblokowywać zdeterytorializowane strumienie pragnienia, projektować sposoby wykroczenia poza ukonstytuowane całości, formułować apel do energii, które nie zastygły jeszcze w podmiotową formę. *Heccéités* wskazują na ruch przejścia – od jednostek określonych i zdefiniowanych do sfery preindywidualności. Osobowość rozwiązuje się w grę afektów i danych zmysłowych, konkretny obraz – w wibracje kolorów. Model ten ma również wymiar polityczny: oto unieruchomiona masa ujawnia swoją substancję, bezpodmiotową energię w permanentnej cyrkulacji¹⁹.

W sercu *Pani Bovary*, pod powierzchnią romansowej intrygi, filozof odnajduje czyste relacje ruchu i spoczynku, przepływ bezosobowych sił uwolnionych z łańcuchów indywidualizacji i obiektywizacji. Podczas gdy Emma „przekształca wszystkie *heccéités* w jakości przedmiotów i cechy ludzi, wciąga je w nieustający wir popędów i frustracji”, Flaubert wydobywa na jaw te mikro zdarzenia stanowiące tło życiowej fabuły, pozwala wybrzmieć „zbawiennej muzyce bezosobowego, przebijającej się przez rozgwar nieszczęść” [DN 153]. Odciska się to na samej materii tekstu – za pochodne tego nastawienia uznać można technikę symultanicznej prezentacji czy inwazję piktoralnej bierności w akcję literacką. Krótko mówiąc, przyczynowo-skutkową osnowę historii dubluje (a niekiedy wykoleja) powiązanie mikrozmysłowych elementów [SE 131–132]. W tym momencie literatura staje przeciwko molowej równości demokratycznych podmiotów, po stronie równości afektów i mikro zdarzeń, po stronie tego, co jednostkowe, a co nie jest jeszcze indywiduum. Dotyka równości ontologicznej, która panuje na poziomie molekuł – analogicznej względem równości, o którą walczą wszyscy wydziedziczeni [CM 194, P 35].

LITERATURA JAKO MEDYCyna

Podobną dynamikę obserwujemy w cyklu powieściowym Prousta oraz w powieściach Virginii Woolf. W każdym z tych przypadków dowartościowana zostaje estetyczna i polityczna wartość czystego doznania, która pojawia się przed podziałem zmysłowego, przerywa ciągi motywacyjne i eksplikacyjne. To właściwy obiekt sztuki i polityki, które demontują istniejące struktury, by wskazywać na nowe możliwości podziału²⁰. Zestawienie tych trzech projektów pisarskich ilustruje ich głęboką jedność, uwarunkowaną przez wspólny reżim

¹⁸ M. Herer, *Gilles Deleuze: struktury, maszyny, kreacje*, Kraków 2006, s. 174–175.

¹⁹ *Entretien avec Jacques Rancière* [w:] „Dissonance” 2004, nr 1.

²⁰ Zob. D. Panagia, *The Political Life of Sensation*, Durham NC 2009.

estetyczny. Równocześnie między epoką Flauberta a czasami Prousta i Woolf zaszła istotna zmiana: literatura stała się „kwestią zdrowia”.

W połowie XIX wieku, po okrzepnięciu nowego reżimu estetycznego, literatura poczęła odgrywać sprzeczne role: stała się instancją diagnozującą chorobę społeczną i cichą współniczką samej choroby. Jej stosunek do sił przenikających ciało społeczne pozostawał dwuznaczny. Idzie w pierwszym rzędzie o „siłę słów”:

Słowa to bezcielesne byty, które mają moc wyrywania 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 urzędzenia 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. [DN 155]

Współcześni Flauberta nazywali tę chorobę *ekscytacją* albo *histerią*, czyli cierpieniem ciała pozbawionym przyczyny organicznej, związanym z nadmiarem myśli. Nowoczesny świat, na który rzucali kalumnie ówczesni moralści, cechowała niebezpieczna dostępność słów, obrazów i myśli, które mogły „odwodzić od obowiązków” i „zwozić na manowce”. Dlatego w kolejnym kroku stawiano znak równości między histerią a demokracją, gdyż ta ostatnia postrzegana była jako domena ekscesu, czyli „panowania nadmiaru” [ND 14–15].

W takim układzie współrzędnych literatura przedstawia się jako praktyka kliniczna. Flaubert i Proust najpierw stawiają diagnozę: choroba zasadza się na kompulsywnym przemianowaniu bezosobowych konfiguracji doznań zmysłowych w jakości podmiotów i przedmiotów. Można by rzec, ponownie sięgając po pojęcia schizoanalizy, że produktywne układy molekularne zostają stłumione przez organizacje molowe. Potem przychodzi pora na projekt kuracji: demokratycznej histerii przeciwstawić trzeba jej przeciwieństwo, kontrolowaną schizofrenię. Pisarz zyskuje status zdrowego schizofrenika, który niszczy ustanowione przez bohaterów patologiczne powiązania i sprowadza je na powrót do czystej wielości doznań. Musi wykreować fikcyjną postać w rodzaju Emmy – swojego historycznego sobowtóra – gdyż ta kreacja pozwala utrzymać w schizofrenicznym zdrowiu siebie samego oraz literaturę [DN 156–157].

Czym byłby ów paradoksalny stan „schizofrenicznego zdrowia”? Schizofrenia – podobnie jak w znanych rozważaniach Frederica Jamesona – to figura neutralizacji sensu, zerwania ciągłości czasowej i przyczynowo-skutkowej, a wraz z nią – osnowy narracji tożsamościowej. Schizofrenik to ktoś, kto jest „nikim”, to jaźń zanurzona w wiecznej terażniejszości, w czystej intensywności zmysłowych doznań²¹. Literatura odwraca się od „konsensualnego otepienia”,

²¹ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 203–205.

poczyna grawitować w stronę „krzyku, w których gubi się sens” [EJP 74–75]. Rozpoczyna pracę dezidentyfikacji i dehierarchizacji, co wiąże się z pewnym ryzykiem, gdyż często

doprowadza tę pracę aż do punktu odpodmiotowienia, w którym delegitymizuje samą przestrzeń, w której konstruowane są procesy demokratycznego upodmiotowienia. Równość literacka osiąga poziom, na którym niszczy jednocześnie oligarchiczne hierarchie i płaszczyznę równości przynależną demokracji politycznej. Oto dlaczego poszukiwanie prostej zasady odpowiedzialności bądź też przeciwieństwa między literaturą i demokracją jest skazane na niepowodzenie.²²

Żaden pisarski projekt nie gwarantuje ustanowienia „demokracji literackiej”. Nie ma maksymy określającej korelację literatury i polityki. Możemy jednak zrekonstruować wyłonienie się sceny, na której ta konwergencja stała się możliwa.

REWOLUCJA ESTETYCZNA

Praktyki artystyczne nie pozwalają się oddzielić od dyskursów, które umożliwiają ich percepcję jako sztuki [PM 8]. Specyficzny, historycznie zmienny typ relacji między produkcją oraz praktykowaniem sztuki, formami widzialności tych praktyk i ich pojęciowym ujęciem Rancière nazywa reżimem sztuki [DP 78]. Reżim definiuje sposoby funkcjonowania i opisywania artefaktów, przyjęte modele tworzenia i odbioru.

Spośród trzech wyróżnionych przez autora *Aisthesis* reżimów pierwszy, dominujący w starożytności, zwany jest etycznym. W jego obrębie sztuka nie istnieje jako odrębna dziedzina doświadczenia, a przedmiot artystyczny nie jest rozpoznawany *jako taki*. Nie pyta się o wartość artefaktów, lecz o ich pochodzenie, czyli związek z tym, co przedstawiają, oraz o ich przeznaczenie, czyli o to, do czego mogą zostać użyte [DP 79]. Poezja, malarstwo i muzyka mają status rzemiosł, ocenianych wedle przydatności dla wspólnoty i zgodnie z „funkcją ich wewnętrznej prawdy” [EJP 28]. W centrum reżimu etycznego znajduje się – jak ujął to Gabriel Rockhill – „źródło i *telos* obrazów w relacji z etosem wspólnoty” [EJP 186].

Dopiero w reżimie przedstawieniowym sztuka wyodrębnia się jako osobna dziedzina aktywności. Rozumie się ją za Arystotelesem jako skuteczny sposób imitowania zdarzeń i postaci, czyli „naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość”²³. Imitacje są zarazem weryfikowane i chronione przed orzekaniem o ich prawdziwości. Weryfikuje się je poprzez odniesienie nie tyle do idealnego modelu, co do zasad sztuki i reguł

²² *Wspólnota jako niezgoda. Jacques Rancière w rozmowie z François Noudelmannem*, przeł. M. Kropiwnicki [w:] „Odra” 2008, nr 11.

²³ Arystoteles, dz. cyt., s. 19.

poszczególnych gatunków. To reguły przedstawienia określają przynależność do dziedziny sztuki i określają, co może być pokazane czy powiedziane, co natomiast znajduje się poza granicą wyrażalności i stosowności. Normatywność reżimu ujawnia się właśnie w oddzieleniu przedstawielnego i nieprzedstawielnego, w rozróżnieniu gatunków, którym odpowiadają określone tematy, w ukształtowaniu reguł naśladownictwa według zasad prawdopodobieństwa. Porządek reprezentacji – będący zarazem porządkiem relacji między wypowiadalnym i zmysłowym – przypisuje słowu rolę ujawniania i ukazywania, ale czyni to za cenę podwójnej blokady. Z jednej strony wstrzymuje moc słowa, które ukazuje uczucia i pragnienia, nie może natomiast mówić samo za siebie. Z drugiej strony wstrzymuje moc widzialnego, które objawia się pod zwierzchnictwem słowa i które nie może zawierać niczego, co opiera się mocy języka [IE 21–22].

Reżim przedstawieniowy nie ustanawia więc formalnych zasad, lecz swoistą racjonalność, regulującą relacje między słowem i czynem. Rządzą nim cztery zasady. Zasada fikcji nakazuje przyjąć jako taką fikcyjność zdarzeń i postaci (to jej nie akceptował Don Kichot). Zgodnie z zasadą gatunkowości fikcja nie manifestuje się jako taka, lecz podlega gatunkowi, tym zaś, co definiuje gatunek nie jest zespół reguł formalnych, lecz natura tego, co przedstawiane. Istnieją postaci szlachetne i pospolite, czyny wielkie i małe, tudzież odpowiednie techniki naśladowania. „Fikcja przynależy do gatunku. Gatunek zdefiniowany jest przez przedstawiany obiekt. Temat zajmuje miejsce w hierarchii wartości, która określa hierarchię gatunków [...]. Nie ma systemu gatunkowego bez hierarchii gatunków. Gatunek, zdeterminowany przez przedstawiany przedmiot, definiuje specyficzne *modi* reprezentacji” [PM 22]. Zasada gatunkowości implikuje trzecią z kolei zasadę odpowiedniości, która uzgadnia *elocutio* z samą fikcją i służy ustaleniu harmonijnej relacji między autorem, postacią i odbiorcą. Wiąże się ona z zasadą aktualności, ustalającą prymat słowa jako czynu. Wbrew pozorom nie ma tu sprzeczności z pierwszą zasadą – to miejsce, w którym ujawnia się podwójna ekonomia systemu: autonomia fikcji, której zadaniem pozostaje naśladować i podobać się, zostaje zawieszona na rzecz innego porządku. *Mimesis* jest unormowane przez scenę innego słowa, „rzeczywistą” scenę słowa oratorskiego: system fikcji poetyckiej funkcjonuje pod zwierzchnictwem ideału słowa skutecznego [PM 24–26].

Rewolucja estetyczna, do jakiej doszło w XIX wieku, oznacza przejście od reżimu przedstawieniowego do estetycznego oraz przekształcenie systemu *Belles Lettres* w system literatury, co z kolei nie pozostaje bez związku z rozwojem demokracji, czyli polityki. Jest to zwrot, który opisywać należy w kategoriach zmiany paradygmatu [PM 13], nie można zatem uznać, że reżim estetyczny współistnieje z dwoma poprzednimi sposobami funkcjonowania sztuki²⁴. Thomas Kuhn analizował przebieg rewolucji naukowej na linii: anomalia – kryzys

²⁴ M. Plot, *The Aesthetico-Political: The Question of Democracy in Merleau-Ponty, Arendt, and Rancière*, New York 2014, s. 10.

– badania nadzwyczajne – zmiana paradygmatu (rewolucja naukowa) – ustanowienie nowej „nauki normalnej”. Podobnie przebiega rewolucja estetyczna, zapoczątkowana odkryciem inkongruencji między odziedziczonymi *modi* reprezentacji a doświadczeniem współczesnego świata, zwieńczona zaś ustanowieniem nowego modelu. Analogie sięgają też słynnej tezy relatywizmu ontologicznego: „Kiedy paradygmat ulega zmianie, wraz z nim zmienia się świat. Kierując się nowym paradygmatem, uczeni stosują nowe przyrządy i widzą nowe obszary rzeczywistości [...]. Po rewolucji żyją oni w innym świecie”²⁵. W przypadku literatury również dochodzi do zmiany „przyrządów”, czyli przedefiniowania podstawowych parametrów dzieła, co obrazuje poniższe zestawienie²⁶:

BELLES LETTRES

Fikcja, czyli naśladowanie działań
 Gatunek (zdeteminowany przez temat)
 Styl uzgodniony z tematem
 Ideał języka mówionego

LITERATURA

Język
 Pozarodajowość (równość tematów)
 Niezależność stylu względem tematu
 Model pisma

W miarę jak „nowe przyrządy” literatury pozwalają zarejestrować nowe obszary rzeczywistości, powoli definiuje się norma, czyli reżim estetyczny. Wyodrębnia on przedmioty sztuki ze względu na ich przynależność do specyficznego trybu widzialności. Zarządza równość przedstawianych podmiotów i przedmiotów, które są obojętne i dyspozycyjne dla anonimowego odbiorcy [SE 71].
 Reżim ów

utożsamia sztukę z tym, co pojedyncze i uwalnia ją od wszelkich specyficznych reguł, wszystkich tematycznych hierarchii i gatunków [...]. Afirmuje absolutną pojedynczość sztuki, ale przeczy istnieniu jakichkolwiek pragmatycznych kryteriów jej pojedynczości. Ustanawia w tym samym momencie autonomię sztuki oraz jej tożsamość z formami samego życia. [DP 84]

Oto „pozytywna sprzeczność” literatury w reżimie estetycznym: niszczy ona normy i reguły *mimesis*, zacierając różnice pomiędzy rodzajami praktyk artystycznych, a wszystko po to, by „wejść w porządek życia” [A 13]. Ale równocześnie – by zachować tożsamość, by podtrzymać reżim estetyczny, który umożliwia te wszystkie transgresje – definiuje się jako mocno wyodrębniona dziedzina „innego postrzegania”, autonomiczna sfera, w której dzielenie zmysłowego odbywa się na specyficznych zasadach.

Gabriel Rockhill zarzuca Rancière’owi, że nigdy nie docieka on przyczyn rewolucji estetycznej, nie zadaje sobie pytania, dlaczego rozpoczęła się akurat

²⁵ T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromęcka, Warszawa 2009, s. 195–196. Zob. też: H. Sankey, *Kuhn’s Ontological Relativism* [w:] „Science & Education” 2000, nr 9, s. 59–75.

²⁶ Jest to nieznacznie zmodyfikowana wersja schematu zaproponowanego przez Olivera Davisa. Zob. O. Davis, *Jacques Rancière*, Cambridge 2010, s. 105.

pod koniec XVIII wieku. Ma po temu swoje powody (spośród których dwa są najważniejsze: w duchu Foucaulta wystrzega się szukania korzeni i źródeł oraz trzyma na dystans projekt transcendentálny, który wynajduje warunki możliwości determinujące zespoły praktyk historycznych), niemniej jego refleksji umykają przemiany sfery publicznej²⁷. To prawda, że francuski filozof nie analizuje transformacji instytucji czy świadomości historycznej, niemniej powtarza, że moment ustanowienia reżimu estetycznego nie jest przypadkowy. Reżim ten, znosząc hierarchię tematów i gatunków, ustanawia bezwzględną równość widzialnego, demokrację przedmiotów i podmiotów. Odrzuca podziały narzucone przez władzę i buduje inne *sensorium*, niż *sensorium* dominacji [EJP 29]. W tym sensie ma charakter *stricte* polityczny i demokratyczny. Demokracja sama w sobie nie determinuje żadnego reżimu wyrażania, przeciwnie – zarzuca logikę determinacji między wypowiedzią i jej zawartością. Jej zasadą jest symboliczne zerwanie z przedustawnym systemem relacji między ciałami i słowami. Tę samą interrupcję odnajdujemy w sercu rewolucji estetycznej i w centrum procesów demokratycznych, które nabierają rozpędu w XIX wieku.

Rewolucja estetyczna to długotrwały proces. Jeszcze publika Corneille'a składała się z książąt, generałów, sędziów i kaznodziei, czyli z ludzi, którzy działali za pośrednictwem słowa. W reżimie przedstawieniowym „siła oddziaływania sztuki poprzez słowa [*les mots*] powiązana była z hierarchią żywego słowa [*la parole*], z uregulowanym stosunkiem między aktami słownymi i określonymi grupami słuchaczy, na których te akty słowne miały wywrzeć zamierzony efekt: mobilizacji myśli, emocji bądź energii” [P 20]. Już w epoce Woltera odbiorcami literatury była po prostu „pewna liczba młodych mężczyzn i kobiet”²⁸, inaczej mówiąc – ktokolwiek, byle kto, *n'importe qui*. W jeszcze większym stopniu taka była publiczność czytająca powieści Balzaca czy Flauberta. Pisarze ci powierzyli się porządkowi słowa pozbawionego pana i celu, wyrzekli się władzy narzuczonego przekazu i określonego odbiorcy, rozwijali dyskurs pozbawiony właściwości. Rancière uznaje to wydarzenie za moment narodzin literatury²⁹, czyli takiego reżimu słowa, w którym znaczenie uniezależnia się od woli znaczenia, a pisanie staje się domeną „niemego słowa”.

²⁷ G. Rockhill, *Démocratie moderne et révolution esthétique* [w:] *La Philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, red. L. Cornu, P. Vermeren, Bourg en Bresse 2006, s. 336–349.

²⁸ Voltaire, *Commentaires sur Corneille* [w:] *The Complete Works*, Oxford 1975, t. LV, s. 830–831.

²⁹ Rozważania te pokrywają się z ustaleniami historyków piśmiennictwa i socjologów literatury. Dzisiejsze pojmowanie terminu „literatura” ustaliło się w okolicach 1800 roku. Wcześniej oznaczał on humanistyczną ogładę i dobry smak (co przetrwało we fr. *lettré*), czyli przynależność do intelektualnej arystokracji; jego antonimem było *le public*, pejoratywnie nacechowane określenie tego, co masowe i wulgarne. W XIX w. wraz z redefinicją słowa „literatura” rewaloryzacji podlega sama „publika”. Zob. R. Escarpit, *La définition du terme „Littérature”* [w:] *Le littéraire et le social. Elements pour une sociologie de la littérature*, red. R. Escarpit, Paris 1970, s. 265–266.

NIEME SŁOWO

Wkrótce po publikacji *Pani Bovary* Flaubert stanął przed sądem, oskarżony o „obrazę moralności publicznej i religijnej oraz dobrych obyczajów”. Podczas rozprawy prokurator Pinard krytykował „lubieżny koloryt” powieści, wulgarny charakter scen miłosnych i rzekome kpiny z religii w scenie śmierci bohaterki. Jednakże, jak zauważa Renata Lis,

królewski prokurator, sam o tym nie wiedząc, mierzył w samo jądro bezosobowego stylu Flauberta. Bo Pinarda najbardziej bolało to, że Emmy w powieści nikt nie potępia. Zauważył też ze zgrozą, że wszystkie szacowne instytucje społeczne – małżeństwo, kościół, opinia publiczna – zostały w powieści odmalowane w jednolitej czarnych barwach i tak samo ośmieszone. Jedyne cudzołóstwo, zdawało się Pinardowi, uniknęło jakiegokolwiek krytyki, ciesząc się niepojętą aprobatą autora.³⁰

Wyrok uniewinniający zapadł podobno za sprawą zakulisowych działań wpływowych przyjaciół pisarza, choć w uzasadnieniu, ze zrozumiałych względów, pojawił się jedynie argument z mieszczańskiego etosu pracy (to dzieło, nad którym autor „długo i poważnie pracował”). Uwadze wszystkich umknęło, że właściwym powodem zgorszenia było zrównanie tematów, monochromatyczne, nieróżnicujące przedstawienie świata społecznego oraz specyficzny styl wolny od elementów wartościujących, nie zaś skandaliczna treść obyczajowa – wszak podobne powieściowe studium, czyli *Kobietę trzydziestoletnią*, Balzac opublikował już w 1831 (zresztą Flaubert czynił w jego stronę ukłon, przydając *Pani Bovary* podtytuł ewidentnie nawiązujący do *Ludzkiej komedii*). Stawką tych zmagania była wywrotowa idea, że – jak pisał Charles Baudelaire, którego proces ruszył kilka miesięcy później – „wszystkie tematy są jednakowo dobre lub złe, co zależy od tego, jak się do nich podchodzi”³¹.

Prokurator Pinard nie rozumiał właściwych powodów tego oskarżenia, ale i tak dostrzegał więcej, niż bohaterka powieści. Ta ostatnia, jak powiada Rancière, „jest oddzielona od pisarza poprzez niemożność dostrzeżenia tego dualizmu. Emma nie nadąza za książką, która opowiada jej historię. Nie może dostrzegać przeplotów wydarzeń zmysłowych, z którego przędzie się jej miłość. Interpretuje ją w klasycznych kategoriach tożsamości i przyczynowości”. Dlatego staje się „ofiara starej logiki narracyjnej i społecznej, której powieściopisarz przeciwstawia moc swoich fraz” [FP 35]. Obrazuje to dylemat nowej sztuki słowa, zawieszona pomiędzy dwoma funkcjami: odkrywaniem świata percepcji oraz koniecznością konstruowania akcji. Musi ona budować pomost pomiędzy

³⁰ R. Lis, *Ręka Flauberta*, Warszawa 2011, s. 185–186.

³¹ Ch. Baudelaire, *Madame Bovary par Gustave Flaubert* [w:] *L'Artiste*, 18.10.1857. Cyt. za: F. Brown, *Gustaw Flaubert. W niewoli słowa i kobiet*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2008, s. 420.

bezosobowymi poruszeniami życia a logiką społecznych tożsamości i relacji przyczynowych.

Cały XIX-wieczny realizm był ruchem zerwania i otwarciem sceny, na którą w kolejnym stuleciu wstąpi malarska „abstrakcja” i „nieprzechodnia” metafora poetycka [DP 49–50]. Nie dążył wbrew pozorom do reprodukcji faktów, lecz wyemancypował podobiznę w stosunku do przedstawienia, porzucił przedstawieniowe proporcje i konwencje, zaprowadził równość widzialnego. Mierzył się też z efektem ubocznym tego procesu: mowa została „zaburzona przez ową pasywność, ową inercję widzialności, która paraliżuje akcję i absorbuje znaczenia” [EJP 126]. Apatyczny *pathos* opisu uzyskał prymat nad akcją, pozbawił ją władzy czynienia zrozumiałym i strukturyzowania materii zmysłowego. „Atomowa mikrologia”, czyli „estetyka równych intensywności przeciwstawiona hierarchiom tradycji przedstawieniowej” [ETP 346], stanowiła artystyczne *novum*, ale też paraliżowała władze kreowania akcji i ferowania moralnego osądu. Literatura znalazła się poniekąd w sytuacji Marlowe’a, narratora *Jądra ciemności*, który, powróciwszy z Konga, staje przed narzeczoną Kurza i nie ma dość sił, by zawieść jej oczekiwania³². Marlow oczywiście kłamie, Conrad natomiast mówi prawdę o kłamstwie – o tym, że z uporem trzymamy się fabularnych schematów i „prawdę zmysłowych chwil” poddajemy „kłamliwej tyranii opowieści” [FP 55].

Wielkim modernistom zarzucano, że ich powieściom brakuje kośćca, że są to monstra pozbawione kręgosłupa. Znać w tym zarzucie promieniowanie reliktowe platońskiego modelu słowa, jako znaku obciążonego określonym sensem, obliczonego na efekt i tożsamego z czynem. Żywemu słowu mówcy czy bohatera tragicznego Platon przeciwstawiał niemy logos pisma. W *Fajdro-sie* Sokrates bronił sztuki wymowy jako „sztuki prowadzenia dusz ludzkich za pomocą mów”³³ oraz klarownie punktował zagrożenia związane z pismem. Otóż – podobnie jak dzieła sztuki malarskiej – zapisane teksty

stoją przed tobą jak żywe, a gdy ich zapytasz o co – wtedy bardzo uroczyście milczą [...]. Zdaje ci się nieraz, że one myślą i mówią. A jeśli ich zapytasz o coś z tego, o czym mowa, bo się chcesz nauczyć, one wciąż tylko jedno wskazują; zawsze jedno i to samo. A kiedy się mowę raz napisze, wtedy się ta pisana mowa toczyć zaczyna na wszystkie strony i wpada w ręce zarówno tym, którzy ją rozumieją, jak i tym, którym nigdy w ręce wpaść nie powinna, i nie wie, do kogo warto mówić, a do kogo nie. A kiedy ją fałszywie oceniają i niesłusznie hańbią, zawsze by się jej ojciec przydał do pomocy, bo sama ani się od napaści uchronić, ani jej odeprzeć nie potrafi.³⁴

Pismo podlega deprecjacji jako perwersja żywej mowy, wprowadzenie rozdziewu pomiędzy prawdę duszy a jej ekspresję. Analiza tego motywu filozofii

³² J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. VII, Warszawa 1987, s. 296.

³³ Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 2007, s. 49.

³⁴ Tamże, s. 65.

platońskiej nie prowadzi Rancière’a, niczym Jacques’a Derridę, w stronę krytyki logocentrycznych korzeni metafizyki³⁵, lecz w stronę refleksji o sposobach cyrkulacji zmysłowego. Pismo stanowi najważniejszą deregulację nieegalitarnej dystrybucji *sensible*, czyli zmysłowego i sensownego zarazem. Dzięki niemu przekaz wpada w ręce „tym, którym nigdy w ręce wpaść nie powinien”, co niweczy hierarchię duchów wysokich i niskich oraz otwiera w świecie wymiar możliwości, czyli zmiany. Reżim błędzącego słowa jest radykalizacją modelu pisma: funduje wspólnotę równych opartą na nieregulowanej dostępności tekstu dla kogokolwiek i jako taki stanowi „transcendentalny warunek możliwości politycznej demokracji”³⁶.

Oznacza to również, że literatura nie jest już ekspresją emocji czy myśli, lecz „sposobem, w jaki rzeczy mówią i milkną” [EJP 52]. Staje się domeną „niemego słowa” – w podwójnym sensie tego terminu. Po pierwsze, chodzi o elokwencję tego, co nieme; literatura odkrywa zdolność ukazywania znaków wypisanych na ciałach i rzeczach, przywraca je językowi dzięki pracy deszyfracji i przepisania. Pisarz upodabnia się do geologa bądź archeologa, który pozwala przemówić milczącym świadkom wspólnej historii. Przemierza labirynty świata społecznego i jednostkowego, pochyla się nad pozostałościami, gromadzi ślady, przepisuje znaki, ujawnia tajemnicę cywilizacji lub epoki. Jest nie tylko hermeneutą, ale też lekarzem czy symptomatologiem, „zagłębiającym się w ciemną, spodnią stronę lub nieświadomość społeczeństwa, by rozszyfrować przekaz wyryty na ciele zwykłych rzeczy” [DP 136–137]. Jego działalność ma aspekt hermeneutyczny i terapeutyczny: społeczeństwo staje się świadome własnych sekretnych słabości i zyskuje możliwość ich przezwyciężenia.

Natomiast w drugim znaczeniu nieme słowo jest „upartą niemotą” rzeczy [EJP 52], głuchym wyrazem bezimiennych zjawisk, które opierają się wszelkiemu znaczeniu [IE 41]. Pisarz, wzorem naukowca odrywającego anomalie na granicy teorii i doświadczenia, próbuje wypracować własny sposób, by przebić się przez molowe struktury i zbliżyć do molekularnej wielości. Eksploruje i opisuje ową „wspólnotę bezmiernego chaosu”, którą podszyte są jednostkowe i społeczne różnice. Ze względu na tę dwoistość „niemego słowa” język literacki bezustannie wędruje między biegunami pod-znaczenia i nad-znaczenia.

Z jednej strony słowa są sierotami po wszelkim stosunku z ciałem nieokreślonej ekspresji, dotkniętymi przez bierność rzeczy bez znaczenia. Z drugiej – wnoszą swoje znaczenie w ciała i wpisują się w uniwersum, w którym rzeczy same mówią, nosząc na własnych ciałach hieroglify swojego znaczenia.³⁷

³⁵ J. Derrida, *Farmakon*, przeł. B. Banasiak [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, Kraków 1992, s. 39–61.

³⁶ H. Kollias, *Taking Sides: Jacques Rancière and Agonistic Literature*, „Paragraph” 2007, vol. 30, nr 2, s. 84.

³⁷ *Wspólnota jako niezgoda...*, dz. cyt.

Widać to wyraźnie w *Pani Bovary*, która ma wymiar diagnostyczny i demaskatorski, a także poetycki i rewelatorski. Flaubert działa niejako w myśl zasady wyrażonej w liście do George Sand: „Beduin, jeśli się Pani spodoba, obywatel – nigdy”³⁸. Swoje dzieło buduje na metapoziomie i subpoziomie równocześnie, unikając zaangażowania w główne stawki pola społecznego i literackiego. Rozwija zatem projekt „studiów społecznych” Balzaka (tak brzmiał pierwotny tytuł *Komedii ludzkiej*), wyzbywa się jednak jego słabości do typologii gatunków socjalnych (czyli tego, co Henry James nazwał „social botanizing”³⁹). Uważa się za zbuntowanego socjologa, zdolnego osiągnąć pozycję zewnętrzną, uwolnić się od społecznych zobowiązań i ujawnić niemiłe prawdy, przemilczane przez ogół. Ale ukazuje nam też Janusowe oblicze pisarza w reżimie estetycznym. Z jednej strony archeolog, hermeneuta, deszyfrator społecznych hieroglifów, lekarz. Z drugiej – artysta, który w trybie rewelatorskim pragnie ujawnić niegotowość świata, wieczystą fluktuację atomów, molekularną wielość.

Dzięki połączeniu tych dwóch ujęć Flaubertowi udaje się zbudować nowy model podmiotowości. Nie jesteśmy *sobą* – powiada pisarz – dlatego, że urabiają nas społeczne i kulturowe determinacje, ale także dlatego, że jako podmioty bezustannie stwarzamy się w interwałach pomiędzy nazwami. Funkcjonujemy w obrębie zmysłowego, w którym to, co sensualne i to, co sensowne zostało uzgodnione przy użyciu policyjnych procedur, a instytucje społeczne oraz rutyna znaturalizowały ów *status quo*. Ale z tego „naturalnego przeznaczenia” wyrrywają nas słowa, te bezcielesne byty, które bywają narzędziem zmiany, gdyż pozwalają zrekonfigurować przestrzeń zmysłowego. Literatura i polityka operują w sferze, gdzie metafory i nowe przedstawienia zaburzają porządek widzialnego i wypowiedalnego. W tym sensie historia Emmy Bovary

jest spowinowacona z dążeniami wyemancypowanych robotników, którzy rekonstruują swoje codzienne doświadczenie przy pomocy słów tych romantycznych bohaterów, którzy cierpią, gdyż *nie mają nic do zrobienia w społeczeństwie*; jest też spokrewniona z działaniami rewolucjonistów, którzy formułują nową równość w terminach zaczerpniętych z klasycznej retoryki czy tekstów ewangelicznych. [FP 28]

Życie Emmy ilustruje siłę tych „cichych rebelii przeciwko nieruchomemu przeznaczeniu” [FP 28], natomiast powieść, w której zostało ono zamknięte, funduje – wspólnie z innymi przełomowymi dziełami epoki – nowy reżim słowa, w którym ujawnia się konsubstancjalność literatury, demokracji i polityki.

³⁸ G. Flaubert, *Correspondance*, dz. cyt., s. 515.

³⁹ H. James, *Honoré de Balzac* [w:] tegoż, *Literary Criticism. French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York edition*, New York 1984, s. 37. Cyt. za: W. Le-
penies, *Walka nauki z literaturą* [w:] tegoż, *Niebezpieczne powinowactwa z wyboru. Eseje na temat historii nauki*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 57.

Jerzy Franczak

EQUALITY, DIVERSITY, INDIFFERENCE:
JACQUES RANCIÈRE'S READING OF GUSTAVE FLAUBERT'S *MADAME BOVARY*

Summary

The article reconstructs Jacques Rancière's reading of *Madame Bovary*. Gustav Flaubert is presented by the French philosopher as a writer with a profound understanding of the contradictions of literature caught up with 'the aesthetic regime of art'. Rancière claims that Flaubert approaches his subjects in a spirit of radical equality. He brushes aside the hierarchies of genres and styles of the *belles lettres* tradition and in their stead introduces the concept of 'absolute style', treated as the one and only vehicle of literary distinction. He builds the plot with great care, but also halts its progress by bursts of *heccétés*, impersonal sensations released from the chains of individualization and objectification. Flaubert insists that he believes only in 'art for art's sake', and yet the poetics of his work is deeply egalitarian. These paradoxes, Rancière explains, are rooted in a new regime of the art of writing called *littérature*. By blurring the distinction between the realm of poetry and the sphere of prosaic life Flaubert establishes its identity as a blend of literature, democracy and politics.

