

Barometr pani Aubain

Jerzy Franczak

Pierwszy akapit *Prostoty serca* przynosi skrótową charakterystykę głównej postaci, pani Aubain, zwięźłą prezentację jej służącej Felicyty oraz znacznie bardziej szczegółowy opis domu, który obie bohaterki zamieszkiwały:

Ten dom z łupkowym dachem wznosił się między dróżką biegnącą wśród pól i uliczką wychodzącą na rzekę. Na skutek starości i zaniedbania pozapadały się tam podłogi i mieszkańcy potykali się o wystające deski. Wąski przedpokój oddzielał kuchnię od jadalni, w której pani Aubain spędzała całe dnie, siedząc przy oknie w wyplatany fotelu. Wzdłuż białej lamperii stało w szeregu osiem mahoniowych krzesel. Nad starym fortepianem wisiał barometr, a pod nim stos pudełek i kartonowych teczek wznosił się na kształt piramidy. Miejsce po obu stronach żółtego, marmurowego kominka, z ozdobami w stylu Ludwika XV, zajmowały miękkie berzery obite gobelinem. Pośrodku pysznił się zegar, kopia świątyni Westy, a w całym pokoju było trochę czuć pleśnią, gdyż poziom podłogi znajdował się poniżej ogrodu¹.

Z łatwością rozpoznajemy wykorzystaną w tym fragmencie konwencję. To realistyczny opis, zdominowany przez elementy wizualne, stylistycznie wyrazisty i raczej statyczny². Fakt, że pojawia się on na początku opowiadania ma konwencjonalną motywację – to rodzaj wstępnej prezentacji przestrzeni i zaproszenie do kreowanego świata. Teoria literatury zwykła charakteryzować deskrypcję jako afabularną, atemporalną, sumatywną, addytywną formę podawczą, znaczeniowo niesamodzielną. To ostatnie należy rozumieć w ten sposób, że ów „blok se-

¹ G. Flaubert, *Prostota serca*, [w:] tegoż, *Trzy opowieści*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1969, s. 25-26.

² Jego dynamika zasadza się jedynie na ruchu między planem ogólnym a szczegółowym oraz na sekwencyjności imitującej przemierzanie domu – w następnej kolejności zwiedzamy salon, gabinet, pokój „Pani” oraz izdebkę Felicyty. Tamże, s. 26.

mantyczny” stanowi coś w rodzaju „przystawki”³ w stosunku do opowiadania, czyli właściwej narracji, relacjonującej zdarzenia. *Prostota serca* potwierdza to rozpoznanie; partia opisowa zajmuje pierwszych kilka akapitów, przygotowując grunt pod opowieść o miłosnych perypetiach Felicyty.

Ale im bardziej konwencjonalne są miejsce i rola opisu w kompozycji opowiadania, tym bardziej prowokuje on do stawiania pytań. Czy jego funkcja jest czysto retardacyjna (oczekujemy, kiedy rozpocznie się akcja), raczej amplifikacyjna (gromadzimy wiedzę o miejscach i bohaterach), czy może ornamentacyjna (podziwiamy pisarski kunszt)? W jaki sposób zintegrować go z całością utworu? Bez trudu potrafimy powiedzieć, czemu służy poprzedzająca ten opis charakterystyka postaci – pani Aubain jako wcześnie owdowiałej matki dwojga dzieci oraz Felicyty jako wzorowej służącej – jak jednak rozumieć poszczególne komponenty tej deskrypcji? Czy należy je łączyć z przebiegiem fabuły, przydając im funkcję eksplikacyjną? Owszem, dom jest stary i zaniedbany, co nie dziwi, gdyż pani Aubain musiała spieniężyć nieruchomości i zamieszkać w skromnym przybytku, aby spłacić długi zmarłego małżonka. Ale co zrobić z informacją o tym, że dach był łupkowy? Czy mamy rozpoznać w tym detalu architektonicznym jakąś typowość (architektura północnej Francji?), reprezentatywność (średniozamożne mieszczaństwo?) czy raczej uznać go za pozbawiony znaczenia literacki ozdobnik? Czy marmurowy kominek i miękkie berżery uczestniczą w ogólnym sensie *Prostoty serca*, czy też ujawniają się jako rozsadzające go anarchiczne drobiny? Jaki interpretacyjny użytek możemy zrobić ze stosu pudełek i z kartonowych teczek? I dlaczego, u licha, powiadamia się nas, że w domu pani Aubain nad starym fortepianem wisi barometr?

Takie pytanie zadał Roland Barthes w słynnym tekście zatytułowanym *Efekt rzeczywistości*. Stwierdził on, że z punktu widzenia struktury tekstu, jego spoistości oraz funkcjonalności poszczególnych części barometr wydaje się „narracyjnym zbytkiem”⁴, nic bowiem nie uzasadnia jego obecności. O ile w pianinie można dostrzec oznakę mieszczańskiego statusu pani Aubain, w kartonach – znak nieładu, jaki panuje w domu oraz w życiu bohaterki, o tyle barometr nie należy do *l'ordre du notable* – zdaje się niewart zanotowania. Jego obecność nakazuje postawić szereg powiązanych ze sobą pytań: o reguły interpretacji, o mechanizmy przedstawienia i o naturę przedstawianego, wreszcie o status samej rzeczywistości.

Diabeł tkwi w szczegółach

Oczywiście Barthes nie był pierwszym, który zastanawiał się nad rolą nadmiarowego szczegółu w prozie Flauberta. Mnogość rzeczy opisanych (lub zaledwie przywołanych) w tej prozie od dawna prowokowała do namysłu. Ogólnie rzecz biorąc, namysł ten rozwijał się w dwóch różnych kierunkach. Po pierwsze, wynajdywano funkcjonalne uzasadnienia dla przedstawianych przedmiotów, wiążąc je z rozwojem fabuły lub charakterystyką postaci. Na przykład Jean-Paul Sartre w *Idiocie w rodzinie* twierdził, że przedmioty w *Pani Bovary* zastępują psychologię, wię-

³ Ph. Hamon, *Czym jest opis?*, przeł. A. Kuryś, A. Rytel, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 195. Zob. też: J. Sławiński, *O opisie*, [w:] tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000; D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001.

⁴ R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 120.

cej – że są to „ludzie uprzedmiotowieni” zgodnie z regułą „bezwłado-objektywizacji”. Filozof ilustrował to epizodem z powieści:

Przykład: bukiet ślubny – Emma robi porządki, bukiet ją kłuje, jest pełen kurzu, ona go wyrzuca: nic prostszego. Ale to jest coś jak mit, jak ryt; ona sama pomyślała o tym z romantyzmem. A zatem żegna się z małżeństwem: jest gotowa do cudzołóstwa⁵.

W tej perspektywie dbałość o dokładną prezentację świata przedmiotowego stanowi jeden z trzech podstawowych elementów strategii realisty⁶. Oczywiście wiele zależy od tego, jak zdefiniujemy realizm – czy jako zbiór technik (opartych na reprezentatywności werystycznej i strukturalnej oraz typowości), czy na przykład jako kategorię estetyczną, która czyni z pisarstwa „krytyczną socjologię”. Zależnie od przyjętej definicji szczegół taki jak barometr może okazać się narzędziem z warsztatu realisty (wprowadzanie „zbędnych danych” w celu ukrycia ich selekcji) lub „historyka obyczajów” (badanie zbiorowej nieświadomości przez analizę materialnych symptomów⁷). Ale może też być elementem subwersywnym, służącym parodii kodów powieści realistycznej, prowokowaniu nawyków lekturowych, które każą łączyć szczegóły deskrypcji z całością dzieła, traktować je jako rozwinięcie głównego tematu. Uruchamianie „kodu nadmiarowego detalu” wywołuje momentalne bankructwo tej konwencji, odsyłając nas do materialnego świata, obojętnego na sens i autonomicznego względem świata ludzkich dążeń i celów⁸. Wreszcie stawkę tej strategii dałoby się opisać jako kwestionowanie zastanych dyskursów dotyczących realności. W tej optyce Flaubert nie przedstawia rzeczywistości, lecz różne sposoby jej dyskursywnego ujęcia (ideologie, które pretendują do prawdy), aby je zdekonstruować⁹. Drobiazgowo opisy przedmiotowego otoczenia obrazują zastyganie zderegulowanych języków w zgramatykalizowane dyskursy oraz krzepnięcie ideologii, które obiektywizują się pod postacią dogmatów, instytucji i materialnych obiektów.

Flaubert okazuje się nowoczesnym pisarzem, którego nurtuje problematyczność dostępu do Realnego, swoiste „odrzczywistnienie” świata – nie tyle jednak jego fantasmagoryczność (owo *déréalité*, o którym pisał Barthes¹⁰), co brak albo niepełne uobecnienie (*peu de réalité*, jak rzecz ujął Jean-François Lyotard¹¹). W tej optyce realizm, z właściwym mu poznawczym uroszczeniem, to jedynie sposób na uniknięcie kłopotów z realnością. Autor *Szkoły uczyć* odrzuca przekonanie, jakoby zadaniem literatury miało być akuratne i wierne odtworzenie fasadowego obrazu rzeczywistości, by poszukiwać eksperymentalnie lepszego dostępu do jej istoty lub/i projektować doskonale suwerenną *livre sur rien*, czystą konstrukcję powieściową wyzwoloną z jakichkolwiek mimetycznych zobowiązań¹².

⁵ J.-P. Sartre, *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii*, wybrał W. Sadkowski, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2000, s. 302.

⁶ Obok prawdopodobieństwa zewnętrznej warstwy fabuły oraz ironicznego dystansu autora, który udziela się czytelnikowi (przez co postać zdaje się zachowywać względną niezależność). Tamże, s. 324.

⁷ P. Dufour, *Le Réalisme*, Paris 1998, s. 8-9.

⁸ J. Culler, *The Real Madame Bovary*, [w:] *Le Flaubert réel*, red. B. Vinken, P. Fröhlicher, Tübingen 2009, s. 17-18.

⁹ P. Dufour, *Le Réalisme*, s. 90-91.

¹⁰ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 139.

¹¹ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest ponowoczesność?*, [w:] tegoż, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 19.

¹² J. Culler, *The Real Madame Bovary*, s. 14.

Refleksja nad rolą detalu w prozie Flauberta niejednokrotnie uwalnia się od poszukiwania konkretnej funkcji i wartości semantycznej opisanych przedmiotów, abstrahuje też od kwestii tak czy inaczej zdefiniowanego realizmu, stawką rozważań staje się natomiast określenie filozoficznego wymiaru tej praktyki pisarskiej. Powiada się, że ma ona wartość gestu podobnego do „Oto” haiku albo „punctum” fotografii. Hipertroficzny detal mówi „jestem realny!” oraz „jestem tą realnością, którą *écriture* próbuje się stać”¹³. Przedmioty ujawniają się pod postacią – jak rzecz ujął Jean Starobinski – czystych fenomenów sensorycznych, intensywnych i ubogich (w myśli i znaczenia)¹⁴, a literatura staje się zapisem zanurzenia człowieka w świecie materialnym – aż do zraty wszelkiego sensu, aż do granicy młodości¹⁵. To ostatnie sformułowanie może skłaniać do nakreślenia linii ciągłości pomiędzy ekscesywnym światem rzeczy w prozie Flauberta a traumatycznym doświadczeniem kontaktu z absurdalnym i nadmiarowym bytem, który tak mocno naznaczył nowoczesną epikę (z przedmiotami, które „oswabadzają się ze swoich nazw”¹⁶, z „chmurą niewyczerpaną” złożoną z „natrętnie obecnych rzeczy, które nicestwią dobrze znany świat”¹⁷). Diabeł, jak wiemy, tkwi w szczegółach, a kiedy zdarza mu się z nich wychynąć, oswójona rzeczywistość idzie w rozsypkę, ujawnia się natomiast to, co zwyczajowo spychamy w niewidzenie i niemyślenie, czyli nieskończona domena bezosobowego materialnego bytu.

W przypadku *Prostoty serca* – noweli otwierającej *Trzy opowieści*, ostatnią książkę wydaną za życia pisarza – sprawa wygląda jednak nieco inaczej niż w *Pani Bovary*. Trudniej argumentować na rzecz tezy, że ujawnia się tam bezzasadne istnienie rzeczy, będące permanentnym skandalem dla naszej potrzeby sensu. Na pierwszy rzut oka stawką rozważanej przez nas strategii deskrypcyjnej jest raczej zbliżenie się do zwykłości i codzienności. Główna bohaterka utworu, wywodząca się z chłopstwa Felicjta, po epizodzie niefortunnego narzeczeństwa zostaje służącą w domu pani Aubain, przedstawicielki zubożałej drobnej burżuazji. Spędza tam całe swoje życie, z pełnym oddaniem zajmując się sprawunkami i opiekując się dziećmi „Pani”, Pawłem i Wirginią, a także swoimi siostrzeńcem Wiktorem. W jej życiu zaznaczają się kolejne tragedie (śmierć Wirginii i Wiktora, wyjazd Pawła, ogłuchnięcie, wreszcie śmierć chlebobawczyń, samotność i nędza), ale na fabułę składają się przede wszystkim drobne fakty z życia domu oraz z Pont-l'Évêque:

Płynęły lata, wszystkie jednakowe, bez innych zdarzeń oprócz wielkich świąt powtarzających się w tej samej kolejności: Zielone Świątki, Wniebowstąpienie, Wszystkich Świętych... Wypadki domowe tworzyły daty, do których odwoływano się w potrzebie. Tak to w roku 1825 dwaj szklarze odmalowali przedpokój; w roku 1827 oderwał się kawał dachu od strony podwórza i o mało nie zabił kogoś; latem 1828 roku przypało na panią Aubain płacenie dziesięciny królewskiej; w tymże czasie Bourais wyjechał gdzieś w jakichś tajemniczych sprawach¹⁸.

¹³J. Neefs, *La prose du réel*, [w:] *Le Flaubert réel*, red. B. Vinken, P. Fröhlicher, Tübingen 2009, s. 24-25.

¹⁴J. Starobinski, *L'échelle des températures. Lecture du corps dans « Madame Bovary »*, [w:] G. Genette, T. Todorov, *Travail de Flaubert*, Paris 1983, s. 46.

¹⁵J. Culler, *The Real Madame Bovary*, s. 19.

¹⁶J.-P. Sartre, *Młodość*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 178 i nast.

¹⁷Przywołuję tutaj sformułowanie Gombrowicza oraz słowa Michała Pawła Markowskiego. Zob. tegoż, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 151.

¹⁸G. Flaubert, *Prostota serca*, s. 48.

W pierwszym odruchu możemy uznać, że niewzruszone istnienie rzeczy obrazuje statyczne bogactwo tego prowincjonalnego życia, zaś ich wielość i nieuporządkowanie odpowiadają następstwu wyizolowanych zdarzeń, pomiędzy którymi zanikły związki przyczynowe. Los przedmiotów wskazuje też na trwałość hierarchii klasowej; Felicjta odzyskuje „wszystkie graty, wyrzucane przez panią Aubain”¹⁹, a następnie je przechowuje z wielkim szacunkiem. W końcowych passusach przedstawiających jej pokój, zmieniony w istną rupieciarnię, nie ma jednak mowy, czy pośród zgromadzonych tam przedmiotów znalazł się barometr. Cofnijmy się zatem do początku powieści; wróćmy do jadalni pani Aubain – i do refleksji Rolanda Barthes’a.

Efekt rzeczywistości

Już we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* z roku 1966 pojawia się przykład zaczerpnięty z omawianej noweli:

Jeśli w *Prostocie serca* Flaubert mówi na wstępie, niby mimochodem, że córki podprefekta z Pont-l'Évêque miały papugę, to dlatego, że papuga nabiera potem wielkiego znaczenia w życiu Felicji: podanie tego szczegółu (niezależnie od jego formy językowej) stanowi więc funkcję, czyli jednostkę narracyjną²⁰.

Analiza strukturalna skupia się na kardynalnych funkcjach oraz ich korelacjach. Następstwo funkcji – ich selekcja oraz układ – buduje dynamikę opowiadania i wyposaża tekst w znaczenie (wszystko w tekście – powiada badacz – ma znaczenie, w tym sensie „sztuka nie zna szumów w znaczeniu teorii informacji”²¹). Papuga pojawia się jako fenomen powierzchni, a potem, w miarę rozwoju narracji, okazuje się fenomenem struktury, przenika do rdzenia, otwiera alternatywę dla dalszej historii i stanowi „moment ryzyka w opowiadaniu”. W odróżnieniu od funkcji czy rdzeni opisy mają drugorzędne funkcje narracyjne i przypominają „strefy bezpieczeństwa, odpoczynku, luksusu”²². Jako katalizy pełnią one funkcje wtórne, fatyczne (podtrzymują kontakt między narratorem a odbiorcą) oraz biorą udział w ogólnej ekonomice komunikatu (odpowiadają za przyspieszanie, antycypowanie, odwlekanie oraz sugerowanie, że coś ma albo będzie miało znaczenie). Usunięcie katalizy zniekształca wypowiedź, ale rdzeń pozostawia nienaruszony (gdyż katalizy, podobnie jak oznaki i informacje, są jedynie rozszerzeniem w stosunku do rdzenia). Krótko mówiąc, o ile z *Prostoty serca* nie sposób usunąć papugi bez naruszenia całościowej wymowy dzieła, o tyle wymazanie barometru z początkowego opisu nie zmieniałoby niczego.

Niemniej w *Efekcie rzeczywistości* – tekście późniejszym o dwa lata – właśnie ta niepozorna kataliza skupia na sobie uwagę badacza. Podstawowe założenia analizy strukturalnej pozostają w mocy. Opis, w odróżnieniu od opowiadania, nie ma przewidywalnych cech, „nie

¹⁹Tamże, s. 56.

²⁰R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 261.

²¹Tamże, s. 261.

²²Tamże, s. 265.

zawiera tej trajektorii wyborów i alternatyw, nadającej narracji pozór centrum kontroli ruchu obdarzonego referencjalną (i nie tylko dyskursywną) czasowością²³. Jego struktura jest wyłącznie sumaryczna, a jego charakter wybitnie anarchiczny, zaś przed niekontrolowanym rozrostem chroni go jedynie *le vertige de la notation*²⁴ (przed tym zawrotem głowy, dopowiedzmy, przestaje się cofać innowacyjna proza, ożywiająca tradycje enumeracji i katalogu, a wraz z nimi czystą rozkosz „znaczącego poza znaczeniem”²⁵). A jednak pojawiające się w opisach nieznaczące przedmioty (podobnie jak ulotne słowa i gesty, redundantne słowa) mają inną funkcję: denotują „konkretną rzeczywistość” (*le „réel concret”*), zalecają nam się jako „naga relacja z tego, co *jest* (lub było), ukazują się jako swoisty opór wobec sensu”²⁶. Wynika to z powszechnego przeświadczenia, iż „rzeczywistość” jest samowystarczalna i że ma dość immanentnej mocy, by unieważnić ideę „funkcji”, w związku z czym „jej wypowiedzenie nie musi być wprzęgnięte w żadną strukturę i że to, że rzeczy *były*, jest wystarczającą podstawą do mówienia”²⁷. Innymi słowy, barometr funduje referencjalne złudzenie – mówi „jestem rzeczywisty”. Przedmiotem oznaczanym jest tu sama kategoria „rzeczywistości”, nie zaś przygodna treść²⁸. Gdyby nad pianinem wisiał termometr, nic by się nie zmieniło – znak „termometr” w ten sam sposób wskazywałby na „rzeczywistość”, będącą w istocie niczym więcej jak pochodną tekstowej gry²⁹.

Z punktu widzenia poetyki historycznej można by stwierdzić, że Barthes wyolbrzymia trudność interpretacyjną związaną z barometrem. Każdy opis regulują jakieś zasady selekcji (Flaubert nie wymienia przecież wszystkich przedmiotów w jadalni pani Aubain!), te ostatnie zaś skrywa się zwyczajowo poprzez mieszanie szczegółów funkcjonalnych (takich, które staną się funkcjami lub przynajmniej odgrywają rolę oznak) i zbędnych danych (z punktu widzenia struktury opowiadania). Tak właśnie proza realistyczna maskuje swoją literackość podległą zasadom wyboru i wartościowania, w ten sposób maskuje ogólną kompozycję i buduje fabularną niespodziankę³⁰. Co więcej, ów *unnecessary detail* (który Orwell odnalazł w prozie Dickensa³¹) stanowi element każdej realistycznej deskrypcji. Stosuje się go w wypowiedziach o różnej modalności, zarówno fikcyjnych, jak i dokumentarnych (przypomnijmy „regułę nieużytecznego szczegółu” w socjologicznych pracach Oscara Lewisa³²).

Niemniej historia form narracyjnych omija szerokim łukiem to, co najciekawsze w refleksji Barthes’a. Idzie o pytanie: czy faktycznie praca tekstu generuje dwa odmienne efekty – efekt fikcji, kiedy przedstawienie pozostaje w służbie *signifié* oraz efekt rzeczywistości,

²³R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, s. 121.

²⁴Tamże, s. 123.

²⁵J.-M. Rabaté, *Lapsus ex Machina*, [w:] *Post-structuralist Joyce*, red. D. Attrigde, D. Ferrer, Cambridge 1984, s. 97-98.

²⁶R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, s. 123.

²⁷Tamże, s. 124.

²⁸Tamże, s. 125.

²⁹Na temat relacji między pojęciami rzeczywistości (*la réalité*) i realności (*le réel*) w myśli Barthes’a por.: M.P. Markowski, *Między nerwicą i psychozą: rzeczywistości Rolanda Barthes’a*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4; A. Grzegorzczak, *Utrata i odzyskiwanie podmiotu. Roland Barthes i Paul Ricoeur w optyce humanistyki obecności*, [w:] *Imperium Rolanda Barthes’a*, red. A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl, Poznań 2016.

³⁰W. Weintraub, *Wyznaczniki stylu realistycznego*, „Pamiętnik Literacki” 1961, nr 2, s. 409-410.

³¹G. Orwell, *Charles Dickens*, [w:] tegoż, *Collected Essays*, London 1961, s. 71.

³²M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 273-274.

kiedy *signifiant* uzyskuje autonomię? Zauważmy, że „rzeczywistość” zostaje zdefiniowana w kategoriach negatywnych: to coś, co wymyka się fikcji, przybierając resztkową postać. Takie ujęcie sprawy wydaje się pochodną przyjętej metody. Prostota Proppowskiego modelu, który doskonale sprawdzał się w odniesieniu do bajki magicznej, okazuje się zwodnicza w konfrontacji z prozą realistyczną. Jej narracja obciążona jest detalami, których nie sposób zredukować do żadnej funkcji, a które tym samym zyskują charakter pasożytniczy. W perspektywie analitycznego hiperfunkcjonalizmu, operującego założeniem, że w tekście „wszystko znaczy”, wszelkie *insignifiance* domaga się zagospodarowania. Barthes – semio- log (który jeszcze nie zaczął szukać dróg ewakuacyjnych z „imperium znaków”) stosuje tutaj wybieg i obraca *insignifiant* w *signifiant* drugiego poziomu. Stwierdza, że użyteczność barometru polega na tym, że jest bezużyteczny i jako taki stanowi nowoczesną namiastkę prawdopodobieństwa. Służy on do bezpośredniego oznaczania (burżuazyjnej) rzeczywistości, którą w ten sposób naturalizuje. Sama iluzja referencjalna powstaje jako produkt uboczny funkcjonalnej analizy tekstu narracyjnego, gdyż nie istnieje sama w sobie, lecz jedynie o tyle, o ile zaburza tę ostatnią³³.

Ten teoretyczny manewr wystawia się na różnego rodzaju krytyki. Przywołajmy dwie spośród nich – socjologiczną i filozoficzną. Jean-Claude Passeron dowodzi, że efekt realności wzmacnia jedynie niezależny i prymarny „efekt socjograficzny”, który poprzez uzgodnienie systemu znaków tekstowych z historycznie ustanowionym systemem oczekiwań czytelnicych umożliwia interpretację literackiego tekstu jako „wernego”, „typowego” i „reprezentatywnego” obrazu świata rzeczywistego. Efekt rzeczywistość nie zmienia zatem rejestru percepcji. Odbiorca tekstu uchodzącego za „realistyczny” rozpoznaje w świecie powieściowym świat historyczny, który jest jego własnym (bliskim jego doświadczeniu lub jego wiedzy o przeszłości)³⁴. Wszystkie dane tekstowe – również te „zbędne” z punktu widzenia ekonomii fabuły – współtworzą koherentny system znaków formalnych. Literatura definiuje się tu jako domena mówienia o świecie jako całości złożonej z pojedynczych, osobliwych i opornych elementów. Barometr uczestniczy w tym socjograficznym przedsięwzięciu na równi z pianinem i papugą.

Według Barthes’a barometr domaga się namysłu jako nieznaczący obiekt, stanowiący wyzwanie dla naszej potrzeby sensu. Tutaj otwiera się przestrzeń dla bardzo nieoczywistych pytań, jak te, które w *Le fil perdu* stawia Jacques Rancière. Wedle jakich kryteriów oddzielamy znaczenie od braku znaczenia? Jakiego rodzaju podział zmysłowości stoi za tym gestem? I czy sama procedura dzielenia nie ma na celu zasłonięcia innego skandalu? Poświęćmy nieco więcej uwagi tej właśnie filozoficznej polemice.

³³S. Chaudier, *L'insignifiant: de Barthes à Proust*, „Écritures de l'insignifiant” 2009, t. 45, nr 1, s. 17. Zob. też: L. Adert, *Les Mots des autres. Lieu commun et creation romanesque dans les oeuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*, Lille 1996, s. 164-165.

³⁴J.-C. Passeron, *L'illusion de représentativité. Note sur un effet de littérature réaliste, conjointe à une remarque sur –graphie, –logie et –nomie*, „Enquête” 1998, nr 4.

Efekt równości

Jacques Rancière niejednokrotnie pisał o Flaubercie³⁵, nas jednak zajmują wyłącznie refleksje dotyczące *Prostoty serca*, sformułowane na marginesie polemiki z tekstem Barthes'a. Autor *Le fil perdu* zgadza się odnośnie do ogólnej diagnozy: specyfika powieści realistycznej zasadza się na nadwątleniu klasycznie rozumianej akcji oraz inflacji opisu. Jak zagospodarować interpretacyjnie tę diagnozę? Dość często powiadano, że proliferacja deskrypcji oraz inwazja rzeczy potwierdza trwałość burżuazyjnego świata (albo buduje iluzję jego trwałości). W tym kierunku zmierza też refleksja Barthes'a: uczynienie z zapisu „czystego spotkania przedmiotu i jego wyrażenia”³⁶ znosi mimetyczną mediację i w efekcie naturalizuje świat społeczny. Rancière zmierza w przeciwną stronę, dowodząc, że realistyczna narracja oraz właściwe jej dowartościowanie detalu mają wymiar społecznie subwersywny. I jako takie odbierane były już przez współczesnych Flauberta. Dlaczego strukturalista ma podobne problemy z detalem, co reakcyjni krytycy XIX wieku? Bierze się to stąd, że idea struktury wywiedziona została z modelu organicznego dzieła, którym zarządzał porządek przedstawieniowy, czyli reżim sztuki³⁷ zniszczony przez nowoczesną literaturę... i pieczołowicie odrestaurowany przez nowoczesną teorię.

Aby ukazać tę analogię, Rancière przytacza utyskiwania Barbeya d'Aureville, który krytykował Flauberta (jako autora *Szkoły uczyć*) za to, że pracuje „bez planu”, a jego działanie przypomina „błądzenie po tym, co błahe i nieznaczące [*une flânerie dans l'insignifiant*], wulgarne i wstrętne – dla samej przyjemności przechadzania się”³⁸. Dzieło składające się z „samych szczegółów”, pozbawionych sensu, wyłamuje się z arystotelesowskiej formuły fikcji i burzy podział na dwa typy działań oraz odpowiadające im dwa rodzaje ludzi: tych przeznaczonych do wielkich czynów („aktywnych”) oraz tych, którzy oddają się jedynie podtrzymywaniu i reprodukcji życia („pasywnych” lub „mechanicznych”). Społeczną bazę formy artystycznej, związanej z hierarchiczną dystrybucją ról, jeszcze dobitniej zarysował Armand de Pontmartin. W powieści niegdysiejszej, takiej jak *Księżna de Clèves* – dowodził autor *Causeries littéraires* – „osobowość ludzka, reprezentowana przez wyższych urodzeniem, duchem, wykształceniem i sercem, pozostawiała w ekonomii opowiadania niewiele miejsca postaciom drugorzędnym, a jeszcze mniej przedmiotom materialnym. [...] Tak otwierała się i wypełniała prześwietnie przestrzeń dla badania uczuć, subtelniejszych i bardziej skomplikowanych pośród elity aniżeli w pospółstwie”. Tymczasem u Flauberta wszystkie postacie są sobie równe i sobie podobne, nie mogą odróżnić się od siebie duszą, bo „w tej literaturze dusza

³⁵J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*, przeł. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4. Zob. też: S.M. Guénoun, *Le romancier démocrate et le philosophe plébéien. Gustave Flaubert et Jacques Rancière*, „Revue Flaubert” 2007, nr 7.

³⁶R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, s. 125.

³⁷W terminologii Rancière'a reżim przedstawieniowy to (obok reżimów etycznego i estetycznego) jeden z typów relacji między produkcją oraz praktykowaniem sztuki, formami widzialności tych praktyk i ich pojęciowym ujęciem. W reżimie tym sztuka podporządkowana zostaje zasadzie mimesis, a imitacje są zarazem weryfikowane (poprzez odniesienie do zasad sztuki i reguł gatunku) i chronione przed orzekaniem o ich prawdziwości. Jego normatywność ujawnia się właśnie w oddzieleniu przedstawialnego i nieprzedstawialnego, w rozróżnieniu gatunków, którym odpowiadają określone tematy, w ukształtowaniu reguł naśladownictwa według zasad prawdopodobieństwa. J. Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Vanves 2010, s. 17-30.

³⁸B. d'Aureville, *Gustave Flaubert*, [w:] tegoż, *Les hommes et les Œuvres. Le roman contemporain*, Geneva 1968, s. 103. Cyt. za: J. Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris 2014, s. 21.

nie istnieje³⁹. W tekstach tych znać wyraźnie niepokój związany z rewolucją estetyczną. Niepokój ten bierze się stąd, że mechanizmy reprezentacji właściwe reżimowi przedstawieniowemu skrywały policyjne *divide et impera*, czyli dzielenie wspólnoty obliczone na likwidację pustki i nadmiaru oraz na dokładny rozdział szlchetnych dusz przeznaczonych dla subtelnych uczuć od maluczkich, uwięzionych w świecie prozaicznych aktywności⁴⁰. Proza Flauberta to modelowa realizacja owej demokracji literackiej, która zarządza przedustawną równość wszystkich ludzi, budując rudymetarną wspólnotę afektualną i sensualną. Ma charakter *stricte* polityczny, gdyż wprowadza niepokojący nadmiar w relację ciał i słów. „Demokracja literacka oznacza to właśnie: za dużo ludzi, zbyt wiele podobnych do siebie postaci, niegodnych wyróżnienia przez fikcję”⁴¹.

Literatów broniących porządku przedstawieniowego oraz strukturalistycznych teoretyków, których modele interpretacyjne wywodzą się z tego porządku, łączy zatem nieufność wobec bezcelowej flanerii po detalach prozaicznego życia i niska tolerancja na *l'insignifiant*. Jeżeli detale opisu jawią się im jako nieznaczące (*insignifiant*), to właśnie dlatego, że dotyczą one ludzi, których życie jest pozbawione znaczenia (*insignifiante*). Obrona *l'ordre du notable* jest ostatecznie pochodną stania na straży hierarchicznego systemu dystrybucji ról (zauważmy, że *notable* jako przymiotnik oznacza „godny uwagi”, ale jako rzeczownik „ważną osobistość, notabla”). Tymczasem „nowa muzyka” rozbrzmiewająca w prozie Flauberta wynika właśnie z nierozróżnialności znaczącego i nieznaczącego, zwykłego i nadzwyczajnego, szlchetnego i pospolitego⁴². Znakiem tej nierozróżnialności jest właśnie barometr. Można rzec, że nie pełni on żadnej funkcji, że pojawia się w opowieści bez żadnej intencji, po prostu dlatego, że pisarz go „dostrzegł”. Nie idzie jednak o autorską intencję – barometr został „dostrzeżony” dlatego, że streszcza się w nim zmysłowy świat. Z jednej strony obrazuje on trwanie starego porządku: zmiany ciśnienia obserwuje ktoś, kto dysponuje swoim czasem, kto ocenia, czy pogoda sprzyja podjęciu określonych aktywności (na co nie może pozwolić sobie na przykład służąca). Ale barometr wskazuje również na więź z tym, co ponadjednostkowe („atmosferyczne”), na „demokrację zmysłowych koegzystencji”⁴³. Felicyta i jej pani, pomimo różnic stanowych i majątkowych, spotykają się w bólu po stracie najbliższych, w poczuciu samotności, w drobnych radościach i pospolitych przyjemnościach. Obie uczestniczą w tej samej sferze sensualnych intensywności⁴⁴. Domniemany efekt realności okazuje się więc efektem równości.

³⁹A. de Pontmartin, *Nouvelles causeries de samedi*, Paris 1860, s. 321-322. Cyt. za: J. Rancière, *Le fil perdu...*, s. 24.

⁴⁰Tamże, s. 25.

⁴¹Tamże, s. 23.

⁴²Tamże, s. 29.

⁴³Tamże, s. 26.

⁴⁴Być może taka sama wspólnotowa perspektywa rysuje się w słynnym otwarciu *Człowieka bez właściwości*: „Nad Atlantykiem stał niż barometryczny, który przesuwał się na wschód ku zalegającemu nad Rosją wyżowi i na razie nie zdradzał ochoty wyminięcia go, kierując się ku północy. Izotermy i izotery czyniły swoją powinność”. R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, K. Truchanowski, t. I, Warszawa 1971, s. 7.

Barometr z *Prostoty serca* to detal *stricte* skandaliczny, w etymologicznym sensie tego słowa⁴⁵. Stanowi on przeszkodę dla interpretacji, która zmierza do zintegrowania wszystkich tekstowych znaków i wskazuje na *l'insignifiant*, które prowokuje nasze nawyki myślowe. W jego nieuzasadnionej obecności Barthes dostrzega dążenie do referencjalnej pełni, a zarazem utrwalenie istniejącego światobrazu wraz z wpisanyimi wń nierównościami. Rancière widzi w nim znak rozsadzający ten światobraz, wskazujący nie tyle na społecznie wytworzoną „rzeczywistość”, co na wymykający się konsensualnym uzgodnieniom skandal równości i demokracji. Inwazja redundantnych elementów opisowych wynika z odkrycia wielorakości świata, który nie mieści się w organicznej całości fabuły, a także z odkrycia rudymen tarnej równości w nie-trwałym porządku *sensible*. Epicka fraza *Prostoty serca* zagarnia ów szczegół, a wraz z nim – losy zwykłych ludzi, owych *subalternes* reżimu przedstawieniowego, którym przypisane były określone gatunki, sposoby mówienia i schematy działania, definiowane przez społeczny stereotyp. Flaubert buntuje się przeciwko „ojcowskiej tyranii intrygi”⁴⁶ i wypuszcza z rąk nić fabuły, by otworzyć się na mnogość bodźców i sensów, a równocześnie – na wielość potencjalnych upodmiotowień, które podważają hierarchie uznawane za trwałe i warunkujące. Barometr jest więc nie mniej istotny od pianina, zegara, berżer, całego pokrytego łupkowym dachem domu, a także od papugi, którą Felicjty ostatecznie utożsamia z Duchem Świętym. A modlitwy, jakie służąca wznosi do wypchanego ptaka⁴⁷, to *pars pro toto* bluźnierstwa, które nazywamy nowoczesną literaturą.

⁴⁵Starogreckie *skándalon* (σκάνδαλον) oznaczało pułapkę, zasadzkę, sidła lub przeszkodę. Zob. J. Turkiel, *Skandalon w LXX (Księgi Historyczne ST)*, [w:] *Skandal w kulturze europejskiej i amerykańskiej*, red. B. Płonka-Syroka, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, t. 1, Warszawa 2013, s. 49-54. O skandaliczności polityki i demokracji w filozofii Rancière'a pisałem więcej gdzie indziej. Zob. J. Franczak, *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Warszawa 2017, s. 170-178.

⁴⁶J. Rancière, *Le fil perdu...*, s. 100-101.

⁴⁷G. Flaubert, *Prostota serca*, s. 57.

SŁOWA KLUCZOWE:

Gustave Flaubert

ROLAND BARTHES

ABSTRAKT:

Artykuł rozważa funkcję nadmiarowego detalu w realistycznej deskrypcji, a w szczególności w prozie Gustave'a Flauberta. Analizowany fragment opisu z *Prosty serca* Flauberta stał się przedmiotem refleksji Rolanda Barthes'a we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* oraz w *Efekcie rzeczywistości*. Wiszący nad pianinem barometr – ów zbędny szczegół – miałby fundować referencjalne złudzenie, czyli oznaczać samą kategorię „rzeczywistości”. Artykuł przedstawia rozliczne polemiki, jakimi obrosła ta interpretacja, by wyróżnić spośród nich krytyczną rewizję Jacques'a Rancière'a wyłożoną w *Le fil perdu*. Filozof odwraca tezy Barthes'a: w barometrze pani Aubain dostrzega nie tyle figurę referencjalnej pełni, co znak rozsadzający światobraz, wymykający się konsensualnym uzgodnieniom. W tej perspektywie nadmiarowy detal jest *stricte* skandaliczny: stanowi przeszkodę dla interpretacji, która zmierza do zintegrowania wszystkich tekstowych znaków i ujawnia skandaliczną, rudymetarną równość wpisaną w porządek zmysłowego.

JACQUES RANCIÈRE*opis literacki***REALIZM****NOTA O AUTORZE:**

Jerzy Franczak – pisarz, eseista, literaturoznawca. Autor powieści i zbiorów opowiadań, książek eseistycznych (m.in. *Niepoczytalne*, 2019) oraz rozpraw naukowych: *Rzecz o nierzeczywistości. „Mdłości” Jean-Paul Sartre’a i „Ferdynand” Witolda Gombrowicza* (2002), *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (2007), *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury* (2017), *Maszyna do myślenia. Studia o nowoczesnej literaturze i filozofii* (2019). Pracownik naukowy Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. |