

Święta ironia. Dwa oblicza parodii ekfrazy katedry w *Pani Bovary* Gustave'a Flauberta

ABSTRACT. Shukla Piotr, *Święta ironia. Dwa oblicza parodii ekfrazy katedry w Pani Bovary Gustave'a Flauberta* [Holy Irony. Two Facets of Parodic Ekphrasis of the Cathedral in Gustave Flaubert's *Madame Bovary*]. „Przestrzenie Teorii” 39. Poznań 2023, Adam Mickiewicz University Press, pp. 61–76. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2023.39.3.

This article aims to analyze the use of parodic ekphrasis of the cathedral in Gustave Flaubert's *Madame Bovary*. This matter was first brought to attention by Małgorzata Czermińska, who pointed out the satirical nature of the literary description of the gothic church in Rouen. However, to truly understand the way in which the novelist transformed the traditional formula of ekphrasis in *Madame Bovary* one must consider two drastically different dimensions of this treatment. The inspiration for this division comes from the work of Renata Lis, who argued that Flaubert's work is marked by a fundamental ambivalence concerning spirituality, resulting in a variety of representations of holiness in his novels. On one hand, the parody of ekphrasis in the novel serves the most obvious function – it's a cause for the mockery of the bourgeoisie and its distorted spiritual and aesthetic sensibilities. On the other hand, the parodic aspect of the discussed fragment is reminiscent of Olga Freudenberg's approach. According to this Russian scholar, the essence of parody is not expressed through comedy and ridicule but rather through tragedy and an inseparable connection to the sacred. Such an understanding of the parodic ekphrasis of the gothic temple in *Madame Bovary* highlights the remarkable consistency with which Flaubert reflected on the existential condition of the protagonist. Emma's inability to grasp the aesthetic values and sanctity of the cathedral expresses her tragic tendency to misrecognize, which leads to the novel's somber finale.

KEYWORDS: parody, ekphrasis, gothic cathedral, *Madame Bovary*, Gustave Flaubert, diaphanie

Katedra Najświętszej Marii Panny w Rouen, będąca najwyższym francuskim kościołem, powstawała przez cztery stulecia – od XII do XVI wieku. Cechą charakterystyczną budowli są dwie niesymetryczne wieże: północna Tour St-Romain i południowa Tour de Beurre. Największą rozpoznawalność przyniosły jej bez wątpienia malarskie impresje Claude'a Moneta, który w cyklu obrazów (tworzonych w latach 1892–1894) uwiecznił fasadę katedry o różnych porach dnia, przechodząc od wizerunków wypełnionych ciepłym żółcieniem do płócien złożonych z akwaticznego mariażu błękitów. Wśród detali architektonicznych, zdobień i wyposażenia świątyni inspirację znalazł również Gustave Flaubert. Notre-Dame de Rouen stanowiła przedmiot i przyczynek artystycznej refleksji w przynajmniej dwóch dziełach prozaika: powieści *Pani Bovary* (1857) i noweli *Legenda o świętym Julianie Szpital-*

niku, wchodzącej w skład literackiego tryptyku *Trzy baśnie* (1877)¹. Grupa rzeźbiarska, umieszczona na północnym portalu świątyni mogła również stanowić źródło – jak zauważyła Elizabeth Emery – dla *Herodiady*, domykającej triadę trzech utworów².

Ślady oddziaływania figury katedry na wyobraźnię Flauberta można jednak odnaleźć już w jego młodzieńczych nowelach – *Pamiętnikach szaleńca* oraz *Listopadzie*. Są one bez wątpienia pokłosiem wpływu, jaki wywarł na niego francuski romantyzm, z twórczością Chateaubrianda na czele. Pierwsze próby pisarskie w naturalny sposób wydobyły wyobrażenie katedry z „archiwum” współdzielonych fantazmatów i pokrewnych upodobań romantyków, utrwalonych tam przede wszystkim za sprawą *Katedry Marii Panny* Victora Hugo. Narrator *Pamiętników szaleńca*, wrażliwy samotnik cierpiący na przerost świadomości, na modłę romantycznych bohaterów włącza opisy średniowiecznej architektury do swoich fantazji:

Myślałem też o dawno minionych epokach i o pokoleniach leżących pod ziemią, widziałem [...] noc w mrocznej katedrze z nawą pełną barwnych postaci, piętrzących się na galeriach pod sklepieniem, z pieśniami, ze światłami błyskającymi na witrażach, i całe stare miasto ze spiczastymi dachami pokrytymi śniegiem, błyszczące i śpiewające w tę noc bożonarodzeniową³.

Według Piotra Śniedziewskiego spod armatury odwołań i bezpośrednio zaczerpniętych z romantyzmu wzorców literackich przebija się u młodego Flauberta sceptycyzm, podważający sąd o bezkrytycznym podejściu pisarza do swoich mistrzów. Zdystansowanie się od romantycznych wyobrażeń bywa

¹ G. Flaubert, *Legenda o świętym Julianie Szpitalniku*, przeł. R. Lis, [w:] tegoż, *Trzy baśnie*, przeł. R. Lis, J.M. Rymkiewicz, Warszawa 2009; zob. też: G. Flaubert, *Legenda o świętym Julianie Szpitalniku*, [w:] *Trzy opowieści*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1967.

² E. Emery, *Romancing the Cathedral: Gothic Architecture in Fin-De-Siecle French Culture*, Albany 2001, s. 36. Zob. też: P. Śniedziewski, *Kłopoty z „początkiem” – „Herodiada” Gustawa Flauberta*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 192.

³ G. Flaubert, *Pamiętniki szaleńca. Listopad*, przeł. P. Śniedziewski, Warszawa 2021, s. 20. Flaubert w innym miejscu noweli używa katedry jako symbolu, mającego odnosić się do ideału miłości opartej na zasadach doświadczenia estetycznego: „Proszę mi wybaczyć, że nie mówię o miłości platonicznej, o miłości egzaltowanej, jaką jest miłość do posagu lub katedry, która odrzuca wszelką zazdrość oraz chęć posiadania i która winna łączyć ludzi, bo nieczęsto miałem okazję ją widywać” (tamże, s. 39). W *Listopadzie* przywołanie katedry i znajdujących się w niej posągów staje się wyrazem tęsknoty za śmiercią: „Słodko jest wyobrażać sobie, że już się nie istnieje! [...] Ileż razy oglądałem, w kaplicach katedr, długie kamienne posągi spoczywające na grobowcach! Ich spokój jest głębszy od tego, który życie może nam ofiarować na tym padole; na zimnych wargach mają jakby uśmiech grobowych otchłani, rzekłbyś, że śpią, że rozkoszują się śmiercią” (tamże, s. 103).

tu niekiedy jednoznacznie zgryźliwe⁴. Pomimo upodobania do cytatów oraz klasycznych toposów, w utworach początkującego pisarza „jest [...] coś, co uwalnia je z natrętnej logiki powtórzeń, przepisywania, zapożyczania. To świadomość wtórności oraz ironiczny dystans do tego, co powielone”⁵. Ta krytyczna czujność uwidacznia się wyraźnie w ostatnim akapicie *Pamiętników szaleńca*; narrator Flauberta wyraża ambiwalentny stosunek do stylu romantycznego i przynależnego mu zasobu toposów. Pojawia się tu wyobrażenie spiżowych dzwonów, jakby wcześniejsze nawiązania katedralne zredukowano do pewnej namiastki:

O dzwony, oznajmijcie moją śmierć, a chwilę później czyjś chrzest! Bo jesteście śmieszne, jak cała reszta, jesteście kłamstwem, jak życie – którego koleje obwieszczacie: chrzest, ślub, śmierć – żalony spiż zagubiony i zawieszony w przestworzach, równie dobrze mogący posłużyć za gorejącą lawę na polu bitwy lub do podkucia koni⁶.

Figura katedry pełni w tych wczesnych utworach funkcję *pars pro toto*, przez co „przestaje [ona] być konkretem, a staje się metonimią odsyłającą do szerszego kręgu zjawisk i wartości”⁷, z którymi młody Flaubert prędko zaczyna polemizować. Cała jego kariera pisarska jest zresztą naznaczona ambiwalencją w podejściu do *sacrum* i artefaktów, przez które ono przemawia. Renata Lis dopatrzyła się w życiorysie prozaika równowagi w relacji dwóch przeciwstawnych stanowisk, godzącej „stronę pozbawionej złudzeń nieświadomości i stronę absolutnej powagi w obliczu spraw ostatecznych, stroną ironii i stroną liryzmu”⁸. Pomieszenie swoistej wierności tradycji z błyskotliwą podejrzliwością stanowi jedną z form tego schizoidalnego rozbicia duchowego, którym nazначzył swoją twórczość Flaubert. Gra dwóch biegunów dychotomii, zainicjowana na kartach młodzieńczych nowel, zgryźliwych i poważnych równocześnie, ukazuje się również w powieści *Pani Bovary*. I tu wyraża się ona, przynajmniej w jednym ze swoich kilku przejawów, poprzez figurę gotyckiej świątyni.

⁴ P. Śniedziewski, „Uciekałem w samotność...” – figury romantycznej samotności w „Pamiętnikach szaleńca” i „Listopadzie” Gustave’a Flauberta, [w:] G. Flaubert, *Pamiętniki szaleńca...*, s. 218.

⁵ Tamże, s. 235.

⁶ G. Flaubert, *Pamiętniki szaleńca...*, s. 76. Obecna tu ironia nie miesza jednak klasycznych porządków, chociażby tych zaczerpniętych z koła Wergilego, w którym zarówno pole bitwy, jak i rumak przynależą do tej samej kategorii stylu wysokiego (J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 60).

⁷ M. Czermińska, *Gotyk i pisarze*, Gdańsk 2005, s. 275.

⁸ R. Lis, *Ręka Flauberta*, Warszawa 2011, s. 76.

Estetyczna brzydota odwiedza katedrę

Podobnie jak w przypadku narratorów *Pamiętników szaleńca* i *Listopada*, również w *Pani Bovary* wyobrażenie katedry przewija się jako *pars pro toto*, przywoływane w marzeniach Emmy. Jest to bez wątpienia wynik młodzięcych lektur romansów i powieści Waltera Scotta, które sprawiły, że – na podobieństwo romantyków – „pokochała przeszłość”⁹. Katedra lub jej synekdocha, gdy przywoływane są w dziele, stanowią często *signifiant* dla fantazji o wytwornym życiu, wzorowanym na formule romansu. Gdy Emma wspomina wicehrabiego, który oczarował ją na balu w La Vaubyesard, na myśl przychodzi jej wyobrażenie Paryża. Nazwa miasta-marzenia jest dla niej jak „bezkresne słowo”, które dźwięczy „w uszach niczym dzwon katedralny”¹⁰. Planując ucieczkę z Yonville z Rudolfem, oczami wyobraźni widzi bajeczne cele ich podróży, „wspaniałe miasta, pełne kopuł, mostów, statków, gajów cytrynowych i białych marmurowych katedr o smukłych dzwonicach z gniazdami bocianów”¹¹.

Najbardziej kompleksowe przywołanie figury katedry pojawia się w pierwszym rozdziale trzeciej części *Pani Bovary*, poświęconym początkom romansu Emmy i Leona. Bohaterowie spotkali się po raz pierwszy w drugim rozdziale drugiej części, gdy doktorowa Bovary przybyła wraz z mężem do Yonville-l’Abbaye. Tę część powieści, którą zapoczątkowuje rozpoczęcie relacji z Leonem, a wieńczy jego wyjazd i początek romansu Emmy z Rudolfem, Ryszard Engelking uznał za epizod odpowiadający realizacji wzorca miłości platonicznej. Odnowa kontaktu, do którego dochodzi w późniejszych ustępach, rozpoczyna za to realizację wzorca miłości zmysłowej¹².

Prologiem dla właściwego wznowienia relacji jest wizyta bohaterów w katedrze Notre-Dame w Rouen. Emma wybiera to miejsce w trakcie odbytego wieczór wcześniej spotkania z Leonem w oberży Pod Czerwonym Krzyżem, co uznać można – na pierwszy rzut oka – za wyraźny sygnał na niekorzyść amatorskiego uwodziciela. Nazajutrz, w „piękny letni ranek”, Leon uprzedza przyszlą kochankę i samotnie udaje się na plac Notre-Dame. Po wejściu do katedry zaczyna go nagabywać natrętny urzędnik parafialny, przebrany za szwajcara. Dependent tymczasowo go zbywa i przystępuje do zwiedzania świątyni. Podziwia efekty gry światła wewnątrz budowli, dopatrując się w nich przychylnych zwiastunów dla przyszłego podboju. Natrafia

⁹ G. Flaubert, *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przeł. R. Engelking, Warszawa 2020, s. 61.

¹⁰ Tamże, s. 79.

¹¹ Tamże.

¹² R. Engelking, *Przedmowa*, [w:], G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 15.

przy tym na witraż¹³, ten sam, który popchnął narratora *Legendy o świętym Julianie Szpitalnika* do snucia opowieści: „Oto historia świętego Juliana Szpitalnika – taka mniej więcej, jaką oglądać można na witrażu kościelnym w moich stronach”¹⁴. W końcu przybywa Emma, pozornie gorliwa, by zerwać relację z Leonem i znaleźć ukojenie w modlitwie. Przekazuje mu odmowny list, po czym bez skutku stara się pograć w duchowej zadumie. Dwójkę bohaterów nachodzi ponownie szwajcar, którego tym razem nie udaje się pozbyć. Zmusza on skonsternowaną parę do zwiedzenia świątynnych zabytków. W końcu Leonowi udaje się wyprowadzić Emmę przed katedrę, gdzie wsiadają do dorożki.

Zdaniem Małgorzaty Czerwińskiej Flaubert „dzięki postaci starego pedanta oprowadzającego turystów, który zanudza swymi drobiazgowymi objaśnieniami Leona i Emmę umówionych na pierwszą schadzkę [...] tworzy coś w rodzaju parodii ekfrazy średniowiecznego zabytku”¹⁵. Definicję ekfrazy pobieramy tu od Czerwińskiej w znaczeniu retorycznym – „na określenie pewnej figury myślowej, mającej za zadanie »unaoczniający opis jakiegokolwiek elementu rzeczywistości«”¹⁶, przy zachowaniu wspomnianej przez badaczkę antycznej zasady, nieodłącznej od tradycji ekfrazy, a głoszącej, że „szczegółowa deskrypcja osoby lub rzeczy najczęściej powstaje jako pochwała”¹⁷. To właśnie refleksja nad kategorią pochwały, powiązanej z powagą, pozwala hipotetycznie wyabstrahować aspekt parodystyczny z opisu katedry w *Pani Bovary*. Parodię w kontekście niniejszej analizy rozumiemy dwojako: zarówno jako odmianę stylizacji, polegającej na „podjęciu jakiegoś dającego się rozpoznać sposobu mówienia, który zostaje odcięty od swoich zwykłych uzasadnień [...] i wprowadzony w kontekst przeczący jego charakterowi,

¹³ Witraż ten oglądał Flaubert w dzieciństwie, co przydaje jego opowieści o świętym Julianie wymiar osobisty. Renata Lis zaleca doszukiwać się bezpośredniej inspiracji do stworzenia dzieła w 1835 roku, kiedy pisarz zwiedzał świątynię w Caudebec-en-Caux. I to wydarzenie powiązane jest z refleksją nad sztuką witrażu, bowiem elementy architektury tego kościoła studiował Flaubert z pomocą Eustache-Hyacinthe’a Langlois, znawcy malarstwa na szkle i autora *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre*. To m.in. z tej pozycji pisarz korzystał przy pracy nad nowelą – zob. R. Lis (oprac.), *Kalendarium*, [w:] *Trzy baśnie*, przeł. R. Lis, J.M. Rymkiewicz, Warszawa 2009, s. 240.

¹⁴ G. Flaubert, *Legenda o świętym Julianie Szpitalniku...*, s. 88. Pod wpływem *Legendy o świętym Julianie Szpitalnika* wielu pisarzy i poetów, np. Laurent Tailhade, Catulle Mendès, Germain Nouveau i Paul Claudel, eksponowało znaczenie witrażu w przestrzeni katedry (zob. więcej na ten temat: R. Wojkiewicz, *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski*, Warszawa 2022, s. 281).

¹⁵ M. Czerwińska, dz. cyt., s. 141.

¹⁶ A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba...*”. *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, za: M. Czerwińska, dz. cyt., s. 25.

¹⁷ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, za: M. Czerwińska, dz. cyt., s. 25.

dzięki czemu ulega komicznemu wyjaskrawieniu¹⁸, jak i „naśladownictwo, w którym pompatyczną formę wypełnia błaha treść”¹⁹. Jak zobaczymy, dwa sposoby rozumienia parodystycznego wymiaru ekfrazy prowadzą do dwóch odmiennych rodzajów integralności tego fragmentu z dziełem Flauberta. W jednym przypadku będzie się owa integralność wiązała ze zjadliwą krytyką mieszczaństwa, zaś w drugim z wiwisekcją duchowości bohaterki. Oba będą jednak związane z rozważeniem dynamiki, jaka zachodzi między powagą a komizmem.

Wśród ogólnie parodystycznego wymiaru tego epizodu wyróżnić można w tym rozdziale jeden tylko akapit o proveniencji „czystej” ekfrazy, odnoszący się tylko i wyłącznie do katedry i charakteryzujący się poważnym „wyglądem” (w rozumieniu Ingardenowskim²⁰):

Nawa główna odbijała w pełnych kropielnicach zworniki ostrołuków i szczyty witraży. Dół obrazów, przełamanych na krawędzi marmuru, leżał na płytach posadzki, tworząc barwny kobieriec. Trzy wielkie snopy dziennego światła wpadały do wnętrza przez otwarte podwoje portali. Czasem w głębi przechodził zakrystian i w pobożnym pośpiechu przyklękał skosem przed ołtarzem. Kryształowe świeczniki zwiślały nieruchomo. W prezbiterium płonęła srebrna lampka; a z bocznych kaplic, z ciemnych zakątków katedry, dochodziły czasem głębokie westchnienia i huk zatrzaśniętej kraty, odbity echem od wyniosłych sklepień²¹.

Flaubert cały epizod katedralny przeplata refleksjami na temat doświadczenia estetycznego, jakie niesie ze sobą pobyt w świątyni. W przywołanym wyżej fragmencie instancję opisującą stanowi obiektywny narrator; we wszystkich innych przypadkach spostrzeżenia są „przesiewane” przez subiektywizm bohaterów fikcyjnych. Ulegają one kontaminacji przez fakt swojego zapośredniczenia, od którego wolny jest wyróżniający się, szesciozdaniowy fragment „obiektywny”. Z tego właśnie względu uznamy go za centralny punkt odniesienia w kontekście ekfrazy. To uprzywilejowanie (poprzez wyłączenie) nie oznacza, że dystansujemy się od tezy Czerwińskiej, głoszącej obecność parodystycznego charakteru ekfrazy katedry

¹⁸ J. Sławiński, *Parodia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. tegoż, Wrocław 1989, s. 344 i n.

¹⁹ O. Freudenberg, *Pochodzenie parodii*, przeł. A. Pomorski, [w:] tejsze, *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 43.

²⁰ S. Wysłouch, *O malarstwie literatury*, [w:] tejsze, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 79–84.

²¹ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 244 i n. Migawkowy opis elementów katedry zawarł również Flaubert we fragmencie poprzedzającym wejście Leona do świątyni, jednak stanowi on jedynie część ogólnego opisu placu Notre-Dame: „Srebra lśniły za szybami złotych, a światło, padając ukośnie, migotało na szczytach szarych kamieni katedry; w błękitnie nieba ptaki kołowały gromadą wokół żabek pinakli” (tamże).

w *Pani Bovary*. Wręcz przeciwnie – kontrast ten jedynie uwydatni parodię, i to w zgodzie z rozpoznawalną metodą samego Flauberta, którą stanowi zastosowanie kontrapunktu.

Warto jednak najpierw dookreślić kwestię powagi fragmentu „czystego”. Wymaga tego późniejsza próba zestawienia wysmianego z poważnym; innymi słowy: punktu odniesienia, który następnie zostaje zdegradowany przez komizm. Proponuję zwrócić się w tym zakresie chociażby do opisu światła w przywołanym wcześniej fragmencie. Za jego pomocą Flaubert ewokuje jedną z nadrzędnych jakości gotyckiej katedry, którą Otto von Simson nazywa „diafanią” – przejrzystością powiazaną z wykorzystaniem światła, jego związku z materialnym wymiarem struktury katedralnej. Simson wyróżnia łączącą się ze świetlistością transparencję oraz specyficzny stosunek między konstrukcją katedry i jej formą jako dwie cechy, które stanowią o niepowtarzalnym charakterze architektury gotyckiej²². Centralnym wynalazkiem dla realizacji pierwszej koncepcji są oczywiście barwne witraże, niebędące zwykłymi otworami, lecz „przenikniętymi światłem ścianami”. Poza ożywieniem wnętrza świątyni, przyczyniały się one też do zaprzeczenia nieprzenikliwości światła, co wiązało się z istotnymi dla średniowiecznej duchowości koncepcjami filozoficznymi²³. Fundamentalna rola w kreowaniu doświadczenia estetyczno-metafizycznego²⁴, jakie przypisywano w średniowieczu światłu, pochodziła z zaadaptowania przez duchownych chrześcijańskich założeń metafizyki Platona. Tak, jak dla Greka światło było metaforą dobra, tak dla myślicieli średniowiecznych stanowiło podstawę boskiego porządku i wartości²⁵. Zdaniem Simsona uchwycenie teologicznej i metafizycznej istoty znaczenia światła w konstrukcji i doświadczeniu katedry jest niemożliwe po średniowieczu²⁶.

Flaubert oddala od swoich bohaterów esencjonalny wymiar tego estetycznego przeżycia m.in. za pomocą kontrapunktu. Najbardziej znanymi przykładami wykorzystania tej techniki w *Pani Bovary* są oczywiście festyn i przejażdżka dorożką, w których opis zmysłowego rozpasania wchodzi w estetyczną relację z banalnością i wulgarnością wsi lub miasta. Vladimir Nabokov analizuje za pomocą kontrapunktu również epizod katedralny, sąsiadujący z epizodem w dorożce. Pisarz wyróżnia chociażby wykorzystanie tego zabiegu w antagonistycznym zestawieniu dependententa i przewodnika:

²² O. Simson, *Katedra gotycka*, przeł. A. Palińska, Warszawa 1989, s. 26 i n.

²³ Tamże, s. 26.

²⁴ A raczej będącego doświadczeniem łączącym oba te wymiary, które doskonale rozumiał człowiek średniowieczny, a którego sens jest – według Simsona – niedostępny dla współczesnych (tamże, s. 86 i n.).

²⁵ Tamże, s. 84.

²⁶ Tamże, s. 86.

„potok gadulstwa szwajcara toczy się równocześnie do burzy myśli szalejącej w głowie Leona”²⁷. Urzędnik parafialny jest wściekły, że Leon ogląda budowlę na własną rękę. Ta samowola ma oczywiście podwójny wymiar: młodziemiec nie tylko rezygnuje z „pomocy” szwajcara, lecz przypisuje doświadczeniu estetycznemu katedry autorską interpretację, w której spotkanie z wyższym porządkiem zastąpione zostaje myślami o kochance. Komiczna nachalność szwajcara podkreśla subiektywizujące zapędy w estetycznym doświadczeniu katedry przez Leona, który jako mieszczanin był dla Flauberta – jak to ujął Roland Barthes – „estetyczną brzydotą”²⁸.

Najistotniejszym zastosowaniem kontrapunktu w kontekście naszej analizy jest – uwydatniająca specyficzne cechy każdego z przeciwstawnych fragmentów – dychotomia między „czystym” opisem i opisem wewnętrznego doświadczenia Leona:

Leon poważnym krokiem spacerował pod ścianami. Nigdy jeszcze życie nie wydawało mu się tak piękne. Za chwilę miała przyjść, śliczna, wzruszona, łowiąc ukradkiem rzucane za nią spojrzenia – w sukni z falbanami, ze złotym lornionem, w cienkich bucikach, kusząc wykwintem, którego dotąd nie smakował, i niewymownym powabem konającej cnoty. Kościół sposobił się na jej przyjęcie jak gigantyczny buduar; sklepienia schylały się, by słyszeć, gdy w mroku wzywa swą miłość, witraże promieniały, by rozświetlić jej twarz, a kadzielnice podtrzymywały żar, by niczym anioł zstąpiła w obłoku wonności²⁹.

Fragment ten jest bezpośrednio poprzedzony „czystą” ekfrazą wnętrza katedry, co uwydatnia analogie zachodzące pomiędzy konkretnymi częściami zdań, korespondującymi ze sobą w nad wyraz precyzyjny sposób. Opisy poszczególnych elementów konstrukcyjnych katedry oraz przedmiotów, które ulokowane są w jej wnętrzu, można skorelować ze względu na ich typ. Opis architektury katedry, światła i przedmiotów w pierwszym fragmencie (A) zostaje w drugim (B) zinstrumentalizowany przez subiektywną percepcję Leona, który dopatruje się w poszczególnych doświadczeniach ewokacji własnej miłości:

A1. „nawa główna odbijała w pełnych kropielnicach zworniki ostrołuków i szczyty witraży”

B1. „Sklepienia schylały się, by słyszeć, gdy w mroku wzywa swą miłość”

A2. „dół obrazów, przelamanych na krawędzi marmuru, leżał na płytach posadzki, tworząc barwny kobierzec”

B2. „witraże promieniały, by rozświetlić jej twarz”

²⁷ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 229.

²⁸ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2020, s. 363.

²⁹ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 245.

A3. „W prezbiterium płonąła srebrna lampka”

B3. „kadzielnice podtrzymywały żar, by niczym anioł zstąpiła w obłoku wonności”

Wyróżnione zdania łączy w różny sposób ich relacja z jakością diafaniczną, rozumianą zarówno jako wydobyty potencjał światła w przestrzeni katedry, jak i relacja świetlistości z masą budynku. Na całej rozciągłości obu fragmentów to właśnie refleksy, przywołanie obrazu ozdobnych okien, spektrum barwne światła słonecznego, blask witraży, mrok i jasność odgrywają kluczowe role w budowaniu nastroju, lecz funkcja ewokowanych wartości estetycznych różni się w zależności od charakteru narracji (obiektywnej lub pozornie zależnej).

Według Nabokova zapowiedź zastosowania kontrapunktu widać już w „rozgrzewce” do epizodu katedralnego, jaką jest wizyta Leona w oberży, w której atmosfera grozy i wzniosłości manifestuje się o wiele wyraźniej niż w świątyni. Emma, decydując się na dłuższy pobyt w Rouen – pod pretekstem uczestnictwa w operowym spektaklu *Łucja z Lammermooru* Gaetano Donizettiego (muzyka) i Salvatora Cammarano (libretto) – spędza samotnie dzień w zajeździe. Odwiedziny Leona stają się okazją do pierwszych miłosnych wyznań, które, choć nieśmiałe, otoczone są już niepokojącymi zwiastunami klęski. Owe poszlaki od samego początku wiążą się z aurą „katedralną”, która objawia się w opisie wyposażenia pokoju i oświetlenia³⁰. Kontrapunktem jest tu sprzeczna z charakterem miejsca atmosfera grozy. Aura tego spotkania różni się zasadniczo od schadzki kochanków w świątyni, choć można by się przecież spodziewać, że gotycki nastrój przysługiwać

³⁰ O godzinie ósmej dochodzą bohaterów odgłosy dzwonów i zegarów z placu Beauvoisine, wokół którego „nie brak [...] szkół, kościołów i wielkich opuszczonych pałaców”. Leon odwiedza Emmę o godzinie piątej. Przed spotkaniem brak jednak wzmianek o pogodzie, świetle i nastroju; do radykalnego zagęszczenia atmosfery dochodzi wraz ze zmierzchem. Noc szybko „gęstnieje na ścianach”, tak szybko, że już po chwili widać jednolicie czarny fragment nieba za „gilotynowym” oknem. Ostatnimi widocznymi w mroku elementami wystroju są ryciny, przedstawiające sceny z *Wieży Nesle* Alexandre’a Dumasa (dramatu o nastroju iście gotyckim: akcja oscyluje wokół mordu, cudzołóstwa i tytułowej wzniosłej budowli). Ostatnim gestem budującym nastrój jest zapalenie świec przez Emmę. Wyznania nabierają rozpędu, lecz niepokój się zagęszcza. Groza towarzyszy tu opisowi światła, co nie zostaje zaburzone wtrętami komicznymi. Ustęp ten, choć jego akcja nie odbywa się w katedrze, jest w istocie jedynym w ramach rozdziału, który zawiera w sobie jakości charakterystyczne dla stylu gotyckiej literatury (tamże, s. 241). Panuje w nim atmosfera, którą Joris-Karl Huysmans określił w *En Route* (1894) jako „duszę luków”, konstytuującą piękno średniowiecznych dzieł sztuki, aromat kadzidel i zapach, dźwięki muzyki (E. Emery, dz. cyt., s. 102). Co się tyczy gilotynowych okien: jak pisze w posłowie do powieści Ryszard Engelking: „Polszczyzna nie zna chyba gilotynowych okien, mówi się raczej o oknach opuszczanych, ale nazwa morderczego urządzenia pojawia się jako przestroga – to los grozi zakochanym” (R. Engelking, *Plotki, przypisy, dywagacje*, [w:] G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 403).

powinien raczej katedrze niż oberży. I w tym fragmencie główną rolę odgrywają jednak diafaniczne jakości, które mają charakter skrajnie odmienny od prezentowanych we fragmencie katedralnym.

Próby określenia charakteru „komicznego wyjaskrawienia”, jakiemu ulega ekfrazy katedry pod wpływem zabiegów parodystycznych, nie musimy ograniczać jedynie do refleksji nad skutkami zastosowania kontrapunktu w granicach stylu. Ten aspekt w organiczny sposób łączy się bowiem z charakterystyką postaci. Spoiwo dla tych elementów oferuje teoria komizmu Henriego Bergsona, który za jedną z emblematycznych funkcji komedii uznaje „regulowanie” próżności. Próżność, będąca „podziwem dla samego siebie, zakorzenionym w podziwieniu, jaki wywołać mniema się u innych”³¹, jest przywarą niemal wszystkich istotnych bohaterów *Pani Bovary*. Czy to nie próżność sprawia, że Leon tworzy palimpsestowy zapis zachcianek i pragnień na powierzchni estetycznego doświadczenia katedry? Próżnym okazuje się również szwajcar, i to w sposób dokładnie opisany przez Bergsona. Cechuje go „znieczulenie zawodowe”³², które nie pozwala mu na moment wykroczyć poza ramy swojej funkcji, nawet gdy ewidentnie irytuje gości w miejscu pracy. Jego odgrodzenie od jakichkolwiek wzruszeń sprawia, że nie potrafi zrozumieć sytuacji, w której się znalazł. Oferowane przez niego opisy elementów wystroju katedry są silnie zinstrumentalizowane i pozbawione pierwiastka twórczego. Próżna jest w końcu Emma, lecz skutkiem jej próżności przyjrzymy się za chwilę.

„Powagę” ekfrazy zawartej w jednym, krótkim fragmencie sprowadziliśmy więc do przystawalności dominującej w niej wartości estetycznej – diafaniczności – z charakterystyczną cechą architektury gotyckiej, która zostaje wydobyta na drodze „pochwalnego” opisu literackiego – w tym sensie, że wyeksponowane zostają wartości estetyczne katedry. Zabiegu parodystycznego dopatrywać się możemy w zaprzeczeniu pochwalnego charakteru ekfrazy, w którym pochwałę rozumiemy jako literacki opis estetycznych właściwości katedry. Zaprzeczenie to opiera się na „przesianiu” opisu przez subiektywny ogląd mieszczanina, którego Flaubert „nienawidził [...] ponad wszelkie słowo”³³. Odnosząc zastosowanie kontrapunktu do fragmentu „poważnej” ekfrazy, poprzestać można by na następującym stwierdzeniu: aspekt parodystyczny wypływa w tym epizodzie ze skonstruowania architektonicznego piękna katedry, objawiającego się zwłaszcza za sprawą opisu diafanicznej gry światła (której przyczyną jest witraż), z obecnością w niej próżnych reprezentantów burżuazji, którzy te jakości

³¹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1995, s. 142 i n.

³² Tamże, s. 147.

³³ J. Parandowski, *Przedmowa*, [w:] G. Flaubert, *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, Warszawa 1969, s. 15.

deformują. Ich perspektywa oraz charakterystyka podważają powagę katedry jako fikcyjnej lokacji oraz miejsca koncentracji pewnych archetypowych wartości estetycznych.

Tragiczne *imago mundi* i najwyższy sens parodii

O ile pierwszy rozważony przez nas sposób rozumienia parodii połączyć możemy z tą stroną duchowego życia Flauberta, w której dominują „pozbawiona złudzeń nieświadomość” oraz ironia, o tyle sposób drugi będzie odnosił się raczej do strony „absolutnej powagi w obliczu spraw ostatecznych” i liryzmu³⁴. Ta fundamentalna ambiwalencja podejścia Flauberta do religii skłania do rozpatrzenia obecności katedry i potencjalnej obecności *sacrum* w *Pani Bovary* również w sposób pozytywny. Na początek zapytać trzeba, co miałyby ową świętość konstituować? Wyrażną poszlaką w ramach epizodu katedralnego jest diafania, wyrażona w obiektywnej narracji „czystej” ekfrazy. O jej kluczowej funkcji w tym ustępie świadczy również – rozważona przez nas wcześniej – parodystyczna deformacja sakralnych implikacji światła, „zaprzęzonego” przez Leona w służbie własnych fantazji.

By rozpatrzyć tę kwestię, zwróćmy się do kolejnej definicji parodii, rozumianej jako „naśladownictwo, w którym pompatyczną formę wypełnia błaha treść”. Słusznie oceniamy ją jako skrajnie uproszczoną, bowiem Olga Freudenberg używa jej w formie prowokacji i przyczynku do autorskiej refleksji nad pochodzeniem parodii. Na podstawie analizy starożytnego dramatu oraz parodystycznych rytuałów antyku i średniowiecza badaczka wywodzi rodowód parodii od świętości. Jej konkluzję sprowadzić można do twierdzenia, że istotą tego gatunku – będącego pierwotnie formą rytuału – jest zamiar chwilowego ukrycia prawdy, „ocalenia przed nią i podstawienia zamiast niej jednego z jej »podobieństw«, tegoż samego bez samego siebie, tegoż samego bez jego istoty”³⁵. Zabieg parodystyczny, dla którego podstawą powinna być raczej tragedia niż komedia³⁶, nigdy nie przestaje podkreślać obecności tego, co święte; czyni to jedynie za pomocą zaprzeczenia tej obecności. Co jednak najważniejsze w kontekście naszych rozważań: „Parodia nie polega na maskowaniu się w naszym dzisiejszym rozumieniu ani na pozornym braku treści: polega na wzmożeniu treści, wzmożeniu istoty bogów, śmieje się zaś z nas, a nie z nich, i to tak skutecznie, że do tej pory bierzemy ją za komedię, imitację lub satyrę”³⁷. Treść wypełniająca pompa-

³⁴ R. Lis, *Ręka Flauberta*, s. 76.

³⁵ O. Freudenberg, dz. cyt., s. 54.

³⁶ Tamże, s. 51.

³⁷ Tamże, s. 54.

tyczną formę – jak się okazuje – nie jest więc błaha – pozostaje w zespoleniu z tym, co święte.

Koncepcji Freudenberg nie możemy rzecz jasna przyłożyć do naszych rozważań bez pewnych reperkusji, bowiem przedmiotem jej namysłu jest przede wszystkim sztuka dramatyczna, której genealogia prowadzi do świętych rytuałów. Zaproponowany przez badaczkę wzorzec pozwala jednak w inspirujący sposób zreinterpretować funkcję katedry w powieści Flauberta, a to ze względu na pewne, wytyczone przez nas już wcześniej, decyzje kompozycyjne. Chodzi przede wszystkim o wyraźne rozdzielenie czystej ekfrazy od ekfrazy parodiowanej. Pierwsza z nich, jak już wspomnieliśmy, nawiązuje do tradycji, za pośrednictwem której implikowane są pewne wartości estetyczno-metafizyczne. Powtórzmy za Simsonem, że nie można oczekiwać sukcesu po jakiegokolwiek postśredniowiecznej próbie doświadczenia katedry w jej pełnym wymiarze znaczeniowym³⁸. Ekfraza, w swojej istocie będąca formą pochwalną, nawiązuje jednak do tradycji owych prób. Jeśli więc fragment ekfrazy, uformowany na narracji obiektywnej, przyjmiemy – kierując się rozpoznaniem Freudenberg – za rodzaj „pompatycznej” formy, formy domyślnej, której treść zostaje zaburzona za sprawą parodii, to jakie jest znaczenie tego zaburzenia?

Jak się zaraz przekonamy, relacja zewnątrz – wewnątrz, która wyraża relację powagi – ironii lub pompatyczności – błahości, opisuje jednocześnie to, co dzieje się na poziomie fabuły i to, co dzieje się na poziomie konstrukcji stylistycznej tekstu. Wizyta pary kochanków w katedrze odzwierciedla implementację parodii w ramy poważnej formy ekfrazy. Aby wskazać, na czym polega owa „błahość”, która „wypełnia” ten rodzaj ekfrazy, musimy wziąć pod uwagę, że epizod katedralny jest echem ustępu z części drugiej *Pani Bovary*. Oba nawiązują do istotnego, choć pozornie marginalnego wątku – religijności bohaterki. Następujący fragment:

[...] Cofnęła rękę, by wejść do kaplicy Najświętszej Panny, gdzie klękawszy za krzesłem, pograżyła się w modlitwie. [...] Modliła się, a raczej usiłowała się modlić, w nadziei, że niebo natchnie ją jakąś nagłą decyzją; aby przywołać boską moc, poila oczy przepychem tabernakulum, wdychała woń białych wieczorników rozkwitłych w wysokich wazonach i wsłuchiwała się w kościelną ciszę, lecz ta potęgowała tylko zgiełk w sercu³⁹ –

– jest echem tego ustępu:

Pewnego dnia, w przesileniu choroby, sądząc, że to już koniec, poprosiła o wiatyk; i kiedy szykowano pokój na przyjęcie sakramentu, przemieniano w ołtarzyk zastawioną syropami komodę, a Felicjta wysypywała podłogę płatkami dalii, Emma

³⁸ O. Simson, dz. cyt., s. 87.

³⁹ G. Flaubert, *Pani Bovary*..., s. 245 i n.

czuła, jak wstępuje w nią siła, tłumiąc wszelkie cierpienia, doznania i uczucia. Jej wycieńczone ciało stało się nieważkie, nadchodziło inne życie; czekała, aż jej istota, wzlatując do Boga, rozplynie się w miłości jak żar kadzidła w dymie. [...] A więc istniała szczęśliwość doskonalsza od szczęścia, inna miłość, wyższa nad wszystkie miłości, niezachwiana, wieczna, potężniejąca! Spośród iluzji, jakie stawiała jej przed oczyma nadzieja, wybrała czystość serca, wynoszącą ponad marność świata i dającą przedsmak nieba; pragnęła ją osiągnąć. Postanowiła zostać świętą. Sprawiała sobie różańce, nosiła amulety; w alkowie chciała mieć u wezłowania wysadzany szmaragdami relikwiarz, całowała go co wieczór⁴⁰.

Zafalszowana inicjacja w tajniki duchowości stanowi wyrazisty pendant dla doświadczenia katedry. Narzuca się tu rozumienie podejścia Emmy do duchowości jako czysto estetycznego: swoistej pomyłki, mogącej być przedmiotem wyśmiania na modłę pierwszego rozpatrywanego przez nas podejścia. Jak pisze Jacques Rancière, finalne samobójstwo Emmy „wydaje się logicznym następstwem szeregu deziluzji, które wyrastają ze źródłowego złudzenia: przez nadmiar wyobraźni Emma pomyliła literaturę z rzeczywistym życiem”⁴¹. Czy rzeczywiście jest to jednak pomyłka? Od takiej interpretacji Rancière zaleca odejść i proponuje nie traktować jako pomyłki sposobu, w jaki Emma miesza ze sobą porządek estetyczny z metafizycznym. Centralnego problemu nie stanowi w jej przypadku nieświadome podmienianie literatury na życie, lecz próba zespolenia ze sobą obu tych wymiarów, aby „mogły się zmieszać i stworzyć jedną rzeczywistość”. Połączenie dwóch rodzajów rozkoszy – „materialnej rozkoszy dóbr i przyjemności oraz duchowej rozkoszy literatury, sztuki i wielkich ideałów” – pozwala Emmie wynaleźć pokłady ekscytacji tam, gdzie rezyduje przedmiot kontemplacji duchowej i intelektualnej⁴². Owa ekscytacja jest w interpretacji Rancière’a pokłosiem fundamentalnych zmian w życiu społeczeństwa demokratycznego, w których podział na sferę „spraw poetyckich i domenę rzeczy prozaicznych” przestaje mieć znaczenie. Proces ten, który Flaubert stematyzował w *Pani Bovary*, okazał się nieodzownie zespolony z rozwojem literatury w ogóle⁴³.

Wątek religijny w powieści odzwierciedla te uwarunkowania w ramach relacji Emmy z przedmiotami i miejscami kultu. Wyraża się on najpierw w zachwycie materialnym przedmiotem, który staje się medium ekscytacji, a następnie w wyborze katedry jako miejsca spotkania. Znamionnym jest, że milczenie kościoła potęguje zgiełk w sercu bohaterki. W ramach doświadczeń Emmy cisza nie niesie ze sobą walorów estetycznych, bliżej tego są za-

⁴⁰ Tamże, s. 219.

⁴¹ J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*, przeł. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136), s. 144.

⁴² Tamże, s. 144 i n.

⁴³ Tamże, s. 147.

pach i oczywiście widok tabernakulum, przywołujący wspomnienie pokoju upiększonego na przyjęcie ostatniego sakramentu. Doświadczona przez nią może być tylko to, co uchwytnie – stanowi to przecież istotę i funkcję witrażu, który przeorganizowuje nieokreśloność światła słonecznego. Jej doświadczenie jest pseudoreligijne tylko w takiej mierze, w jakiej może być estetyczne.

Wyłączając epizod katedralny z pełnej panoramy powieści, możemy łatwo zbyć jego parodystyczny wymiar jako krytyczną ewaluację mieszczańskie relacji z duchowością. A jednak w perspektywie całej fabuły epizod ten zachowuje swój najwyższy sens. Wyraża on eschatologiczny aspekt historii Emmy, który usiany jest zwiastunami śmierci. Choć mogą się one wydawać komiczne (lecz gorzkie jednocześnie), rzucają się długim cieniem na naturalistycznie brutalny finał powieści. Najczytelniejsza w tym zakresie poszlaka nie dotyczy ekfrazy katedry, lecz przywołania obrazów malarskich znajdujących się w jej wnętrzu. Szwajcar, w ostatnim porywie obowiązku, próbuje nakłonić wychodzących z budowli Emmę i Leona, by zapoznali się ze zdobiaczami jej wnętrza dziełami sztuki. Tytuły obrazów – *Tańcząca Salome*, *Sąd Ostateczny* i *Potępieni* – są wyraźnymi odniesieniami do losu związku i bohaterki. Nabokov pisze, że „ostatni strzęp papuziej paplaniny szwajcara zapowiada ogień piekielny, którego Emma mogłaby jeszcze uniknąć, gdyby nie wsiadła do powozu z Leonem”⁴⁴. Biorąc pod uwagę, że sam sposób, w jaki bohaterowie doświadczają katedry, oparty jest na ich wyobrażeniach, uznać można, że dysonans między metodą odbioru a istotą doświadczenia katedralnego (a więc dysonans między ekfrazą czystą a sparodiowaną) stanowi bezpośrednią przyczynę tej ignorancji, która dla Emmy staje się tragiczna.

Parodia ekfrazy okazuje się więc „maską” przysłaniającą głęboki sens estetyczno-metafizycznego doświadczenia świętości w katedrze. Tym, co zajmuje miejsce duchowości, są przyjemności o charakterze duchowym – podobieństwo, to samo bez samego siebie, forma pozbawiona istoty. To ironia na najwyższym poziomie, parodia prowadząca do skutków o najwyższym sensie. Konkluzją dla metafizycznej samotności bohaterki i kierowania się alternatywną metafizyką jest „atrament”, wypływający z jej ust w epilogu do agonii. To, co w katedrze w istocie święte, o ile ta świętość jeszcze się tam znajduje, zepchnięte zostaje na margines w formie obiektywnego opisu. Jest jak odległy krzyk, który Emma słyszy w trakcie konnej przejażdżki z Rudolfem⁴⁵. W ten sposób katedra jako *imago mundi* odzwierciedlające porządek Królestwa Niebieskiego, kosmosu i świata w jego całości⁴⁶, zostaje przykryte autorskim *imago mundi* bohaterki.

⁴⁴ V. Nabokov, dz. cyt., s. 230.

⁴⁵ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 174.

⁴⁶ M. Eliade, *Sacrum a profanum*, przeł. B. Baran, Warszawa 2022, s. 64 i n.

Przywołanie katedry jako figury wyobraźni we wczesnych nowelach łączy się poniekąd z opisem architektonicznym katedry w *Pani Bovary* – w obu przypadkach budowla podkreśla dysonans między potrzebą Boga a realną możliwością duchowego dostąpienia łaski lub doświadczenia religijnego. Pokrewieństwo między kilkoma utworami Flauberta na tym poziomie dostrzega Piotr Śniedziewski, gdy odwołuje je do kategorii samotności metafizycznej, która dręczy zarówno narratorów młodzieńczych nowel, jak i bohaterkę debiutanckiej powieści Flauberta. U tych postaci osamotnienie objawia się stopniowo wraz z procesem dojrzewania wiążącym się z narastającym rozczarowaniem i uwiędnięciem marzeń – „ruiną romantycznego mitu”⁴⁷. Parodia ekfrazy katedralnej w powieści *Pani Bovary* oddaje procesualność upadku tego projektu, który można jednak rozpatrywać dwojako: ironicznie i tragicznie.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Flaubert G., *Legenda o świętym Julianie Szpitalniku*, przeł. R. Lis, [w:] tegoż, *Trzy baśnie*, przeł. R. Lis, J.M. Rymkiewicz, Warszawa 2009, s. 57–88.
 Flaubert G., *Pamiętniki szaleńca. Listopad*, przeł. P. Śniedziewski, Warszawa 2021.
 Flaubert G., *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przeł. R. Engelking, Warszawa 2020.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2020.
 Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1995.
 Czermińska M., *Gotyk i pisarze*, Gdańsk 2005.
 Eliade M., *Sacrum a profanum*, przeł. B. Baran, Warszawa 2022.
 Emery E., *Romancing the Cathedral: Gothic Architecture in Fin-De-Siecle French Culture*, Albany 2001.
 Engelking R., *Przedmowa*, [w:] Gustave Flaubert, *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przeł. R. Engelking, Warszawa 2020, s. 5–22.
 Freudenberg O., *Pochodzenie parodii*, przeł. A. Pomorski, [w:] tejże, *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 43–45.
 Lis R. (oprac.), *Kalendarium*, [w:] *Trzy baśnie*, przeł. R. Lis, J.M. Rymkiewicz, Warszawa 2009, s. 221–247.
 Lis R., *Ręka Flauberta*, Warszawa 2011.
 Nabokov V., *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 229.
 Parandowski J., *Przedmowa*, [w:] G. Flaubert, *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, Warszawa 1969, s. 5–31.

⁴⁷ P. Śniedziewski, „Uciekałem w samotność...”, s. 240 i n.

- Rancière J., *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*, przeł. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136), s. 143–159.
- Simson O. von, *Katedra gotycka*, przeł. A. Palińska, Warszawa 1989.
- Śniedziwski P., *Kłopoty z „początkiem” – „Herodiada” Gustawa Flauberta*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 192.
- Śniedziwski P., „*Uciekałem w samotność...*” – *figury romantycznej samotności w Pamiętnikach szaleńca i Listopadzie Gustave’a Flauberta*, [w:] G. Flaubert, *Pamiętniki szaleńca. Listopad*, przeł. P. Śniedziwski, Warszawa 2021, s. 213–241.
- Wojkiewicz R., *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski*, Warszawa 2022.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.

Piotr Shukla – magister filmoznawstwa, doktorant w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. ORCID: 0000-0002-2843-4340. E-mail: <pioshu@amu.edu.pl>.

Piotr Shukla – Master of Arts in Film Studies, doctoral student in the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts in the Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. ORCID: 0000-0002-2843-4340. E-mail: <pioshu@amu.edu.pl>.