

Jędrzej K. Brzeziński

Czy rzeczywiście należało zabić Emmę Bovary?

Jacques Rancière
i sprawa Flauberta

*Tylko literatura jest prawdziwym życiem,
życiem naprawdę przeżyтым
i czytelnym dla siebie samego.*
Jacques Rancière¹

Gustave Flaubert nie jest Panią Bovary – tak, bardzo ogólnie, można by streścić wniosek, do którego dochodzi Jacques Rancière w swoim eseju zatytułowanym *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*². Ta dezidentyfikacja wykracza zresztą poza związek pisarza i jego bohaterki – w literackiej nowoczesności cały świat przedstawiony, poczynając od nieożywionej materii, zyskuje znaczącą niezależność od woli i poglądów pisarza. Nie chodzi tu o „śmierć autora”, jak u Rolanda Barthes’a czy Michela Foucaulta, choć można by argumentować, że wydany w roku 2007 esej Rancière’a w pewnym stopniu zachowuje klimat tych koncepcji. Zamiast uwarunkowań struk-

Jędrzej K. Brzeziński – absolwent Wydziału Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, doktorant w Szkole Nauk Społecznych Polskiej Akademii Nauk.

¹ J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*, przeł. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 154.

² *Ibidem*, s. 143–159.

turalnych, „efektów rzeczywistości”³, teorii emancypacji medium czy tyle emblematycznej, ile enigmatycznej koncepcji „sztuki czystej”, centrum argumentacji Rancière’a wyznacza jednak coś innego – szczególny efekt równości, który dokonuje się w tekstach prozaika z Rouen już na poziomie tego, jak zostają w nich rozdystrybuowane najbardziej podstawowe elementy postrzegalnego (*sensible*). Filozof będzie argumentował, że w twórczości Flauberta zostaje aktywowana szczególna „równość molekularna”, pozwalająca na czytanie jego powieści jako literatury, w której znajduje wyraz nowoczesna demokratyzacja⁴. Dzieje się tak mimo antydemokratycznych deklaracji, których pełno jest w listach pisarza. Zwracali na to uwagę już niektórzy z konserwatywnych krytyków Flauberta. Rancière w książce *Le fil perdu* cytuje Armanda de Pontmartina, którego zdaniem w *Pani Bovary*:

[...] wszystkie postaci są równe [...]. Chłopiec na posyłki, stajenny, żebrak, dziewczka kuchenna, pomocnik aptekarza, grabarz, włóczęga, pomywaczka – wszyscy oni zajmują tu niesłychanie dużo miejsca. Naturalnie, otaczające ich przedmioty okazują się dokładnie tak samo ważne; tylko dusza mogłaby tu kogoś odróżnić, ale w tej literaturze dusza właśnie nie istnieje⁵.

To „zrównanie” idzie, zdaniem Rancière’a, jeszcze dalej. Flaubert „niesłychanie dużo miejsca” oddaje nie tylko ludziom ubogim: w jego prozie rangę – czy wręcz pewną autonomię – zyskują

³ Por. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 121.

⁴ Opozycje molowe/molekularne rozwijają Gilles Deleuze i Félix Guattari w trakcie prac nad książką *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia* (przeł. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017). Zdaniem autorów istnieją „[...] makro- i mikrowielości. Z jednej strony wielości ekstensywne, podzielne i molowe, dające się ujednotoczyć, całościować, organizować, świadome bądź przedświadome – z drugiej zaś nieświadome wielości libidinalne, molekularne, intensywne, zbudowane z cząstek, które dzieląc się, zmieniają zarazem swą naturę, z odległości, które skracając się i wydłużając, wkraczają jednocześnie w inną wielość, które nieustannie składają się i rozkładają we wzajemnej komunikacji, przechodząc jedna w drugą, na progu, za nim, przed nim”. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, przeł. J. Bednarek, M. Hever, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 39. Wizja „molekularnej rewolucji”, której echo daje się usłyszeć w wielu interpretacjach Rancière’a, to wątek, w którym inspiracja teorią Deleuze’a i Guattariego jest silna. Muszę tu jednak poprzestać jedynie na jej ogólnym zasygnalizowaniu.

⁵ A. de Pontmarin, *Nouvelles causeries du samedi*, cyt. za J. Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, La Fabrique Éditions, Paris 2014, s. 24.

także przedmioty nieożywione, zwierzęta (jak papuga z *Prostoty serca*) czy nawet przedindywidualne konfiguracje materii, swego rodzaju czyste percepcje, których intuicje zawierają wrażenia ulotne, jak „wiatr kołyszący prześwietlone słońcem bańki mydlane”, „pióropusze kurzu wzniecone przez stary dyliżans”, „pasma włosów, owady, promienie słoneczne i krople wody”⁶. Elementy świata postrzegalnego, które potencjalnie są dostępne dla każdego, niezależnie od jego pochodzenia i stanu posiadania, w prozie Flauberta zyskują rangę równą tej, jaka w dotychczasowej literaturze przysługiwała doniosłym lub dramatycznym dokonaniom dobrze urodzonych ludzi. Problem w tym, że samej Emmie Bovary – jak będzie argumentował Rancière w swym eseju – brakuje podobnej, równościowej wrażliwości: wprawdzie czasem i ona spostrzega owe migotliwe wrażenia, zaraz jednak chciałaby je włączyć w intrygę swego romansu albo przerobić na wystrój mieszkania – poddaje je z powrotem regułom dawnej sztuki. Jest, by tak rzec, literalna w swej literackości, i to tym właśnie sprowadza na siebie klęskę.

Stąd tytuł eseju. Jak słusznie zauważa Rancière, kiedy mówimy o morderstwie, zakładamy, że ktoś rzeczywiście został zabity. Zrazu orzeczenie to zdaje się jednak nie pasować do przypadku Emmy Bovary, będącej postacią fikcyjną, która ponadto wcale nie pada ofiarą morderstwa, ale sama targa się na swoje życie wskutek zadłużenia i rozpacz, do których doprowadziły ją jej pozamałżeńskie przygody. O konieczności uśmiercenia Emmy zdecydował jednak Gustave Flaubert, a postąpił tak, zdaniem Rancière’a, z pewnych istotnych względów. Filozof zaznacza przy tym dobitnie, że nie chodzi tu wcale o „niedostosowaną do statusu społecznego edukację” ani o „alienację społeczną lub męską dominację” – czyli przyczyny polityczno-społeczne, do których odwołują się liczni komentatorzy. Pisze:

Istnieją fikcjonalne powody samobójstwa Emmy: stanowią one intrygę powieści, jej fikcjonalną konieczność, i jako takie nie domagają się żad-

⁶ J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?...*, s. 152.

nej dodatkowej interpretacji. Istnieją też pewne przyczyny 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, niefikcyjnych, ignoruje to, co sytuje się między wnętrzem i zewnątrz, między fikcyjnym i niefikcyjnym, a mianowicie – wynalazek fikcji jako takiej⁷.

Istotą „bowaryzmu”, zdaniem Rancière'a, nie jest jednak wcale niezdolność rozróżnienia sztuki i życia, jak głosi utarta interpretacja. Jest ona zbyt naiwna: bohaterka, choć zaczytana w romansach, nie traci wcale odniesienia do otaczających ją realiów. Nie chodzi też o to, że wiarygodna sztuka powinna nieustannie zaznaczać swą odrębność od prawdziwego życia. W zasadzie chodzi tu o coś dokładnie przeciwnego. W literackiej nowoczesności granica między tymi dwiema domenami zostaje rozmyta – życie i sztuka „stale wymieniają się tu swoimi właściwościami”⁸ (i to właśnie dlatego Flaubert może uchodzić za klasyka „sztuki czystej”, a jednocześnie zapełniać swe fabuły całą masą przedmiotów z życia codziennego: barometrów, mebelków, dyliżansów, gotyckich klęczników itd.). Emma Bovary również nie stroni od kontemplacji takich szczegółów – nie widzi jednak ich „bezzasadności”. Mistycyzm „absolutnego sposobu widzenia rzeczy” zastępuje sentymentalizmem, od którego oczekuje jednocześnie, w sposób całkiem pragmatyczny, że przełoży się on na wzmożenie odczuwanych bezpośrednio przyjemności. Ulotną grę wrażeń na każdym kroku próbuje ona wpisać w wątek swego romansu. Często w formie dekoracji:

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 ży-

⁷ *Ibidem*, s. 144.

⁸ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. J. Sowa, M. Kropiwnicki, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 122–123.

ciu to perkalowe firanki w oknach i papierowe profitki do lichtarzy, breloczki przy zegarkach, dwie duże wazy z błękitnego szkła na kominku, nesesor z kości słoniowej ze złożonym napaństwem⁹.

Tym samym deprecjonuje doświadczenie estetyczne z jego bezinteresownością i autonomią, jej historia natomiast stanowi ilustrację tego, co niedługo później nazwane zostanie kiczem. Powieściowe uśmiercenie bohaterki, zdaniem Rancière'a, jest zatem aktem, w którym Flaubert odcina się od łatwej, kiczowatej sztuki, zaznaczając odrębność swego gustu od banalnego smaku bohaterki. Jego „styl absolutny” (który daje się kojarzyć ze Spinozjańską immanencją¹⁰) dostarcza zaś:

[...] maksymy rewolucji w fikcji, maksymy wywracającej ontologię i psychologię charakterystyczne dla systemów przedstawieniowych. W miejsce ich typów postaci, mechaniki namiętności i splotów wydarzeń, styl absolutny wprawia w ruch taniec atomów niesionych naprzód prądem wielkiej rzeki nieskończoności, uruchamia moc niespętanych percepcji i afektów, indywidualuacji, w których gubią się indywiduala, „ogromnej nudy”, którą jest sama Idea. Idea nie jest już modelem w systemie reprezentacji, jest raczej medium widzenia, stawaniem-się-bezosobowym, którym pozycja widzącego i widzianego koincydują ze sobą¹¹.

Emma – jak brzmi teza Rancière'a – jest nieświadoma owej rewolucji w fikcji, obstaje przy kompozycyjnych i psychologicznych schematach „systemu *belles lettres*” (reżim przedstawieniowy), nie umie wykorzystać możliwości, jakie daje bezosobowy, niezaangażowany ogląd. Jest zbyt znudzona, aby dostrzec istnienie nudy większej niż jej własna – ogromnej, ontologicznej nudy bezzasadnego ostatecznie życia. Ucieka od niej, zamiast zmienić styl. Zarażeni bowaryzmem bohaterowie nie myślą więc sztuki z życiem, ale raczej:

⁹ J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?...*, s. 149.

¹⁰ Na ten temat por. J.D. Ebguay, *Portrait de l'écrivain en métaphysicien: Flaubert lu par Rancière*, „Revue Flaubert” 2007, nr 7, dostępne na: <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue7/ebguy.php> [dostęp: sierpień 2017].

¹¹ J. Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, Paris 1998.

[...] 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 pożądaniami¹².

Tę transformację, której czempionem okazuje się Flaubert, a której nie potrafi rozpoznać Emma, identyfikuje Rancière jako przejście od przedstawieniowego do estetycznego reżimu sztuki¹³. W reżimie reprezentacyjnym, wywodzącym się z *Poetyki* Arystotelesa, obowiązuje seria reguł wyznaczających odpowiednie środki przedstawienia. Reguły te to choćby tradycyjny schemat racjonalności celów i środków, prymat opowiadanej historii nad użytym do tego językiem, styl wypowiedzi odzwierciedlający pochodzenie społeczne postaci, hierarchia wysokich i niskich tematów, a w ramach tych wysokich – performatywna sprawczość wypowiedzianych kwestii, legitymizująca „władzę mowy i mowę władzy”¹⁴. Przekroczenie tego estetycznego paradygmatu, zdaniem Rancière’a, dokonuje się około roku 1800, dzięki twórczości Pani de Staël, Stendhala, Novalisa, braci Schległów, Wiktora Hugo oraz wielu innych. W ich dziełach znalazły zastosowanie nieznane dotąd połączenia środków wyrazu i opisywanej materii oraz nowe, niemożliwe dotąd powinowactwa w ramach samego świata przedstawionego. Dobrą ilustracją tej poetyki może być choćby estetyka fragmentu, opisywana przez Karla W.F. Schlegla w *Athenaeum*. Jak podsumowuje Rancière:

Fragment to dowolna jednostka wyrazu, dowolna metamorficzna całośćka – marzenie, kamyk albo żart, cytat albo program – w których prze-

¹² J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?...*, s. 152.

¹³ Na temat reżimów sztuki por. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 78–79 oraz przypis tłumacza Jana Sowy, *ibidem*.

¹⁴ J. Rancière, *La parole muette...*, s. 25.

szłość i przyszłość, idealne i realne, subiektywne i obiektywne, świadome i nieświadome wymieniają się swoimi władzami. To przeszłość uczyniona terażniejszością i terażniejszość rzucona w przyszłość. To niewidzialne, które staje się zmysłowym i zmysłowe – uduchowionym¹⁵.

Romantyzm – zdaniem Hegla – padał ofiarą swych sprzeczności, doprowadzając sztukę do jej końca. Według Rancière’a literatura romantyczna odkrywa sprzeczność jako żywioł nowej sztuki, w której łatwe przeciwstawienia (życie/sztuka, natura/poezja) zostają zastąpione wizjami i koncepcjami nowych, nieistniejących jeszcze harmonii. Romantyczna literatura zachowuje i ożywia grę przeciwstawnych momentów, nie poddaje ich filozoficznemu czy religijnemu zniesieniu, ale też nie redukuje do rangi subiektywnych ekspresji, jak utrzymuje utarta wykładnia¹⁶. Flaubert, jako pisarz postromantyczny, nie wspiera się zatem wcale na „stworzonej prawie sto lat wcześniej przez Winckelmannów i Lessingów definicji piękna”¹⁷ – co mu zarzucał Jean-Paul Sartre. Uruchamia on raczej potencjały znaczenia obecne już na poziomie bezosobowych wydażeń, a wraz z nimi nowe „sploty autonomii i heteronomii”¹⁸.

Oprócz pism romantyków owa estetyczna rewolucja znajduje wyraz, zdaniem Rancière’a, zwłaszcza w teoriach Friedricha Schillera oraz Immanuela Kanta. Ten ostatni, choć kojarzony raczej z pojęciem obowiązku i surowego prawa moralnego, w swych badaniach estetycznych zainicjował możliwość myślenia bardziej równości-

¹⁵ *Ibidem*, s. 60.

¹⁶ Na szkodliwość uproszczeń narosłych wokół dziedzictwa romantycznego wskazywała niedawno Maria Janion. Podkreśla ona, że romantyzm jest prądem dużo bogatszym niż jego „upadła, epigońska” forma, która w naszym rodzimym kontekście sprowadza się do „kanonu stereotypów bogoojczyźnianych” i „martyrologicznego wzorca”. Zdaniem autorki romantyczna wizja „kuźni natury”, w której człowiek jest postrzegany jako część kosmicznej całości to w epoce kryzysu ekologicznego rama dużo bardziej obiecująca niż model „antropocentryczny, narodowy i chrystianistyczny”, niefortunnie dominujący w polskiej recepcji tradycji romantycznej. Por. M. Janion, *Szczerze nienawidzę naszego mesjanizmu!* (list do Kongresu Kultury), 10 października 2016, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/janion-szczerze-nienawidze-naszego-mesjanizmu-list-do-kongresu-kultury/> [dostęp: sierpień 2017].

¹⁷ J.P. Sartre, *Czym jest literatura?*, rozdział pod tym samym tytułem, tłum. J. Lalewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 257.

¹⁸ Por. w: J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, przypis tłumacza Macieja Kropiwnickiego, s. 115–116.

wego, którego zadaniem jest pogodzenie ludzkiej natury i ludzkiej wolności. *Krytyce władzy sąđenia*, wydanej w rok po wybuchu Rewolucji Francuskiej, ma przysługiwać szczególna rola – oczekuje się, że skonstruuje ona most łączący rozdzielone dotąd sfery teorii i praktyki. Mostem tym nie ma być nic innego niż właśnie doświadczenie estetyczne. Kantowski sąd estetyczny – powie Rancière – formułuje „zasadę nowego rodzaju zmysłu wspólnego, zdolną, w ramach swej pozapojęciowej uniwersalności zjednoczyć klasy, które pozostawały dotąd rozdzielone”¹⁹. Uniwersalny i równościowy charakter doświadczenia piękna, jak warto pamiętać, nie wynika przy tym wcale z takich czy innych właściwości pięknego przedmiotu. Jest on efektem samej relacji, która nawiązuje się między władzami poznawczymi, ich „zgodnej czynności”²⁰: poczucia celowości, które nie implikuje przy tym przedstawienia żadnego konkretnego celu; „bezpojęciowości”, dzięki której rozumienie nie podporządkowuje sobie wyobraźni, ale pobudzając ją, pozostaje z nią na równi; bezinteresowności doświadczenia estetycznego, niezależnego od wszelkiego prywatnego – czy klasowego – interesu. Możliwość wydawania sądów smaku wynika zatem wprost ze szczególnej, egalitarnej relacji władz poznawczych i ustanawia, zdaniem Kanta, *sensus communis*, wspólny dla wszystkich ludzi. Koncepcja ta, według Rancière’a, ma wpływ nie tylko na historię sztuki, ale także na wytworzenie się nowych trybów widzialności i wypowiedzi czy po prostu nowych możliwości rozumienia i przeżywania życia. To także dzięki Kantowi możliwy okazuje się Flaubertowski egalitaryzm. Widoczny jest on choćby w jego krótkim opowiadaniu *Prostota serca*. To w nim uboga służąca Felicjta, tragicznie straciwszy wszystkich bliskich, zamiast zniknąć ze sceny, wchodzi w szczególną afektywną relację z należąca do domu papugą, która stanie się dla niej nie tylko przyjacielem i powiernikiem, ale na koniec także samą personifikacją Ducha Świętego:

¹⁹ J. Rancière, *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l’art*, Galilée, Paris 2011, s. 48.

²⁰ I. Kant, *Krytyka władzy sąđenia*, przeł. J. Gałęcki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, cz. I, §9, s. 84–89.

Prostota serca zaświadcza o owej rewolucji, która wydarza się, kiedy życie, powszechnie skazane na konieczność znoszenia jedynie rytmu codzienności i zmian pogody, zdobywa dostęp do czasowości i intensywności, charakterystycznych dla wyjątkowych łańcuchów zmysłowych wydarzeń. Najskromniejszemu, najmniej znaczącemu istnieniu zagwarantowane zostają tym samym wielkie intensywności świata: zdobywa ono zdolność transformacji codziennej rutyny w przepastną namiętność, niezależnie od tego, czy ukierunkowana zostaje ona na młodego chłopaka, czy wypchaną papugę²¹.

Zdaniem Rancière'a istnieje więc ogólny związek między równościową (Kantowską) estetyką, nowoczesną literaturą i publicznym uznaniem, jakie zdobywają ludzie dotąd niewidoczni, zamknięci w prywatnej sferze ubogiego życia. Charakter tego zjawiska pozostaje ogólny, ponieważ autor wskazuje jedynie na pewną równoległość egalitaryzacji społecznej i estetycznej – ich wzajemna zależność nie zostaje jednak bardziej szczegółowo opisana. Ten brak nie musi stanowić zarzutu – ostatecznie Rancière podkreśla często, że bardziej niż na podejrzliwej, krytycznej analizie zależy mu na wynajdowaniu nowych możliwości emancypacyjnych, choćby rysowały się one tylko w formie sugestii czy obietnic.

Wbrew temu optymizmowi przykład Emmy Bovary, jak opisuje go filozof, pokazuje, że próba spełnienia tych obietnic może być tak ryzykowna, jak to tylko możliwe. Zdaniem autora jej samobójstwo jest nieodzowne i, z pewnych literackich względów, słuszne. Błąd bohaterki polega, po pierwsze, na obstawaniu przy poetyce reżimu przedstawieniowego, podbudowanej wiarą w realność przedmiotów wzruszeń i skuteczność schematów akcji opiewanych w romansach. Po drugie, na jej skłonności do „estetyzacji” – błahaego upiększania codzienności za pomocą nabywanych na kredyt bibelotów. Emma, ze swą skłonnością do nazbyt łatwych obsadzeń, jak nie bez pewnej emfazy orzeka Rancière, popełnia zbrodnię wobec literatury – jest anty-artystką:

²¹ J. Rancière, *Le fil perdu...*, s. 27–28.

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 sentymentalizmem²².

Anty-artystyści – tacy jak ona:

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 konfiguracje²³.

Rozpoznania te są, zdaniem Rancière’a, rozpoznaniem winy, za którą słuszną karę ma stanowić Flaubertowski wyrok śmierci:

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 życia²⁴.

*

Tak ochoce usprawiedliwienie morderstwa (choćby tekstualnego) budzi jednak wiele wątpliwości. Pierwszą reakcją czytelniczki, która nie chce się godzić na tak tragiczną konkluzję, mogłoby być

²² J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?...*, s. 149.

²³ *Ibidem*, s. 152.

²⁴ *Ibidem*, s. 150.

odrzuć typologię reżimów sztuki *en bloc*, skoro sankcjonowana przez nią predylekcja do pewnego typu literatury wymaga aż takich ofiar. Nie wchodząc zbyt w szczegółowe argumenty, można by się uprzeć przy pytaniach: dlaczego literatura, uwolniona w nowoczesności ze wszystkich więzów, miałaby na nowo podpadać pod strychulec tym razem wystarczająco „czystej”, bezosobowej, „molekularnie egalitarnej” czy jakiegokolwiek innej sztuki? Dlaczego ma tak surowo bronić dystansu, jaki oddziela ją od życia? Czy naprawdę nie wychodzi ona nigdy dobrze na tym, że skupia się nie na bezosobowych przepływach, ale raczej właśnie na „łańcuchach indywidualizacji i obiektywizacji”? I czy rzeczywiście wiara w to, że „osoby i rzeczy posiadają rzeczywiste własności” miałaby być błędem tak poważnym, że można ją nazwać „zbrodnią przeciw literaturze”? To wszystko jest bardzo wątpliwe.

Po drugie, przywoływana nieraz przez Rancièrè’a Kantowska teoria estetyczna zostaje tu użyta w sposób wybiórczy. Nieuprawnione wydaje się choćby notoryczne przeciwstawianie „praktycznej” Emmy i „estetycznego” Flauberta. *Krytyka władzy sądenia* miała przecież łączyć sferę teorii i praktyki, a nie przeciwstawiać je sobie. Można by argumentować, że Rancièrè, odróżniając artyzm Flauberta od tandetnej miejscami urody codzienności, broni bezinteresowności doświadczenia piękna. Czy jednak, chcąc nie chcąc, nie wprowadza tym samym hierarchicznego rozróżnienia (między wysmakowanym Flaubertem a złym gustem Emmy), idącego na przekór intuicjom Kanta? Doświadczenie estetyczne, według trzeciej *Krytyki*, pozostawało w dużej mierze niezależne od dobrego czy złego smaku, gdyż nie wynikało z właściwości artystycznego przedmiotu – który mógł być oryginalny lub pospolity – ale ze szczególnej gry władz, ich „zgodnej czynności”²⁵. Ostatecznie to nikt inny niż sam filozof z Królewca „jako pełnoprawne przykłady dzieł sztuki opisywał wzory na tapecie, porcelanę, papierowe wycinanki czy rzeźbione rączki lasek”²⁶! Niezależnie od swej

²⁵ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia...*, s. 84–89.

²⁶ K. Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 24.

pospolitej proveniencji były one przecież w stanie uruchamiać idee estetyczne, zawieszać dominację władz i wywoływać autonomiczne doświadczenie.

Po trzecie, w swych opisach „stylu jako absolutnego sposobu widzenia rzeczy” Rancière nieoczekiwanie zbliża się do tego, co – znów za Kantem – można byłoby nazwać wzniosłością. Na przykład kiedy stwierdza:

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* [istot jednostkowych – JKB]. Literatura mówi nam prawdę i pozwala ją odczuć, uwalniając *heccéités* z łańcuchów indywidualizacji i obiektywizacji²⁷.

Problem jednak w tym, że gdzie indziej autor dosadnie (i, jak sądzę, słusznie) krytykował estetykę wzniosłości, kładącą nacisk na „nieredukowalny dystans między ideaą a tym, co zmysłowe”²⁸. Głównym jego adwersarzem był w tym kontekście Jean-François Lyotard. I on pisał wprawdzie o ulotnych wrażeniach („dotyku skóry, fakturze drewna pokrytego słojami, ulotnej nucie przebijającej z zapachu, smaku wydzielanej substancji, woni ciała oraz wszelkich w ogóle odcieniach i niuansach”²⁹), jakości te jednak okazywały się wcale nieważne jako takie: były istotne tylko w funkcji z n a k u – raz nieuchwytniej transcendencji, innym razem szczególnego bycia tu-i-teraz, a jeszcze innym – zobowiązania etycznego. Rancière jest daleki od podporządkowywania estetyki etyce, a owe ulotne wrażenia chciałby zachować wraz z ich jakościami. Czy jednak samo przejście od rzeczy do ich istot jednostkowych (*heccéités*), wymagające ich wyabstrahowania z codziennych kontekstów i oczyszczenia z akcydentalnych naleciałości – dokonywane do tego w imię ich „prawdy” – nie jest już gestem ograniczającym autonomię i powszechność doświadczenia estetycznego, a wraz

²⁷ J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?...*, s. 153.

²⁸ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 22.

²⁹ J.F. Lyotard, *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, „Teksty Drugie” 1998, nr 4 (52), s. 137.

z nimi jego potencjał równościowy? W momentach, kiedy Rancière podkreśla dystans, jaki sztuka musi zachować wobec życia albo osądza Emmę, że jej artyzm był nie dość prawdziwy, ryzykuje podpadnięcie dokładnie pod takie zarzuty, które sam formułuje pod adresem Lyotarda³⁰. Nie zauważa jednocześnie, że starania Emmy (jej „pragmatyczny sentymentalizm”) dałoby się pojąć także jako wysiłek podejmowany w imię Kantowskiego ideału piękna, mającego zbliżać do siebie oddzielone sfery zmysłowości i idei. Chętnie bierze za to stronę Flauberta, który emancypacyjną obietnicę (to nic, że wyczytaną w romansach) denuncjuje jako iluzję.

Również Rancière’owska krytyka kiczu, zarysowana w omawianym eseju, wydaje się stać w sprzeczności z innymi, jak sądzę bardziej obiecującymi rozpoznaniem autora. Postmodernistyczna estetyka wzniosłości okazała się, jego zdaniem, przedłużeniem źle pojętego modernizmu: takiego, w którym – jak czynią Clement Greenberg czy Theodor Adorno³¹ – podkreśla się moment emancypacji medium („malarstwo abstrakcyjne, muzyka dodekafoniczna, literatura minimalistyczna”³²), a prześlepia historię emancypacji społecznej oraz jej ślady obecne w sztuce. Autonomia awangardy – przez Greenberga ustawiana w opozycji do kiczu – ma się przeciwstawiać heteronomicznej i tandetnej sztuce oraz opierać jej tendencjom figuratywnym, mającym na celu zbliżenie zautomatyzowanego życia i zautomatyzowanej sztuki. Dlatego właśnie awangarda odrzuca zadanie przedstawienia i skupia się na swym własnym medium. To jednak, jak w swej polemice z Greenbergiem zauważa Rancière, skazuje ją na „reaktywność” – poszukująca wolności awangarda, która chce zerwać wszelki związek z rzeczywistością społeczną, okazuje się tym samym pozbawiać się treści i to dlatego za treść musi uznać samą formę. Jej autonomia oka-

³⁰ Por. choćby: J. Rancière, *Estetyka jako polityka...*, s. 21–39.

³¹ Por. C. Greenberg, *Obrona modernizmu*, rozdz. *Awangarda i kicz*, przeł. G. Dziamski, M. Spik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006; T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

³² J. Rancière, A. Magun, D. Vilensky, A. Skidan, *You Can’t Anticipate Explosions: Jacques Rancière in Conversation with Chto Delat*, „Rethinking Marxism” 2008, nr 3 (20), s. 404.

zuje się tylko „podwójną heteronomią”: jest odwróceniem się od zniewolonego społeczeństwa. Oskarżając iluzoryczność obietnic „estetyzacji” społeczeństwa, sama popada w iluzję swej niezależności od niego (nieważne, że „niezależne”, nieprzedstawiające płótna Jacksona Pollocka i Marka Rothko okazują się jednymi z najdrożej sprzedawanych obrazów). Flaubert, który w swych zdradzających neurozę listach także zdaje się poszukiwać autonomii przede wszystkim przez separację (od burżuazji, której nienawidzi, choć to o niej i dla niej pisze, od komunardów, których nazywa „wściekłymi psami”, od ludu, który uznaje za nieskończenie głupi itd.) – stanowi chyba dobrą ilustrację twórcy awangardowego, także w Greenbergowskim sensie. Dlatego tym bardziej dziwi Rancièrowska obrona czystości „stylu absolutnego” przed tak rzekomo groźną pokusą estetyzacji, której ulega Emma³³. Kwestia jej walki o emancypację, podobnie jak problem tradycyjnego utożsamienia tego, co niskie/popularne z tym, co kobiece – to tematy, które analiza Rancière’a, gdzie indziej bardzo wrażliwego na podobne kwestie, tu zupełnie pomija.

Niejasne jest też w końcu, co tak naprawdę miałyby stanowić o zasadniczej różnicy między rozbudzonymi przez romanse namiętnościami Emmy a „nowymi pasjami”, do których dostęp uzyskiwała służąca Felicjta czy owi robotnicy, których opisuje Rancière w *Nocy proletariuszy*. Ci dzielni samoukowie, w przerwach od wymęczającej pracy:

³³ Z drugiej zaś strony czy sam Flaubert nie przyznaje, że pisanie stanowi dla niego rodzaj substytutu wymarzonych zbytków: „sof z puchu kolibrów, dywanów z łabędziej skóry, hebanowych foteli, kandelabrow z masywnego złota lub lamp wydrażonych w szmaragdzie”? (G. Flaubert, *Correspondance*, t. 2, List do Louise Colet, 29 stycznia 1854, Gallimard, Paris 1980, s. 517–518). Apanaże te – nieosiągalne nie tylko dla klas pracujących, ale także dla zaciągających kredyty mieszczan czy aspirujących arystokratów – pozostają marzeniem: dlatego wolne są od zarzutu kiczu i taniego upiększenia codzienności. Skądinąd to być może także tutaj – wbrew ustaleniom Rancière’a – da się doszukać podobieństwa Gustave’a i Emmy, które pozwoliłoby za dobrą monetę wziąć jego „Madame Bovary – c’est moi!”. Oboje, znalazłszy się w ciasnym polu możliwych ekspresji, ściśle określonym przez prawa prowincjonalnej społeczności, szukają sposobu – Flaubert w lepszym stylu, ale Emma z większą odwagą – jednocześnie poluzowania gorsetów i tekstualnej rekompensaty za ubytki w reputacji czy po prostu – za niedole nieciekawego życia; szukają wyobrażonych, ale i bogatszych sposobów artykulacji pragnienia. W świetle tego podobieństwa tytułowe zabójstwo dałoby się odczytać już nie jako gest triumfalny, ale historyczny.

[...] polecali swym kolegom szczególne lektury: wcale nie powieści zaangażowane w sprawy społeczne, ale historie romantycznych bohaterów – Werthera, René lub Obermana – cierpiących nieszczęścia, których z definicji zabronione jest czuć robotnikowi, nieszczęścia związane z brakiem zajęcia, z brakiem jakiegokolwiek szczególnego miejsca w społeczeństwie. Literatura nie dostarcza wiadomości ani przedstawień, które uczyniłyby robotników świadomymi swej kondycji. To, co czyni literatura jest raczej uruchamianiem nowych pasji, to znaczy nowych form równowagi – lub nierównowagi – między zajęciem, aparatem zmysłowym, który się w nim realizuje³⁴.

Zapewne, powieści Bernandine'a de Saint Pierre'a czy Eugène'a Sue nie dorównują wysmakowaną tragicznością niepokojom opisywanym przez Goethego, ale ta różnica w jakości nie powinna mieć tu chyba tak kardynalnego znaczenia. Nasuwające się na myśl wytłumaczenie mogłoby być następujące: robotnicy ci marzą o życiu bez zajęcia, życiu niepoddanemu uciążliwemu rytmowi pracy i odpoczynku przed kolejnym dniem w warsztacie; Emma ma takie życie, ale, jako próżna mieszcza, nie potrafi z niego uczynić właściwego użytku. Czy jednak jej pozycja społeczna jest rzeczywiście o tyle lepsza od pozycji pracujących mężczyzn? Nie cierpi ona wprawdzie niedoli wynikających z podległości klasowej, jednak nałożony zostaje na nią cały szereg ograniczeń, jakimi operuje patriarchat, i które oddzielają ją od realizacji jej pragnień czy choćby od sensownej edukacji. Przede wszystkim jednak sam Rancière nie powołuje się wcale na problem różnic klasowych, a kwestię nierówności płci po prostu przemilcza. Interesuje go tu jedynie „wynalazek fikcji jako takiej” i „literatura jako literatura” – niezdeterminowana przez „uwarunkowania społeczne”.

Problem jednak w tym, że jego własnej tezy nie da się w ten sposób udowodnić. Śmierć Emmy Bovary nie jest wcale wewnętrzną koniecznością tekstu, logiczną konsekwencją wynikającą z jego integralnych przekształceń. Pozostając w ramach „literatury jako

³⁴ J. Rancière, *Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, „Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods” 2008, nr 1, s. 8.

literatury”, nie da się ustalić, jaki dystans powinien oddzielać sztukę od życia, nie da się zabronić jej obsadzeń i obiektywizacji. Do tego potrzebny jest dyskurs teorii, który – w przypadku Rancière’a – ma wynikać z najbardziej molekularnych warstw tekstu, z jego prepersonalnych podziałów postrzegalnego. Trudno jednak nie dostrzec, że nawet analiza w tych terminach nie powstaje w interpretacyjnej próżni. Podobnie jest z Flaubertowskim „stylem absolutnym”, w którym, istotnie, daje się znaleźć przesłanki molekularnego egalitaryzmu, ale wysiłek stojącego za nim twórcy wcale nie ma motywacji równościowych. Jego styl to przede wszystkim „podwójna refutacja” – próba odcięcia się od istniejących stronnictw politycznych i zastanych stylistyk literackich, konieczność odrzucania każdej ze stron sporu, posunięta, zdaniem Sartre’a, do granic neurozy. Ów opór wobec zastanej literatury – kontra rzucona jednocześnie realistom, parnasistom i epigonom romantyzmu, wybór powieści, uznawanej wciąż za medium niższej kategorii i podniesienie jej do rangi dzieła „sztuki czystej”, ironia, dystans, permanentna ambiwalencja w użyciu mowy zależnej, nieustanne wahanie między utożsamieniem a wrogim odrzuceniem – to wszystko środki, za pomocą których Flaubert, przez separację i odróżnienie, zdobywa własne miejsce w przestrzeni pola literackiego.

Panuje opinia, że jestem fanatykiem realności, gdy tymczasem ja się nią brzydzę. Wszak zacząłem tę książkę z nienawiści do realizmu. Ale nie mniej nienawidzę fałszywej idealności, kpiącej z nas wszystkich przez czas, który upływa³⁵.

Podobne zmaganie jest także udziałem Rancière’a. Komentowanie Flauberta byłoby zapewne łatwiejsze, gdyby nie fakt, że analizy poświęcili mu już myśliciele tak istotni jak Jean-Paul Sartre, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Roland Barthes czy René Girard. Rancière nieraz wchodzi z nimi w dyskusje, częściej jed-

³⁵ Cyt. za P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007, s. 124.

nak pozwala sobie na koncertowe wręcz przemilczenia jako dobry przykład może posłużyć choćby to, jak się pastwi nad kilkoma zdawkowymi komentarzami pod adresem Flauberta wygłoszonymi przez Sartre'a w jego wczesnym tekście³⁶, zupełnie przemilczając przy tym fakt, że później – mowa o *Idiocie w rodzinie* – filozof poświęci autorowi *Szkoły uczuć* aż pięć tomów oryginalnych i zniuansowanych analiz³⁷. Przemilczenie tego dzieła można odczytać jako klasyczny przypadek opisywanego przez Harolda Blooma lęku przed wpływem³⁸. Relacja do pewnego stopnia analogiczna łączy teorię Rancièrè'a z Pierre'm Bourdieu. Jego pracę zatytułowaną *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*³⁹ można potraktować jako rozwinięcie imponującego studium Sartre'a. I tu autor stara się odtworzyć pozycję Flauberta wewnątrz złożonej sieci panujących poglądów, sojuszy politycznych oraz tendencji stylistycznych jego epoki. To właśnie owa sieć wyznacza „przestrzeń możliwości” (*l'espace des possibles*), której całość mniej więcej pokrywa się z tym, co Bourdieu nazywa „polem literackim” – dynamiczną strukturą relacji tekstualnych i pozatekstualnych (ekonomicznych, politycznych, personalnych itd.) wyznaczających wartość dzieła, określających jego kapitał kulturowy, ale przede wszystkim decydujących o tym, co w aktualnym kontekście można, a czego nie można napisać (i jak). Nie można oczywiście obrócić w zarzut faktu, że Rancièrè nie powtarza analiz Sartre'a i Bourdieu i stara się powiedzieć coś nowego. Faktem jest jednak i to, że bez wglądu w osobiste przekonania ani uwarunkowania społeczne pisarza materiał zebrany w ramach tytułowego śledztwa okazuje się skrajnie okrojony.

³⁶ J.P. Sartre, *Czym jest literatura?*...

³⁷ Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, tłum. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, s. 9–10.

³⁸ Por. J.P. Sartre, *Idiota w rodzinie*, wyb. W. Sadkowski, tłum. J. Waczków, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000. Fakt ten zauważa także i w interesujący sposób komentuje Christina Howells. Por. Ch. Howells, *Rancièrè, Sartre and Flaubert, from „The Idiot of the Family” to „The Politics of Aesthetics”*, „Symposium. Canadian Journal of Continental Philosophy / Revue canadienne de philosophie continentale” 2011, nr 15 (2), s. 82–94.

³⁹ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*...

Pominięcie problemu nierówności płci jest dobrym przykładem na to, że dochodzenie prowadzone w ten sposób nie gwarantuje sprawiedliwego wyroku. Przyjrzyjmy się bliżej argumentowi autora. Zauważa on wprawdzie, że „istnieją też pewne przyczyny społeczne, przywoływane w celu wyjaśnienia fikcjonalnej konieczności” śmierci Emmy B. Jednak:

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 wierzycielami⁴⁰.

Rozumowanie to tyleż proste, ile zaskakujące u teoretyka o lewicowej wrażliwości. Autor ma świadomość tego, że systemowa represja kobiet jest faktem, który znalazł wyraz w XIX-wiecznych powieściach. Zna przypadek Effi Briest – nastolatki wydanej za podejrzanego barona, która wskutek swej pozamałżeńskiej przygody traci córkę, szacunek rodziny i środki do życia, a na koniec popada w chorobę psychiczną i umiera. Czytał też powieść Hardy'ego, w której tytułowa Tessa rodzi dziecko poczęte w wyniku gwałtu, ściągając na siebie społeczną klątwę, od której nie uwolni się aż do swej tragicznej śmierci. Autor zdaje sobie zatem sprawę z istnienia patologii społecznych, takich jak aranżowane małżeństwa, uzależnienie finansowe kobiet od mężczyzn czy ostracyzm społeczny i wiktymizacja, które tragicznie pognębiają ofiary. Skoro jednak te przyczyny „z łatwością” stosują się do wielu czy nawet bardzo wielu przypadków, to nie wydają się one Rancière'owi wcale szczególne i nie tak ważne jak „wynałazek fikcji jako takiej”. A jeśli uwarunkowania te nie uległyby zmianie, nawet gdyby Emmie udało się spłacić jej długi, to – brzmi milcząca konkluzja – w ogóle nie warto się na nich skupiać. Z punktu widzenia „literatury jako literatury” ocalenie Emmy nie byłoby rozwiązaniem interesującym. Ochocza beztroska, z jaką legitymizuje Rancière Flaubertowski wyrok wy-

⁴⁰ J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary...*, s. 144.

daje się jednak mało odpowiedzialna, a nieobecność perspektywy feministycznej może być uznana za mankament Rancierowskiej „estetyki jako polityki”.

A to właśnie w tej perspektywie dałoby się opowiedzieć tę historię inaczej. Można by na przykład – za Dacją Maraini – dostrzec ambiwalentny stosunek Flauberta do swojej bohaterki, w którym częściową identyfikację dopełnia nieudolnie ukrywana mizoginia, każąca dołożyć Emmie szereg niebudzących sympatii przymiotów⁴¹. To spostrzeżenie dałoby się zastosować także do innych „wielkich modernistów”, w których dziełach fascynacja kobiecością w dziwny sposób okazywała się iść w parze z lękiem przed nią. Można by też argumentować – za Suzanne Leonard i Jane Gallop – że przez wzgląd na tę inherentną mizoginię powieść Flauberta niesie raczej przesłanie antyemancypacyjne – walkę o wyzwolenie spod patriarchalnych nakazów pokazuje bowiem jako daremną⁴². Prawdą jest oczywiście, że Emma, z jej narcyzmem, skłonnością do zbytków i naiwnych zauroczeń, raczej nie nadaje się na feministyczną ikonę – trudno jednak za to winić ją samą. Jak w swym inspirującym eseju argumentuje Naomi Schor, to jednak nie tylko decyzja Flauberta, ale także obowiązujące ówczesnie ograniczenia związane z płcią stanęły na przeszkodzie temu, aby Emma sama została pisarką (choćby popularnych romansów), i to w pisaniu odnalazła zajęcie oraz źródło utrzymania, uniezależniając się od otaczających ją mężczyzn⁴³. Ciekawe, jak takie zakończenie powieści skomentowałby Jacques Rancière. Wspomniałem o koncepcji lęku przed wpływem; w kontekście naszej bohaterki należałoby się jednak odwołać do jej reinterpretacji feministycznej – opisanego przez Sandrę Gilbert i Susan Gubar lęku przed autorstwem

⁴¹ D. Maraini, *Searching for Emma: Gustave Flaubert and Madame Bovary*, University of Chicago Press, Chicago 1998.

⁴² S. Leonard, *The Americanization of Emma Bovary: From Feminist Icon to Desperate Housewife*, „Signs” 2013, nr 3(38), s. 647–669; J. Gallop, *Around 1981. Academic Feminist Literary Theory*, Routledge, New York 1992.

⁴³ N. Schor, *For a Restricted Thematics: Writing, Speech and Difference in Madame Bovary*, w: *Gustave Flaubert's Madame Bovary*, red. H. Bloom, Chelsea House, New York 1980, s. 61–81.

– przed wejściem w pole produkcji literackiej, którego reguły ustalają mężczyźni⁴⁴. Pokazanie różnic i podobieństw lęku przed wpływem Flauberta i lęku przed autorstwem Emmy pozwoliłoby rzucić jeszcze trochę światła na słynne „Pani Bovary – to ja!”. Nawet bez rozwijania przytoczonych wyżej argumentów łatwo zauważyć, że powieściowy „zły gust” Emmy koduje tu znacznie więcej relacji pozapowieściowych niż gotów jest wskazać Rancière.

Wydaje się, że powyższe wątpliwości składają się na bardziej ogólny problem z polityką literatury według Rancière’a. Jego zdaniem:

Polityka jest na ogół rozumiana jako zbiór procedur, w których dochodzi do zgromadzenia i porozumienia zbiorowości, jako organizacja władz, dystrybucja miejsc i ról, jako system służący legitymizacji i dystrybucji. Proponuję jednak, by w dystrybuujący i legitymizujący system nazwać innym mianem – mianem policji [*la police*]⁴⁵.

To, co w potocznym rozumieniu kojarzymy z polityką – zbiór społecznych, rządowych, administracyjnych, ekonomicznych urzędzeń władzy – tu zostaje utożsamione z policją. Czym zatem jest polityka? To działanie dyssensualne, nadchodzące spoza zastanego systemu podziałów, w którym prawo głosu jest zawsze już sztywno rozdysponowane, to czynienie widzialnym i słyszalnym tego, czego dotąd nie widziano ani nie słyszano. Jeśli jednak polityczne, w Rancièreowskim sensie, są tylko interwencje radykalnie dyssensualne, nadchodzące spoza pola możliwych dotąd artykulacji, to jakiegokolwiek transformacje w obrębie tego, co już powiedziane, nie są niczym więcej niż tylko negocjacjami w ramach porządku policyjnego, te zaś zdają się zupełnie nie interesować autora. Jak widzieliśmy na przykładzie Emmy Bovary, przekonanie to może generować paradoksalne konsekwencje, zgodnie z którymi należałoby uznać, że uwalnianie „subtelnych przyległości, muszli,

⁴⁴ Por. S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven – London 2000.

⁴⁵ J. Rancière, *La mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris 1995, s. 11.

włosów, kropel wody, do których dorzucilibyśmy kilka promieni słonecznych, podmuchów wiatru, ziarenek piasku, drobin kurzu wirujących w powietrzu” itd., czyli owych mikrozdarzeń, które po raz pierwszy znajdują autonomiczny wyraz w nowoczesnej powieści, ma większe znaczenie polityczne niż choćby prawo kobiet do stanowienia o własnym losie.

Opór wzbudza też łatwość, z jaką Rancière prześlizguje się obok deklaracji politycznych Flauberta, tyleż mizogina, ile mizantropa i duchowego arystokraty, który miał pecha urodzić się jako mieszczanin. Stwierdza on w bardzo wielu miejscach, że nienawidzi demokracji, że masy ludowe są głupie i godne pogardy, że paryscy komunardzi to wściekłe psy, a publiczne głosowanie to hańba ludzkiego umysłu. Rancière tymczasem oświadcza jedynie, że:

[...] problemy społeczne nigdy [Flauberta] specjalnie nie interesowały, tym bardziej kwestie moralne. Jego jedynym zmartwieniem była od zawsze literatura sama w sobie, literatura czysta⁴⁶.

Czytelniczka, która choćby przeglądała listy pisarza wie, że przytoczone wyżej stwierdzenie zwyczajnie mija się z prawdą. Rancière tymczasem proponuje następujące podsumowanie:

Polityka literatury nie jest polityką pisarzy. Nie zajmuje się ona ich osobistym zaangażowaniem w kwestie społeczne i polityczne ani w walki ich czasów. Tak samo, jak nie zajmuje się sposobami, w jakie książki ich przedstawiają wydarzenia polityczne ani strukturę społeczeństwa, czy toczne przez nie walki. Związek składniowy „polityka literatury” oznacza politykę uprawianą przez literaturę jako literaturę, oznacza istnienie swoistego połączenia między polityką jako określonym sposobem działania a literaturą jako określoną praktyką pisania⁴⁷.

To wniosek kontrowersyjny, jeśli nie po prostu mylny. Idąc bowiem za tym rozpoznaniami, należałoby stwierdzić na przykład, że zielony dywan czy stojąca na stole szklanka z piwem, obserwo-

⁴⁶ J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary...*, s. 144.

⁴⁷ J. Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007, s. 11.

wane przez Roqueta w Sartrowskich *Mdłościach*, mają większe znaczenie polityczne niż choćby dziesiątki podpisanych przez autora petycji, jego zaangażowana publicystyka czy działalność na rzecz wyzwolenia Algierii i wiele innych działań – a to, mimo wszystko, konkluzja absurdalna. Mocnym punktem teorii Rancière'a jest z pewnością wskazanie, że nowoczesna literatura zdobywa możliwość uruchamiania afektów mających początek na poziomie bardziej podstawowym, który można nazwać nieludzkim lub molekularnym, gdzie niepochwycone są one jeszcze przez zastane kody artykulacji albo podmiotowe obsadzenia i fantazmaty. Czy jednak owe efekty molekularne mogą mieć rzeczywiste znaczenie polityczne, jeśli nie zmaterializują się w jakikolwiek sposób na poziomie molowym i nie doprowadzą choćby do punktowej zmiany w porządku urządzeń społecznych? Powieści Flauberta, w której pełno molekularnych równościowych efektów, udaje się być i efektywną, i efektowną – jednak jedyna bohaterka, która dąży w niej do zmiany swojej sytuacji zostaje surowo i demonstracyjnie ukarana. Legitymizacja wyroku Flauberta stanowi dobry dowód na to, że Rancière nie zawsze przejmuje się tym, czy równościowe zdobycze nowoczesnej estetyki same zostały rozdysponowane równo i czy składane przez nią obietnice emancypacyjne mają realną szansę spełnienia. Autor ryzykuje tym samym, że jego apologia nowoczesnej literackiej rewolucji może posłużyć jako zasłona przemocowej historii ucisku.

**Was it really necessary to kill Emma Bovary?
Jacques Rancière and the case of Flaubert**

The article attempts to argue with the essay entitled *Why Emma Bovary had to be killed* by Jacques Rancière contained in the volume *Politique de la littérature*. The author uses Rancière's argument and its inherent context – the theory of art regimes, the autonomy of aesthetic experience and the concept of molecular egalitarianism. Then he verifies the legitimacy of the French philosopher's conclusions in the light of findings that he formulates in other, more central places of his

Czy rzeczywiście należało zabić Emmę Bovary?

'aesthetics as politics'. He uses them to challenge the criticism of kitsch developed on the occasion of Emma Bovary's accusation and refutes the accusation of the alleged trivialisation of art. He uses the feminist theory to show the possibility of another interpretation of this story, which, instead of legitimising Flaubert's verdict, indicates the author's hidden misogyny and questions the lack of alternatives to which he condemns his heroine. Going beyond the perspective of internal criticism, he points to dependencies that can be described in terms of Pierre Bourdieu's 'literary field', from which Rancière's position is not free at all. Based on these counterarguments, he formulates a general problem concerning Rancière's theory of politics, which is focused on 'molecular' effects and promises of equality, yet sometimes seems to underestimate the 'molar' possibilities of fulfilling these promises.

Keywords: Jacques Rancière, Gustave Flaubert, Emma Bovary, feminist theory, theory of politics, literature, art, politics of aesthetics.