

Beata Garlej\*

# Styl kuszenia Gustave’a Flauberta w „dziele jego życia” Kwestia warunkowania

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.009>

**Streszczenie:** W artykule omówiono kwestię warunkowania stylu kuszenia właściwą dla ostatniej, trzeciej wersji *Kuszenia świętego Antoniego* Gustave’a Flauberta. Uwypuklając inspirację francuskiego pisarza tą postacią – inspirację zrodzoną już w dzieciństwie i utrwaloną wskutek zetknięcia się z dwoma artefaktami: obrazem Bruegla i ryciną Callota – tezę o „smutnej grotesce”, będącej jakościowym rezerwuarem „mówienia obrazami”, uznano za wyznacznik stylu kuszenia dzieła Flauberta. Dalsze rozważania oparto na tym, co jest przez co warunkowane, mianowicie: czy „smutną groteskę” można uznać za źródło stylu kuszenia, czy może jest ona wyłącznie jego skutkiem, czy jakość estetyczna funduje rodzaj stylu, czy może – na odwrót – to styl, jego konkretny rodzaj, wyzwala mechanizm jakościowej kategoryzacji? To główne rozważane problemy, dla których punktem odniesienia uczyniono refleksję Marii Gołaszewskiej (fenomen „kuszenia”) oraz Hermanna Pongsa (obrazowy styl). Wniosek, skądinąd paradoksalny w brzmieniu, uzgadniający bowiem to, że jakość estetyczna „smutnej groteski” może fundować określony rodzaj stylu, a jednocześnie, że styl kuszenia jest źródłem jakościowej kategoryzacji utworu, stanowi zwięźczenie prezentowanej myśli.

**Słowa kluczowe:** Gustave Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, „smutna groteska”, styl, „obrazy wspomnień”

---

\* Dr hab. prof. ucz., pracownik Katedry Teorii Literatury w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Jej zainteresowania badawcze obejmują: teorię literatury, poetykę dzieła literackiego, aksjologię i estetykę literacką.

E-mail: [b.garlej@uksw.edu.pl](mailto:b.garlej@uksw.edu.pl) | ORCID: 0000-0001-8737-7924.

# Gustave Flaubert's Style of Temptation in "His Life's Work" The Question of Conditioning

**Abstract:** The article discusses the issue of conditioning the style of temptation of the last, third version of *The Temptation of Saint Anthony* by Gustave Flaubert. By emphasising the inspiration of the French writer with this figure – an inspiration born already in his childhood and preserved as a result of contact with two artifacts: Bruegel's painting and Callot's engraving – the thesis of the "sad grotesque", a qualitative reservoir of "speaking with pictures", was considered a determinant of the temptation style in Flaubert's work. Further considerations were based on what is conditioned by what, namely whether the "sad grotesque" can be seen as the source of the temptation style or as solely its effect, and whether the aesthetic quality determines the type of style, or maybe the style, its specific type, triggers the mechanism of qualitative categorisation? These are the main problems discussed in this article, with the ideas of Maria Gołaszewska (the phenomenon of "temptation") and Hermann Pongs (pictorial style) serving as reference points. The conclusion, somewhat paradoxical, argues that the aesthetic quality of the "sad grotesque" can determine a specific type of style, and at the same time that the style of temptation is the source of qualitative categorisation of the work.\*\*

**Keywords:** Gustave Flaubert, *The Temptation of Saint Anthony*, "sad grotesque", style, "images of memories"

„Kuszenie należy do archetypów i to archetypów wciąż żywych – kuszenie czyli fascynacja złem, przy czym można pokusie ulec lub przewyciężyć ją”. Tak rozpoczyna swoją refleksję dotyczącą postaci Świętego Antoniego, motywu kuszenia wpisanego w szersze zjawisko reprezentatywne dla malarstwa Hieronima Boscha, a określone mianem „boscherii”, Maria Gołaszewska (1994: 89)<sup>1</sup>. Wydaje się, że nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że szczególnie pociągają nas jako odbiorców sztuki (literackiej zwłaszcza) postaci, które zostają wydane przez autora na żer rozmaitych pokus, są zmuszone zmierzyć się z nimi, uruchamiając własne – czasem wystarczające, innym zaś razem okazujące się miałkami już w samych posadach – pokłady wytrwałości, oporu wobec nich. Przykładów takich mamy bez liku, lecz odbiorcza pamięć utrwala z łatwością przede wszystkim zmagania ekstremalne, które ponadto dotyczą ściśle określonej pokusy, będącej upostaciowieniem konkretnej wartości moralnej: zła. Czytelnicze obserwowanie kogoś, kto mierzy się właśnie ze

\*\* Tłumaczenie: Katarzyna Rogalska-Chodecka.

<sup>1</sup> W prezentowanym tu toku wywodu polegam na aksjologicznie jednokierunkowym, to znaczy odnoszącym się wyłącznie do repertuaru wartości zła, rozumieniu kuszenia w ujęciu Marii Gołaszewskiej. Za uczennicą Ingardena podkreślę wobec tego, że: „Kuszenie polega na ukazaniu zła jako czegoś godnego pożądania, pięknego; zatem wartość ujemna ukazuje się jako warta tego, by ją osiągnąć ze względu na spodziewaną satysfakcję, przyjemność płynącą ze zrealizowania tego, czego się pożąda. [...] I właśnie taki archetyp kuszenia to przykład fascynacji złem, które jawi się jako »zdrożne piękno«, »grzeszne piękno«. Wartość pod pewnymi względami pozytywna – piękno, okazuje się etycznie negatywna – zło” (1994: 90).

złem, przykuwa uwagę – jest to przecież trud, którego sami nie ponosimy<sup>2</sup>. Czyjeś zmaganie się i wynikające z tego rozterki wyłącznie śledzimy, a jeśli wydany na pokuszenie okazuje się również postacią moralnie nieskazitelną, popełnieniem zła nieskalaną, percepcja wyostreza się niebywale i niczym noktowizor naświetla działania takiej postaci, dobywając wszelkie detale – stajemy się wówczas nierzadko jej namiętnymi „podglądaczami”<sup>3</sup>.

Obserwacja zmagania postaci reprezentujących stan duchowny, mnichów obierających ponadto pustelniczy tryb życia, uskuteczniających ascezę, tym bardziej nas zajmuje, wszak to ci, którzy mierzą się z pokusami wszelkiej maści, dając temu świadectwo usankcjonowane również instytucjonalnie. Bodaj jedna z najsławniejszych historii literackich, bynajmniej nie dotycząca jednak postaci moralnie nieskazitelnej, jest skupiona na gwardziście w służbie cara – Stefanie Kasatskim, przyszłym ojcu Sergiuszu z opowiadania Lwa Tołstoja (2009), inna zaś – o wiele mniej znana – przedstawia koleje losu siostry Consuelo (z tą jednak różnicą, że opuszczała ona mury zgromadzenia) z opowiadania Eduarda Mendozy (2011)<sup>4</sup>. To, rzecz jasna, postaci fikcyjne, ale są i niefikcyjne – ludzie żyjący w różnych epokach historycznych, których świadectwo mierzenia się z siłami zła staje się czymś, co można by określić mianem prototypu – źródła inspiracji, z jakiego twórcy rozmaitych rodzajów sztuk (nie tylko literatury) przez wieki dobywają różne warianty wodzenia na pokuszenie, ulegania bądź nieulegania pokusie, zobrazowania stanu bycia kuszonym. Kanonicznym przykładem jest Święty Antoni, przykładem jakby z gruntu dla nas oczywistym<sup>5</sup>. Nie tyle jednak jego losy, zrelacjonowane przede wszystkim przez ucznia, Świętego Atanazego Aleksandryjskiego (2017), ile właśnie artystyczny, uściślijmy od razu: malarski wariant oddający stan bycia kuszonym jemu właściwy, zainspirował również francuskiego powieściopisarza – Gustave’a Flauberta<sup>6</sup>. Nie sam utwór jednak, „dzieło jego życia”, jak to Flaubert określił, lecz styl, a jeszcze precyzyjniej rzecz ujmując: ściśle określoną estetyczno-literacką kwestię ewokowaną przez konkretne dzieło pisarza, chciałabym uczynić teraz przedmiotem swoich rozważań. Idzie o rozpatrzenie jednego zagadnienia: „warunkowania” stylu kuszenia we Flauberta *Kuszeniu świętego Antoniego*<sup>7</sup>. Zanim przybliżę, co kryje się za tą dość lakoniczną formułą „styl kuszenia”, stylu tego „warunkowanie”, przedstawię kilka moich wyłącznie czytelniczych refleksji.

<sup>2</sup> Dotyczy to nie tylko trudu ujętego w polu oddziaływania fundamentalnych wartości moralnych, ale właściwie dowolnej odłogi tego trudu, realizującej się choćby w błahym, niezmiernie jednak popularnym motywie postaci ulegającej fizyczno-psychicznej metamorfozie, gdy zaniedbana, z nadprogramowymi kilogramami, z takich czy innych względów nagle postanawia o sobie zawalczyć, aby odmienić swoje życie.

<sup>3</sup> Użyte określenie w jakimś sensie koresponduje z Sartrowskim ujęciem „podglądacza”, właściwym zwłaszcza dla inauguracyjnych, pierwszych faz obserwacji. Za Arturem C. Danto (1991: 84) powtórzmy, że idzie tu o „podglądacza, który początkowo jest tylko samym spojrzeniem rozkoszującym się – by tak powiedzieć – »zabronionymi« widokami udostępnionymi mu przez dziurkę od klucza”.

<sup>4</sup> Moralność postępowania bohaterów wskazanych utworów przeanalizowałam już niegdyś, odnosząc się głównie do fenomenologii Maxa Schelera (zob. Garlej 2013: 211–224).

<sup>5</sup> I dla Marii Gołaszewskiej jego kuszenie to „przykład koronny” z tej przyczyny, że „dostarczający bogatego materiału dla wyeksplikowania tezy, iż najbardziej skomplikowanym zjawiskiem związanym z fascynacją złem jest »zło wewnętrzne«: kuszenie jako walka ze sobą samym” (Gołaszewska 1994: 100–101).

<sup>6</sup> Mylne byłoby przy tym twierdzenie, że fascynacja obrazem zapoczątkowała „znajomość” Flauberta z postacią Świętego Antoniego. Jak podkreśla Renata Lis: „Po raz pierwszy zetknął się z nim przecież już w dzieciństwie, jako namiętny bywalec lalkowego teatryku ojca Legrain, który w czasie dorocznych jarmarków ku czci patrona Rouen, świętego Romana, wystawiał legendę o kuszonym pustelniku” (Lis 2011: 71).

<sup>7</sup> Problematyce właściwości stylu Flauberta poświęcono (i nieodmiennie poświęca się) wiele uwagi. Zagadnieniu temu ostatnio przyjrzała się m.in. Gisèle Séginger (2020: 8–16).

Czyjaś artystyczna wizja żyjącego przed wiekami człowieka, zmagającego się z nieczystymi myślami, demonami, i wychodzącego z tej pełnej pokus walki zwycięsko... Myślę, że to okazało się głównym bodźcem, żeby ktoś taki jak ja, niespecjalista w zakresie twórczości Flauberta, pokusił się o zapoznanie się z dziełem może nie tyle zapoznanym, ile z pewnością mniej znanym niż powieściowe arcydzieła Francuza. Gdybym miała powiedzieć, co mnie samą w tym utworze – w odbiorze już pierwszych jego fraz – ujęło, to szczerza odpowiedź musiałaby brzmieć: początkowo zupełnie niewiele. We własnym ciągu odbiorczych wrażeń, dość niekorzystnych dla oceny omawianego dzieła Flauberta, pojawiło się jednak to „niewiele”, a w tym „niewiele” – konkretne „coś”: intensywna irytacja wywołana tym, że mam przed sobą utwór, który od początku narzuca mi specyficzne jarzmo – wymaga poddania się tytułowemu „kuszeniu”, choć mogłoby się здаwać, że i tym razem, jak w wypadku percepcji innych dzieł, nie będzie mnie (odbiorcy) ono w ogóle dotyczyło. Całkowicie wysadzono mnie z wygodnego i bezpiecznego siodła bycia percepcyjnym „podglądaczem”, nie mogę bowiem tutaj liczyć na rozwój wypadków uruchamianych w trybie przyczynowo-skutkowym. Mogłam z hukiem zamknąć książkę – i po sprawie. Szkopuł w tym, że wzmagająca się irytacja wciąż skutecznie kusiła i nie byłam w stanie przerwać lektury. Barokowość obrazowania, otumanienie wielością i szybkością zrytmizowania właśnie napływających wyobraźniowych obrazów – *Kuszenie świętego Antoniego* to swoiste, choć w języku zanurzone, „mówienie obrazami” – zatarły pierwsze niekorzystne wrażenie, podsycając moją czytelniczką ciekawość, by nadal śledzić to, co miało się pojawić, i wizualizować podsuwane mi przez dzieło obrazy<sup>8</sup>. Obrazy wciągające, choć ze sobą niepowiązane – styl kuszenia Flauberta dobyty w „dziele jego życia” bez wątpienia mnie uwikłał, oplątał percepcyjnie. Jak to możliwe, czego to zasługa? Co jest rdzeniem jego stylu kuszenia, tak bezpardonowo zdolnym usidlać percepcję czytelnika? Pytania te zapoczątkowały ścieżkę własnych poszukiwań badawczych poświęconych utworowi Flauberta, którą postanowiłam podążać.

O tym, że ścieżka ta jest przez literaturoznawców, egzegetów pisarskiej spuścizny Flauberta, solidnie wydeptana, przekonywać nie trzeba. Rozważaniom Gisèle Séginger zawdzięczamy m.in. precyzyjne określenie źródła inspiracji Flauberta jednym z rozlicznych przecież malarskich wariantów oddających stan bycia kuszonym, a który stał się udziałem świętego. Oddajmy głos badaczce:

W marcu 1845 roku, kiedy stan jego zdrowia się polepsza, Flaubert może towarzyszyć siostrze i jej mężowi w podróży poślubnej do Włoch. W Genui, w pałacu Balbi, odkrywa *Kuszenie świętego Antoniego* Bruegla Młodszego. Oto jak opisuje niezapomniane wrażenie, jakie wywarł na nim obraz: „Całości rojącej się, kłębiącej oraz szydzącej w sposób groteskowy i gwałtowny towarzyszy prostota każdego detalu. Ten obraz wydaje się na początku niejasny, potem dla wielkości staje się dziwny, dla niektórych zabawny, dla pozostałych kryje w sobie coś więcej –

<sup>8</sup> Wymienione właściwości utworu Flauberta, które towarzyszyły mojej pierwszej czytelnicznej percepcji dzieła, uzgadniają się – o czym przekonałam się już na późniejszym badawczym etapie *Kuszenia*... – z twierdzeniami autora *Les métamorphoses du cercle*. To właśnie Georges Poulet, wychodząc od definicji, że „Bóg jest sferą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie”, dobywa wątek patronujący również Flaubertowemu sposobowi obrazowania: „[...] istnienie ludzkie jest przechodzeniem z chwili w chwilę, a żadna z nich nie osiąga nigdy swej pełni. Wszystko się zmienia, wszystko niszczeje, nic nie trwa. Jedyną rzeczą trwałą w stworzeniu są formy” (Poulet 1977: 331, 344). Autor *Metamorfoz koła* podkreśla jednocześnie, że: „Najbardziej charakterystycznym rysem barokowej wyobraźni jest ów dwukierunkowy ruch, w którym bezkres wszechświata staje się zabawką w rękach dziecka, a małość dziecka staje się bezkresem Boga obejmującego świat” (ibid.: 347–348).

coś, co przesłoniło mi całą galerię, w której się znajduje. Nie przypominam sobie jej w ogóle” (Séginger 2010: 260–261)<sup>9</sup>.



Peter Bruegel Młodszy, *Kuszenie Świętego Antoniego*<sup>10</sup>

Źródło: Wikimedia Commons

<sup>9</sup> Badaczka cytuje fragment listu Flauberta do Alfreda Le Poittevin z 13 maja 1845 roku – przyjaciela, któremu zadeedykuje swoje dzieło, bardzo przy tym osobliwego, jak bowiem donosi z kolei w eseju Renata Lis, ten „wielbiciel absurdu, cynik, stały klient burdeli i ulicznych prostytutek, wkrótce również alkoholik – w zasadzie deprawował Gustave’a” (Lis 2010: 289). W upewnieniu się, którą wersję *Kuszenia*... Bruegla Młodszego pisarz wówczas oglądał, pomocna okazała się konsultacja z autorem najnowszego polskiego przekładu dzieła Flauberta – profesorem Piotrem Śniedziewskim (Zakład Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu), któremu zawdzięczam również wiedzę o niezmiernie rozbudowanym *dossier* poświęconym *Kuszeniu*..., a znajdującym się na stronie internetowej Le Centre Flaubert kierowanej przez Yvana Leclerca. Za okazaną pomoc w tropieniu niejednoznacznych malarsko-graficznych inspiracji pisarza składam niniejszym Panu Profesorowi serdeczne podziękowania.

<sup>10</sup> Oryginał obrazu czasowo wystawiany w Galleria Palazzo Spinola w Genui. Wyjaśnienie zagadkowej lokalizacji oryginału obrazu zawdzięczam Pani Profesor Annie Czajce-Cunico (Katedra Teorii Kultury i Międzykulturowości Instytutu Nauk o Kulturze i Religii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), która w korespondencji mailowej podkreśliła, że: „*Le tentazioni di San Antonio Abate* (Pieter Breughel Młodszy), pochodzący z kolekcji rodziny genueńskiej Balbi degli Odescalchi mieszącej się w pałacu Balbi (gdzie w 1845 roku oglądał go Flaubert), znajdujący się w połowie XX wieku w kolekcji rzymskiej, a należący dziś do kolekcji prywatnej, był wystawiany w Galleria Palazzo Spinola w Genui, dzięki uprzejmości właściciela, który pragnie pozostać anonimowy – do 31 marca 2016 roku (po raz pierwszy po ekspozycji w Genui w 1946 roku). Galeria Palazzo Spinola prowadziła pertraktacje dotyczące zakupu obrazu, ale nie zakończyły się one sukcesem i obraz pozostaje w rękach właściciela, który nie chce być znany. Obraz uznawany za dzieło Pietra Breughla, przypisywany był (bądź jego elementy) potem także innym autorom, których wymienię: Jan Breughel, Pieter Huys, Mistrz Syna Marnotrawnego (prawdopodobnie Teodor z Holandii), Jan Mandijn, Marten de Vos (figury pierwszego planu). Przy okazji ekspozycji w 2016 roku odbyła się w Genui sesja poświęcona temu obrazowi pod przewodnictwem włoskiej badaczki Flauberta, Chiary Pasetti”.

Oczarowanie dwiema jakościami estetycznymi emanującymi z malarskiego dzieła – groteską i prostotą – ewoluuje i finalnie przemawia na korzyść tej pierwszej<sup>11</sup>. Jak się bowiem okazuje, o czym donosi również Séginger:

[...] obraz Bruegla „ma w sobie coś więcej”, coś niemożliwego do zdefiniowania – a nawet niemożliwego do przedstawienia, coś, czego nie da się sprowadzić ani do dziwności, ani do komizmu. Kilka miesięcy później, w sierpniu 1846 roku, Flaubert kupuje *Kuszenie Jacques’a Callot* i, oglądając rycinę, nazywa ten szczególnie charakter, który będzie usiłował oddać również we własnym utworze:

„Dzisiaj nic nie zrobiłem. – Nie napisałem ani nie przeczytałem ani jednej linijki. Rozpakowałem moje *Kuszenie świętego Antoniego* i powiesiłem na ścianie, to wszystko; bardzo lubię to dzieło. Pragnąłem go od dawna. Ta smutna groteska ma dla mnie niesłychany czar. Odpowiada ona najgłębszym potrzebom mojej gorzkiej na sposób błazeński natury. Nie rozśmiesza mnie, ale skłania do długich rozmyślań. Dostrzegam ją wszędzie, gdzie tylko się znajduje, a ponieważ noszę ją – jak wszyscy ludzie – w sobie, uwielbiam ją analizować. To badanie, które mnie bawi” (Séginger 2010: 261–262)<sup>12</sup>.



Jacques Callot, *La Tentation de Saint Antoine*  
[deuxième planche, 1635]

Źródło: Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr>

<sup>11</sup> Autor *Papugi Flauberta* groteskę pisarza łączy z ironią, analizując pawilon Flauberta w Croisset i rozlokowanie w nim eksponatów – „trywialne ozdóbki obok namaszczonej relikwii”. Omawiając kwestię zwierzęcia – wielbłąda, który obok niedźwiedzia bodaj najpełniej oddawać miałby usposobienie pisarza, podkreśla z kolei, że właśnie wielbłąd „stanowi dobry przykład Flaubertowskiej groteski: jest poważny i komiczny zarazem i nic nie może na to poradzić” (Barnes 2019: 24, 72).

<sup>12</sup> W tym wypadku badaczka powołuje się na treść listu, który Flaubert skierował do Luise Colet (datowany na 21–22 sierpnia 1846 roku).

„Smutna groteska” jest czymś w rodzaju jakościowego kolorytu, jaki identyfikuje nabytą na własność i towarzyszącą mu w codziennych twórczych zmaganiach rycinę, odciska również wyraźne piętno na Flaubertowym „mówieniu obrazami” właściwym już dla stworzonego przezeń utworu<sup>13</sup>. A zatem już tu, na etapie inspiracji, źródła genezy *Kuszenia* Flauberta, nie mamy do czynienia z jednym dziełem sztuki (reprezentantem jednego jej rodzaju), ale z dwoma: z malarstwem i grafiką<sup>14</sup>. Co więcej, Flaubertowe zamknięte w słowie ujęcie „smutnej groteski” również ewoluuje, czego rezultatem powstanie trzech jej odsłon odpowiadających trzem wersjom jego dzieła, a stworzonych w ciągu ćwierćwiecza, gdy pisał swoje powieści, a stąd i określenie, które mu nadał: „To dzieło całego mojego życia” (Lis 2010: 286)<sup>15</sup>. Materią „smutnej groteski” w pierwszym *Kuszeniu* (z 1849 roku) jest liryka (liryczność). Na jej fundamencie zobrazowane zostaje „postępowanie samotnika zagrożonego szaleństwem (temat w oczywisty sposób romantyczny), a porządek utworu wyznaczają jego obsesje i niepokoje” (Séginger 2010: 268)<sup>16</sup>. „Smutna groteska” *Kuszenia* drugiego (z 1856 roku) wspiera się z kolei na dramacie (dramatyczności): „Flaubert ogranicza miejsce alegorii, redukuje natłok herezji oraz ich uczone argumentacje – teraz atakują one Antoniego w sposób bardziej zjadliwy. Pisarz wykreśla też długie repliki na korzyść rozmów zbliżonych do języka mówionego” (ibid.: 269)<sup>17</sup>. Wreszcie trzecie *Kuszenie*, ukończone latem 1872 roku i jedyne opublikowane w całości (w 1874 roku), stanowiące dla niniejszej refleksji punkt odniesienia, to nie „smutna groteska” osadzona w liryce czy dramacie, ale coś, co wylania się z jakościowej fuzji obu. Flaubert tworzy tu „realizm oniryczny: śnione obrazy – tak samo jak w późniejszym malarstwie surrealistycznym – odrywają się od rzeczywistości z godną uwagi precyzją” (ibid.: 273)<sup>18</sup>.

Co jest zatem rdzeniem stylu kuszenia w dziele Flauberta? „Smutna groteska” – można byłoby w konkluzji stwierdzić i tym samym refleksję uznać za zamkniętą. Gdyby rzecz sprowadzić do z gruntu historycznoliterackiej perspektywy, zobrazowanej chronologią przywołanych wypadków, wówczas rzeczywiście taka odpowiedź byłaby zadowolająca – Flauberta

<sup>13</sup> Kwestia ta wymagałaby niewątpliwie szczegółowszego przybliżenia. Sam styl Jacques’a Callota określany jest jako manierystyczny, a dynamizm i gra światłocieniami to, jak się powszechnie uważa, jego cechy najbardziej charakterystyczne. Callot był twórcą co najmniej dwu wersji *Kuszenia* i – zgodnie z informacją, którą przekazał mi Piotr Śniedziewski – w swoim gabinecie posiadał odbitkę właśnie tej drugiej wersji z 1635 roku. Czy było tych wersji manierystycznego *Kuszenia* w jego wydaniu więcej i czy w samym fakcie powracania do tego motywu nie należałoby dopatrywać się również pewnego rodzaju „naśladowczej” interferencji, by właśnie jak Callot tworzyć kolejne wersje swojego utworu – trudno jednak rozstrzygnąć.

<sup>14</sup> Inspiracja to jedno, jej twórcze wcielenie to rzecz kolejna, a znamionowało je w wypadku francuskiego pisarza bogate lekturowe zaplecze, trawione całymi latami (zob. Lis 2011: 46).

<sup>15</sup> Przytaczam za badaczką słowa, które Flaubert zawarł w kolejnym ze swoich listów, tym razem zaadresowanym do Leroyer de Chantepie (datowanym na 5 lipca 1872 roku).

<sup>16</sup> Warto wspomnieć o swoistej tradycji odczytywania przez Flauberta swoich dzieł słuchaczom – osobom zaprzyjaźnionym. O lekturze pierwszej wersji *Kuszenia* donosi m.in. Julian Barnes: „Zajmuje to cztery dni w tempie ośmiu godzin dziennie. Po pełnej zakłopotania naradzie słuchacze [Bouilhet i Du Camp – B.G.] mówią mu, żeby wrzucił rękopis do ognia” (Barnes 2019: 37). Do tego wątku nawiązała także Renata Lis (2011: 208).

<sup>17</sup> Georges Poulet uwypukla przy tym fakt następujący: „Dwie pierwsze wersje *Kuszenia* pełne są spirali. [...] Co więcej, wiadomo, że Flaubert wielokrotnie marzył o napisaniu powieści zatytułowanej *Spirala*, która traktowałaby o przeobrażaniu rzeczywistości przez wyobraźnię” (1977: 484). Motyw „kolistości przemian *Świętego Antoniego*” rozważał także Jean-Paul Sartre (2000: 291–293).

<sup>18</sup> Godne podkreślenia jest to, że właśnie ostatnia, wydrukowana wersja dzieła uwiodła innych artystów malarzy (zob. Séginger 2010: 275). Mamy zatem do czynienia z dziełem wyrosłym z inspiracji Flauberta sztuką wizualną, jak i stanowiącym źródło inspiracji dla kolejnych pokoleń artystów. Na rangę oddziaływania myśli Alexandra von Humboldta właśnie na finalną wersję *Kuszenia* zwróciła uwagę Mary Orr (2010).

w pierwszej kolejności ujęła, skusiła, właśnie tego rodzaju jakość, zaprezentowana przez innych artystów. Problem pierwszy, który dość migotliwie, ale skutecznie niweczy pewność dopiero co sformułowanej odpowiedzi, dotyczy tego, że w wypadku zarówno Bruegla, jak i Callota emanowana jest ona mocą ich indywidualnych artystycznych stylów – barokowego i manierystycznego, stylów wizualnych, które bez wątpienia doprowadziły Flauberta do stanu bycia (efektywnie) skuszonym twórczo, w końcu pojawiła się nie tylko inspiracja, by samemu motyw kuszenia św. Antoniego rozpatrzeć, ale nastąpiło także jej trzykrotne, artystycznie odmienne „oszlifowanie”. Widziana w tym układzie „smutna groteska” byłaby źródłem Flaubertowego stylu kuszenia, ale już jej ukonkretnione warianty – Bruegla i Callota – należałoby identyfikować przede wszystkim z jakościowym skutkiem stylu obu artystów, dodajmy – dla każdego z nich wielce zindywidualizowanego, kładącego nacisk na odmienne strony jakościowego rdzenia „smutnej groteski” (powagę smutku, „smutność”, oddaje rycina Callota, groteskę niewolną od komiczności – obraz Bruegla). Mamy jednak i problem drugi, kluczowy dla czynionych tu rozważań. Zasygnalizowałam go już, przybliżając własny odbiór dzieła Flauberta, odbiór tak zaprogramowany, by samo dzieło nie tylko uruchamiało problematykę kuszenia, lecz również formalnie kusiło odbiorcę<sup>19</sup>. W tej perspektywie – czytelniczej – na pytanie, czy „smutną groteskę” można uznać za źródło stylu kuszenia, czy może za rezultat wspomnianego stylu, nie jest już tak prosto dać odpowiedź. Jeszcze inaczej rzecz ujmując, idzie o rozważenie kwestii, czy jakość estetyczna funduje rodzaj stylu, czy może styl, jego konkretny rodzaj, wyzwała mechanizm jakościowej kategoryzacji utworu?<sup>20</sup> Spróbujmy, wyłącznie szkicowo, problemat ten rozpatrzeć, niczego jeszcze nie przesądzając. Skoro rozumienie jednego z elementów (obopólnego?) warunkowania – „smutnej groteski” – zdołałam już przybliżyć, nie pozostaje nic innego, jak przede wszystkim wyjaśnić, co kryje zawołana formuła „styl kuszenia”, tylekroć tu przeze mnie przywoływana.

[...] „styl”, słowo hasło, słowo zawołanie, cechowy symbol artystów słowa. Wywodzi się z prostych przyziemnych początków. Po grecku znaczył najpierw kij, kół, słup, podobnie jak dziś

<sup>19</sup> Odpowiedzmy zatem, posiłkując się refleksją Borysa Reizowa, czym dzieło Flauberta pod względem formalnym czytelnika konkretnie kusi: „W *Kuszeniu świętego Antoniego* bohaterem realnym, prawdziwie realnym, jest tylko sam Antoni; ale diabeł, grzechy, cnoty, personifikacje w rodzaju Logiki przedstawione są jak realne postacie, w najzupełniejszej zgodzie z rodzajem literackim misteriów. Obok nich widzimy mnóstwo istot istniejących tylko w wyobraźni św. Antoniego, figurujących jako zjawy albo przywidzenia. [...] Postacie pierwszej grupy znajdują się na scenie stale, postacie drugiej zjawiają się i znikają, migając w świadomości św. Antoniego jak widziadła. Z tym wszystkim misterium w niektórych partiach zamienia się w fantasmagorię. Pierwiastek ten, z lekka uwydatniony w drugiej części *Fausta*, u Flauberta zostaje mocno rozwinięty; akcja przenosi się ze świata zewnętrznego do świadomości bohatera i z misterium, z jego naiwnym realizmem, przeradza się w dramat psychologiczny” (Reizow 1961: 84). Odpowiedź brzmi zatem: kusi bogactwem formalnego (genologicznego) urodzaju, które ponadto prezentuje się w płynnym, atrakcyjnym odbiorczo przechodzeniu, wynikaniu i wnikananiu w siebie, poszczególnych form. Jeśli chcieć dalej polegać na ustaleniach Reizowa, dzieje się tak, ponieważ „w stare rodzajowe formy Flaubert włożył nową filozoficzną treść i niebywale dokładną, historycznie konkretną obrazowość” (ibid.: 84). Cała „orkiestra” pokus ukazana „z dokładnością klinicznej obserwacji”, „bogowie starożytnych epok, potworni w swojej absurdalności i malowniczości”, przez co pisarz osiąga efekt „historycznego bezkresu», a zarazem »otchłani kosmicznej«, wreszcie „muzykalność i plastyczność stylu prawie oszłamiająca czytelnika” (ibid.: 85–86, 92–93) – oto najważniejsze aspekty treściowego kuszenia, ściśle zespolonego z formalną płynnością dzieła Flauberta.

<sup>20</sup> Właściwością tego pytania jest wielce problemowa kwestia dotycząca tego, co się w czym zawiera, co jest przez co warunkowane. I chociaż: „Zadawanie tego typu pytań, jak stwierdził kiedyś Stephen Hawking, przypomina stanie na biegunie południowym i zastanawianie się, którądy na południe”, nieodmiennie je formułujemy (zob. Burdic 2019: 10). Ośmielam się również je postawić.



w Opatowskiem mówi się o „stylu” siekiery, co gdzie indziej nazywają styliskiem. I rzymskie wojsko „stylami”, czyli zaostrzonymi palami, broniło dostępu do swych obozów. Lecz słowo to przeszło na rylce, którym pisano na tabliczkach woskowych. Robiono go z drzewa, z kości, z metali.

[...] Takiego samego rylca mogła używać i rzeczywista Safona, gdyż był on ulubionym narzędziem poetów. Z nim się wiąże horacjuszowskie *saepe stilum vertas*, tak szczęśliwie dwuznaczne (Parandowski 2020: 83)<sup>21</sup>.

Prezentowanie historii myśli wskazującej znacznie zróżnicowane rozumienie właśnie tego pojęcia to zadanie, któremu nie sposób tu sprostać<sup>22</sup>. Uzasadnione wydaje się jednak odniesienie do kilku nieprzypadkowo wybranych, filozoficznych zwłaszcza, koncepcji stylu – mianowicie tych, które eksponują relację warunkowania (wynikania) opartą na pojęciu stylu i jakości estetycznej.

W wydanej w 2014 roku książce Piotra Schollenbergera *Granice poznania doświadczenia estetycznego* zreferowana zostaje szczegółowo m.in. wykładnia rozumienia pojęcia stylu reprezentatywna dla francuskiego fenomenologa Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz łączącego kantyzm z egzystencjalizmem i fenomenologią francuskiego filozofa Mikela Dufrenne’a. W ujęciu pierwszego:

Postrzeganie jest [...] jakąś formą stylizacji, sposobem na kształtowanie indywidualnego sensu danego w doświadczeniu. [...] „Styl jest tym samym, co rzeczywistość wszelkie znaczenie”. [...] Styl rodzi się w punkcie spotkania malarza ze światem, w głębi malarskiej percepcji. [...] Styl pojawia się tam, gdzie pewne składniki świata stają się wymiarami, według których mierzymy całą resztę (Schollenberger 2014: 41)<sup>23</sup>.

Analogicznie w ujęciu Dufrenne’a: „Sens tego, co w świecie odkrywamy, kształtuje się więc podobnie, jak to jest w przypadku artysty, który poprzez swój styl odkrywa kategorie estetyczne”<sup>24</sup> (ibid.: 55). I dokładnie takie ujęcie stylu – co warto podkreślić: uzgadniające się w tym względzie z wizją obu filozofów – jako źródła warunkującego w pierwszej kolejności to, co artystyczne, w dalszej, odbiorczej perspektywie, to, co estetyczne, odnajdziemy w refleksji Stephena Dawida Rossa, podkreślającego, że „tradycje, rodzaje i style nie są po prostu tylko kategoriami analitycznymi o minimalnym związku z wartościami artystycznymi, lecz są fundamentalnymi i centralnymi właściwościami dzieła sztuki” (Ross 1986: 93). Problem w tym, że Ross osadza takie rozumienie stylu w kontekście niejako rodzajowej przezroczystości (ibid.: 94), tymczasem genologiczna proveniencja „dzieła życia” Flauberta to bycie genologiczną hybrydą. Z metodologicznego ambarasu ratuje nas myśl Marii Gołaszewskiej, od której rozpoczęłam swój wywód.

<sup>21</sup> Przypomnijmy za Janem Parandowskim (2020: 84), że łacińska formuła *saepe stilum vertas*, w dosłownym przekładzie „często odwracaj rylce”, to wskazanie dla autora: „[...] jeżeli chcesz tworzyć rzeczy dobre, musisz poprawiać je wiele razy”.

<sup>22</sup> Teoretycznoliterackie dociekania eksponują zwłaszcza znaną maksymę Buffona, że „styl to człowiek”, bądź zagadnienie stylu, „który się nie starzeje” (zob. Stoff 2010: 47; Johnson 1983: 72).

<sup>23</sup> Badacz odwołuje się tu do rozważań Maurice’a Merleau-Ponty’ego (1999).

<sup>24</sup> Punktem odniesienia jest refleksja Mikela Dufrenne’a (1959). Pojęcie stylu pojawiało się w refleksji filozofa nierzadko, często uruchamiane było dość nieoczywistym kontekstem, czego przykładem jest choćby następujący fragment: „Z jakim rodzajem znaczenia mielibyśmy do czynienia, gdybyśmy zastosowali do stopni skali dźwiękowej rytm serca czy oddychania, lub na odwrót: do naturalnych kolorów – zasady jakiegoś stylu, wartości związane z jakąś wizją świata?” (Dufrenne 1980: 431).

Nie zapominajmy, że styl warunkujący w odbiorze jakość estetyczną „smutnej groteski” uruchamiany jest jeszcze przez człon nadrzędny – kuszenie. A ono, na co zwraca uwagę uczennica Romana Ingardena, „polega na ukazaniu zła jako czegoś godnego pożądanego, pięknego [...]” (Gołaszewska 1994: 90). Inaczej mówiąc, styl kuszenia to w ujęciu Gołaszewskiej, jak i prowadzonej tu refleksji, styl ukazywania wartości, konkretnie: zła, za pośrednictwem ewokowania „smutnej groteski”. Czy w refleksji teoretycznoliterackiej odnajdujemy takie ujęcie stylu, które mogłoby doposażyć nas w efektywną, skuteczną narzędziowo zdolną w ujęciu artystycznym wskazać warunkowanie tego rodzaju jakości, pierwotnie dostrzeżonej przez Flauberta w tym, co nieliterackie, a malarskie?

Przyznam, że moje poszukiwania trwały dość długo i byłam przekonana, że punktem odniesienia uczynię Ingardenowską kategorię wyglązków uschematyzowanych. A na to przekonanie rzutowała teza fenomenologa, że „» obrazowe « wyrażanie się jest jednym z czynników, który przyczynia się do zaktualizowania wyglązków podczas czytania utworu” (Ingarden 1947: 57). Skorzystałam jednak z podpowiedzi Henryka Markiewicza, który w tekście *Obrazowość a ikoniczność literatury* powołuje się na refleksję dość zapoznaną przez polskich literaturoznawców – Hermanna Pongsa (Markiewicz 1984: 27–28). Być może jakimś powodem jest to, że Pongs był od 1933 roku oficjalnie entuzjastą narodowego socjalizmu, niemniej publikacja jego autorstwa, do której chciałabym tylko pokrótce się odnieść, zdając sprawę z ważkości ustaleń dla badanego tu zagadnienia, ukazała się w 1927 roku, a więc – co dla mnie najistotniejsze – w czasie, kiedy Ingardena koncepcja wyglązków uschematyzowanych jeszcze nie była oficjalnie sformułowana (*Das literarische Kunstwerk* wydane zostało dopiero cztery lata później).

W jednym z rozdziałów *Das Bild in der Dichtung* mowa jest o „zdolności wewnętrznej, wewnętrzny widzeniu”:

[...] wizerunków z pozycji szczególnego systemu „ejdetycznego”, dzięki któremu obrazy wspomnień nabierają pełnego wrażenia przestrzennej przedmiotowości i w tej formie potrafią się rozwijać i zmieniać. Można by je przeciwstawić obrazom sennym jako „o b r a z y n a j a w i e”, (Notker: *wachpilde* – czuwanie w wersji proroków). Zgłębianiem tego fenomenu zajęła się dopiero współczesna psychologia. (Jaensch). W jaki sposób taki – niezależnie od przedmiotu – obraz na jawie może nieść doznania duszy, widzimy w niemieckiej liryce po raz pierwszy u Heinricha von Morungen w pieśni o nieszczęśliwej miłości, znajdującej pocieszenie w wewnętrznym widzeniu ukochanej (Pongs 1927: 146)<sup>25</sup>.

Choć objętościowo obszerne, warto przytoczyć przekład treści właśnie tego utworu, napisanego w języku średnio-wysoko-niemieckim (XIII wiek), wraz z komentarzem, w jaki doposaża go Pongs:

Gdy jestem sam, ona pojawia się przed moimi oczami  
i przywołuje mnie,  
Jak się tam do mnie dostała przez te wszystkie mury.  
Jej słowa i jej pociecha nie opuszczają mnie w smutku.

<sup>25</sup> Przekładu zarówno tego, jak i kolejnych fragmentów publikacji Pongsa dokonała Joanna Stanlik. Dla słowa *Erinnerungsbilder*, mogącego być w przekładzie oddanym jako „obrazy wspomnień”, „obrazy wspomnieńowe”, „obrazy pamięci”, „obrazy pamięciowe”, „pamięć wizualna”, obrano w tym wypadku wariant pierwszy.

Jeśli zechce, zaprowadzi mnie tam  
Bym z nią współ-czuł niesiony ponad zmysłami.

Tutaj wewnętrzne postrzeganie ukochanej jest odczuciem cudu, cudu miłości, który kochanek umieszcza w woli ukochanej osoby i jej wolą rozszerza w nadrealne możliwości. Moc spojrzenia w głąb siebie, którą on sam określa *cudem miłości*, jest w całym wierszu przekonującą oznaką jego silnego poruszenia emocjonalnego. W omawianym zjawisku, polegającym na tym, że iluzja artystyczna opiera się wręcz na sile ku wewnętrznemu obrazowi na jawie, system ejdetyczny może się przekształcić w podstawowy element szczególnego stylu obrazowego; obrazowego – o ile obrazowość wizualna jest równoważna obrazowi lub rzeźbie, dziełu twórcy, które trzeba jedynie przełożyć na słowa. [...]

Gdy Theodor A. Meyer w *Stylistycznych zasadach poezji* zbyt zasadniczo odrzucił opinię, że język ma do przekazania wizualne obrazy wyobrażeń, Conrad Ferdinand Meyer obalił to twierdzenie dzięki prostej realności swojego stylu obrazowego: nie tylko w przejawach szczególnego „typu wizualnego”, lecz w ogólnoludzkim doświadczeniu, że po silnym poruszeniu wewnętrznym obrazy uporczywie się zakotwiczą i zatrzymują we wspomnieniu swoją pełną zmysłowość, zwłaszcza typom nie-wizualnym jednoznacznie objawia się to, co ich tak naprawdę wewnątrz poruszyło. Zatem w takim zastosowaniu obrazy optyczne są filarem iluzji artystycznej (Pongs 1927: 146–148).

I bez wątpienia były takimi również dla Gustave’a Flauberta, który – zdaniem Renaty Lis, powołującej się na jego korespondencję – malarstwo „uważał za podrzędną gałąź sztuki” (Lis 2011: 290). Wniosek w swoim generalizującym wydzwięku fałszywie pobrzmiwiający, jak każdy zresztą, w którym o czyichś upodobaniach, „lubieniach” i „znielubieniach”, zwykło się mówić nazbyt uogólniająco. Faktem jest jednak, że oba dzieła (malarskie i graficzne) urzekły niedźwiedzia z Croisset. Więcej, co uwypukla właśnie przywołana refleksja Pongsa, utwór średniowiecznego niemieckiego minnesingera, *Kuszenie świętego Antoniego* Flauberta nie zasadza się na „obrazach wspomnień” skupionych wyłącznie na dziełach sztuki przezeń widzianych, zapamiętanych czy wręcz mu „towarzyszących” (odbitka grafiki Callota), ale dotyczy także – jeśli nie przede wszystkim! – ludzi, którzy to doświadczenie (nie tylko artystycznego przecież) kuszenia z nim współdzielili. Styl kuszenia Flauberta warunkowany jest zatem jakością „smutnej groteski”, lecz również odzwierciedla coś w rodzaju komasacji wspólnotowego, dzielonego z innymi, doświadczenia tej jakości. Doświadczenia artystycznie wywoływane mocą pamięci, wspomnień, zachwyty współprzeżywanych zwłaszcza z bliskimi sobie ludźmi, doświadczenia, odnieśmy się raz jeszcze, ale już w trybie dokonany, do sformułowania Pongsa, „przełożonego na słowa”.

O „fenomenie pamięci”, nawet nie tyle wyłącznie *à propos* kwestii stylu autora *Pani Bovary*, donosił już Marcel Proust (2000: 169). Właśnie on podkreślił również „hermetyczną ciągłość stylu” francuskiego pisarza (ibid.: 158). Jeśli tezę o współdzielonej z innymi jakości estetycznej „smutnej groteski” wesprzeć dokładnie tą właściwością stylu kuszenia, zrozumiała staje się irytacja towarzysząca czytelniczej percepcji *Kuszenia* właściwa lekturze niegdyś przeze mnie podjętej. Wszak to jakość estetyczna wygenerowana w konkretnym czasie – życia Flauberta, niedostępna na jednakowych prawach „żywości” temu, kto nie stanowił tego życia rzeczywistej części, ale jednocześnie – mimo swojego wspólnotowego, konkretnie osobowościowego ukorzenia – otwarta i skutecznie wodząca na pokuszenie również tych, którzy są spoza jej czasu (powstania). Na pytanie, czy jakość estetyczna

funduje rodzaj stylu, wypadnie mi zatem odpowiedzieć twierdząco, z tym wszak zastrzeżeniem, że nie jest to w wypadku Flauberta i jego stylu kuszenia jakość hermetyczna, a właśnie warunkowana „byciem z” innymi. Na pytanie drugie, czy styl, jego konkretny rodzaj (styl kuszenia), wyzwala mechanizm jakościowej kategoryzacji utworu, wypada mi również odpowiedzieć twierdząco. Paradoksalnie niehermetyczna jakość estetyczna doświadczana przez Flauberta warunkuje „hermetyczną ciągłość stylu”, stylu, który – ni mniej, ni więcej – wyzwala mechanizm jakościowej kategoryzacji *Kuszenia świętego Antoniego*, sam fenomen kuszenia formalizując. Paradoksalnie i antytetycznie, tak przedstawia się kwestia warunkowania jego „stylu kuszenia”, czyli jak na Flauberta i „dzieło jego życia” przystało.

## Bibliografia

- Św. Atanazy Aleksandryjski 2017. *Żywot św. Antoniego Wielkiego*. Tłum. Ewa Dąbrowska. Kraków: Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów.
- Barnes, Julian 2019. *Papuga Flauberta*. Tłum. Adam Szymanowski. Warszawa: Wydawnictwo Świat Książki.
- Burdic, Alan 2019. *Po co człowiekowi czas. Dociekania nie tylko naukowe*. Tłum. Dariusz Rossowski, Marek Wolicki. Łódź: Feeria Science.
- Danto, Artur C. 1991. „Dzieło sztuki a zwykle przedmioty”. Tłum. Piotr Mróz [&] Andrzej Warmiński. W: Maria Gołaszewska (red.). *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. T. III. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dufrenne, Mikel 1959. *La notion d' „a priori”*. Paris: Presses Universitaires de France.
- 1980. „Czy sztuka jest językiem?”. Tłum. wybór i wstęp Irena Wojnar. W: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Garlej, Beata 2013. „Moralne upadki i ich ozdabiająca moc”. *Studia Wschodniosłowiańskie* 13: 211–224.
- Gołaszewska, Maria 1994. „Boscheria”. W: Maria Gołaszewska. *Fascynacja złem. Eseje z teorii wartości*. Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ingarden, Roman 1947. „Schematyczność dzieła literackiego”. W: Roman Ingarden. *Szkice z filozofii literatury*. T. 1. Łódź: Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”.
- Johnson, Samuel 1983. „Przedmowa do wydania Szekspira”. Tłum. Helena Pręczkowska. W: *Szkice szekspirowskie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lis, Renata 2010. „Całun, papier i wstążka”. W: Gustave Flaubert. *Kuszenie świętego Antoniego*. Tłum. Piotr Śniedziewski. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- 2011. „Rękopis w białej teczce”. W: Renata Lis. *Ręka Flauberta*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Markiewicz, Henryk 1984. „Obrazowość a ikonizacja literatury”. W: Henryk Markiewicz. *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mendoza, Eduardo 2011. *Niewinność zagubiona w deszczu*. Tłum. Zofia Wasitowa. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Merleau-Ponty, Maurice 1999. „Postrzeganie, ekspresja, sztuka”. Tłum. Ewa Bieńkowska. W: Maurice Merleau-Ponty. *Proza świata. Eseje o mowie*. Warszawa: Czytelnik.
- Orr, Mary 2010. „Le Cosmos d’Alexandre von Humboldt et La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert: deux œuvres de toute une vie”. *Flaubert* [En ligne] 4. <http://journals.openedition.org/flaubert/1222> [19.12.2021].
- Parandowski, Jan 2020. *Alchemia słowa*. Warszawa: Dowody na Istnienie.

- Pongs, Hermann 1927. *Das Bild in der Dichtung*. Cz. 1: *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*. Marburg: N.G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.
- Poulet, Georges 1977. *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór Jan Błoński i Michał Głowiński, przedmowa Jan Błoński, tłum. Wanda Błońska i in. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Proust, Marcel 2000. „W związku ze »stylem« Flauberta”. Tłum. Marek Bieńczyk. W: Marcel Proust. *Pamięć i styl*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Reizow, Borys 1961. *Flaubert*. Tłum. Jerzy Jędrzejewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ross, Stephen Dawid 1986. *Dzieło sztuki i jego ogólne odniesienia*. Tłum. Franciszek Chmielowski. W: Maria Gołaszewska (red.). *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. T. 2. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sartre, Jean-Paul 2000. „Aneks. Notatki na temat *Pani Bovary*”. W: Jean-Paul Sartre. *Idiota w rodzinie*. Wybór tekstów z nieukończonej monografii. Wybór Waclaw Sadkowski, tłum. Józef Waczków. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Séginger, Gisèle 2010. „Komentarz do »Kuszenia świętego Antoniego«”. W: Gustave Flaubert. *Kuszenie świętego Antoniego*. Tłum. Piotr Śniedziewski. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- 2020. “Flaubert: des savoirs du vivant à la pensée en style”. *Arts et Savoirs* 14: 8–16.
- Schollenberger, Piotr 2014. *Granice poznania doświadczenia estetycznego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Stoff, Andrzej 2010. „Warstwa brzmieniowa powieści jako przedmiot percepcji czytelnicy (na przykładzie »Trylogii«)”. W: Władysław Sawrycki i in. (red.). *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (II)*. Toruń: Wydawnictwo MADO.
- Tołstoj, Lew 2009. *Ojciec Sergiusz*. Tłum. Ryszard Przybylski. Warszawa: Wydawnictwo Sic!