

# KOMIČNO I GROTESKNO PROTIV ROMANESKNOG U ROMANU »EDUCATION SENTIMENTALE« GUSTAVA FLAUBERTA

(Nastavak: III. Situacije; IV. Jezik; V. Sinteza)

TOMISLAV SKRAČIĆ

III, 1. Dok se Flaubert uznosio čitajući o svom prascu koji, uzoholjen, sanja napredovanje u čin vepra, prijatelji mu Bouilhet i Du Camp ostadoše — uz najbolju volju i pristojnost — hladnima.<sup>1</sup> Literarna je transpozicija Breughelove fantazije i Boschove alegorije učinila još grotesknijim jer su — istrgnute iz prostorne jukstapozicije koju omogućava slika — razvrstane u vremenski slijed koji, samim time što za čitanje treba vremena, nije moguće dokinuti. Zbrka, nepovezanost i nedostatak dijalektičke uvjetovanosti »Napati« nadmašuje spacijalni košmar jukstaponiranih motiva i značenja. Flaubertu, piscu nove orijentacije, taj se nedostatak motivacije segmenta segmentom očito nije činio toliko bitnim. Neizbježnu romanesknu dramatičnost nadomjestila logika, osmi od smrtnih grijeha, izvan popisa, ali najnemilosrdnije kažnjavan po svetoj majci crkvi još na ovom svijetu. Logika, hladni pogled na svijet, ne brine se nimalo koliko će lijepo biti komponirano umjetničko sredstvo koje ga otkriva. Flaubertov postupak u gledanju svijeta učinio se neprihvatljivim stoga što je bio suviše uvjerljiv, kao što je Asmodej Lesagea bio neuvjerljiv. Ali i jedan i drugi, svaki u svom vremenu, postaju jednim preduvjetom da se »vidi« čovjek ispod krovova i lubanja, jedan i drugi postaju logikom djela, njegovih nepovezanih situacija, komičnih, grotesknih, ali realističkih.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Maxime du Camp o tome piše: »Nous tendions l'oreille, espérant toujours que l'action allait s'engager, et toujours nous étions déçus, car l'unité de situation est immuable depuis le commencement jusqu'à la fin du livre.« (*Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1962, str. 108). Riječ je, dakako, o djelu »Tentations de Saint Antoine«, o prvoj verziji.

<sup>2</sup> Prema navodima istog autora, Flaubert je neobično cijenio Lesagea zbog njegove istinoljubivosti u prikazivanju stvari, a posebno zbog uloge komike u njegovim djelima. On će tu istinu iznijeti »toute nue, car elle est d'un comique que l'on ne peut se figurer.« (*op. cit.*, str. 307). Riječi Flauberta datiraju iz 1866. godine, dakle iz vremena rada na romanu).

III, 2. Sva su lica iz romana *Education Sentimentale* bili živi ljudi. Ono što pisac pripovijeda, to je i doživio — beziznimno se slažu njegovi kritičari i biografi. Ovaj put, dakle, nije krenuo od tuđeg života kao u »Madame Bovary«,<sup>3</sup> nije se dao u potragu za tipičnim scenama i situacijama koje treba suprostaviti i omeđiti Emmin romantični temperament. Flaubert je krenuo od svoje intime drame, izlučujući iz nje metodično, mada bez sumnje i sa žaljenjem, sve ono što je sublimno, a po tradiciji inherentno romanesknoj fakturi. Epopeja o nemogućoj ljubavi i iluzijama jedne generacije reducirana je tako do burleske.

III, 3. U travnju god. 1862. Flaubert piše braći Goncourt o svojoj nakani da »sklepa dva-tri romančića bez zapleta, posve priprosta, koja bi uključivala muža, ženu i ljubavnika.«<sup>4</sup> Ta tri romana, suha i stereotipna, o »mužu, ženi i ljubavniku, gdje se svi vole i svi su mlitavi podlaci«,<sup>5</sup> podsjećaju na tri čina nekog scenskog komada. Nemogućeg, jer u njemu igraju sve sami podlaci, bez antagonista, što isključuje etički sukob i zadovoljštinu Pravdi i Dobru, kategorije koje gledalac traži. Ostaje još uvijek, dakako — na drugom mjestu, da se objasni taj fenomen Flaubertove askeze i samoosvete, da se rekonstruira njegova razvojna putanja koja ide dotle da se idol mladosti i pasija života sroza do drolje.<sup>6</sup> No poslije tog stadija geneze, što se god *Education sentimentale* više primiče svojoj definitivnoj redakciji, junakinja romana postaje sve više ono što je gospođa Schlésinger bila za mladog Gustavea. Zacijelo, ne stoga —

<sup>3</sup> Kao i S'endhal, Flaubert je u ovom romanu krenuo od istinskog događaja, od sudbine gospođe Delphine Delamare. U du Campa ona je gospođa Delaunay.

<sup>4</sup> M.-J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Nizet, 1950, str. 136.

<sup>5</sup> Na istom mjestu.

<sup>6</sup> Fenomen sentimentalne ambivalencije prisutan je, međutim, i to veoma očito, u poeziji druge polovice XIX stoljeća. Slijedeći svjesno ili podsvjesno Baudelaireovu tezu da je »žena prirodna, dakle ogavna«, u mnogim se pjesmama žena pojavljuje čas kao anđeo, čas kao nisko stvorenje. Kod timidnog Laforguea žena je ironizirana jer je njemu nedokučiva, a kod Verlainea imamo tu ambivalenciju čak u dvije susjedne strofe jedne te iste pjesme. Pretposljednja strofa završava stihom

» — Mon ange! — ma Gouge!«

(»Sérénade« iz istoimene zbirke)

A evo kako Flaubert u prvim skicama projicira jednu scenu između gospođe Moreau (poslije Arnoux) i Frédéricica:

»elle accepte un rendez-vous — (que le lecteur croie qu'on va se foutre)  
— n'est pas baisée — par sa volonté — d'ailleurs Fr s'y prend mal  
(...)«

(Citirano prema R. J. Sherringtonu, »L'élaboration des plans de *L'Education sentimentale*« u *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, N° 4-1970, str. 637)

ili ne isključivo stoga — da bi bila zajedno s jednim stadijem glorificirana, već da bi njezin položaj i karakter poslužio kao ishodište i bio okosnicom jedne još neprovjerene strukture. Dakako, ne ni moralnom ni filozofskom okosnicom, već onom koja predstavlja najelementarniju sponu među situacijama, unoseći u njih minimum potrebnih opozicija. Čitalac, ondašnji osobito, traži kontraste i oni su mu, makar fragmentarno, ponuđeni: ako žena iz polusvijeta (Rosanette) odbija Frédéricu smatrajući ga siromašnim — vrlo žena (gospođa Arnoux), mada oviseći o njegovu novcu, čini to isto jer je vrlo. Ta je vrlina, međutim, samo kvaliteta jednog protagonista, ali ne toliko uposljena kao funkcija da bi protagonist postao njezinom inkarnacijom kao što je to često slučaj u Mériméea, Hugoa ili Balzaca; ako se, na primjer, Rosanette podaje Frédéricu najprije zato što ju je napustio drugi — gospođa Arnoux, naprotiv, iako je muž zapostavlja zbog ljubavnice, neće napustiti svoju dužnost kao majka da bi došla na ugovoreni sastanak s Frédéricom. Kompromis se nazire: gospođa ostaje, u neku ruku, i u romanu ono što je bila u životu koliko stoga da bi pisac o njoj jednom progovorio, toliko zato da bi radnja djela, vezana tim motivom ljubavi adolescenta prema zreloj, tuđoj ženi, ostala bar u rudimentima romaneskno koncipirana.

III, 4. Motiv ostaje, međutim, samo sjeme onemogućeno da proklija u ono što bismo nazvali dramom i dramskim situacijama. Tlo na koje je ono bačeno je neplodno, r a v n o d u š n o. Indiferentnost sredine doprinosi atrofiji strukture koja bi inače trebala sintetizirati mnoga i u svakom trenutku uočljivo suprostavljena opredjeljenja. K tome, radnja je, izuzev rijetkih lirskih sekvenci, smještena u zatvorene prostore čija deskripcija samo još većma naglašava tim interijerima uvjetovanu statičnost. Građanin, bolje — malograđanin, zaokupljen mislima o novcu i užitku, vraća se samo nekoliko časaka nakon nekog susreta sebi, ne videći nikad u drugome potpun a čovjeka već samo ono što taj za njega znači ili ne znači. Gospodin Arnoux samo što ne postaje intimni prijatelj Frédéricu za njihova prvog susreta. Takav je njegov »otvoreni« karakter, ali, u stvari, na to ga tjera ograničeni prostor. Čim se prostor proširi (jer je brod pristao), Frédéric griješi kad pomišlja da se započeta situacija negdje drugdje može nastaviti. Njegove riječi:

»— Voilà bientôt l'hiver, la saison des bals et des dîners«. (8)

ostaju visjeti u zraku, bez odjeka. On je u jednom trenu zaboravljen i to će ostati cijelo jedno razdoblje! Kriza ili napetost pojedine svijesti kao po nekom pravilu uvijek je smještena u podneblje ravnodušnosti: interes jednog sudionika radnje ili situacije nailazi na p r a z n i n u drugog. Frédéric željno očekuje najboljeg prijatelja, ali, kad ovaj stiže, Frédéric je potpuno ravnodušan jer se taj dolazak

## T. SKRAČIĆ

podudara s njegovim odlaskom na večeru kod gospođe. Deslauriers sa svoje strane ni malo ne pokušava ući u svijet prijateljevih preokupacija, čak nema kod njega ni najobičnije radoznalosti. San je jači:

»Il /Frédéric/ entendait quelqu'un qui ronflait... C'était l'autre«. (50)

Izuzev veoma rijetke scene s istinskom podudarnosti interesa lica, sve uglavnom, gdje se čini da je interes podijeljen, predstavljaju samo privid, slučaj, aleatoriku. Lica, misleći da im je cilj isti, govore svaki svoje, a čitalac, znajući za razliku, smije se. Frédéric s prijateljima želi zaštititi ugroženog Dussardiera smatrajući ga žrtvom režima, a on je žrtva zabune; žele ga osloboditi, a on žali za lulom (32). Ravnodušnost se širi oko protagonista kao zaraza. Bezosjećajnost ide do petrifikacije duhovnog života sudionika, do grotesknih scena u kojima oni kunjaju, hrču, zijevaju, sliježu ramenima. Žene se podaju od dosade. Rosanette se još zaplakana može smijati, Arnoux u najvećim neprilikama odmah jesti, Deslauriers, Pellerin, Hussonnet, Regimbart u najvećem revolucionarnom zanosu govoriti o novcu i tražiti pića, gospođa Dambreuse uz umirućeg muža namigivati ljubavniku. I najmanje okrutan čovjek kao što je u ovom slučaju Frédéric postaje u tolikoj mjeri otuđen od bližnjih da ga se ni njihov goli život više ne tiče:

»— Ah! on casse quelques bourgeois, dit Frédéric tranquillement, car il y a des situations où l'homme le moins cruel est si détaché des autres qu'il verrait périr le genre humain sans un battement de coeur«. (285)

Otvrdnuće jednog srca rezultat je ravnodušnosti okoline prema njemu, ravnodušnost koja ranjava, iritira više od bilo kakve reakcije. Frédéric je podnio sve te boli koje mu je ravnodušnost svijeta nanijela, protiv koje je on pokušao ratovati, nastojeći svim sredstvima da buržuj(ka)-kornjača izvuče svoju glavu ispod oklopa. Pisac sumira rezultat:

»Il croyait les avoir blessés, ne sachant quel large fond d'indifférence le monde possède«. (240)

Istinski osjećajan čovjek je osamljen u tom kolu i ma kome upravio svoj pogled, ma komu uputio svoj glas, odgovor izostaje. Puna je značenja slika Fréderica koji, tražeći stan gospođe Arnoux, zastaje pred Pellerinovim vratima:

»La porte n'ayant ni sonnette ni marteau, il donna de grands coups de poing, et il appela, il cria. Le vide seul lui répondit«. (104) (Spac. T. S.)

III, 5. Flaubertovi likovi nisu ravnodušni zato da bi takvim bili, zato što je to otmjeno kao u Prousta, zato što treba biti suzdržan po receptu kao u Lafayetteove. Oni takvi jesu, bez napora. Osim

Frédéricovih kriza i eventualno onih u gospođe Arnoux, nešto trajnijih i dubljih, kod većine ostalih emotivna su stanja samo bljeskovi, među njima možda najsnažniji ona erupcija nezadovoljstva iz 1848. na pariškim ulicama. Ali od svih mogućih vidova koje takva jedna kolektivna radnja može imati, Flaubert kao da je izabrao onaj najintelektualniji, najledeniji, a to je smijeh, ironični, sarkastični komentar koji sugerira slika neadekvatna situaciji, uglavnom groteskna, o kojoj će nešto poslije biti više riječi i primjera. Čini se kao da smijeh olakšava i rekompenzira ličnost i masu. U pucnjavi i krvi dovoljno je da protrči i zalaje jedan psić i svi se tome smiju (288), da netko na jednom zboru izusti jednu riječ i da se od smijeha zatrese strop (306), na zboru gdje se govori o sudbini nacije i društva. Smijeh je ponekad i jedina vanjska manifestacija duhovnog stanja u kojem je sadržano sve od radosti i olakšanja do boli i samoprije-kora. Tako se smije gospođa Arnoux pošto joj muževljeva ljubavnica Rosanette »ispred nosa« ugrabi Frédérica:

»Ils sortirent. Elle se pencha sur la rampe; et un rire aigu, déchirant, tomba sur eux, du haut de l'escalier«. (359).

### III, 6.

»Frédéric affirma qu'il venait de déjeuner; il se mourait de faim, au contraire...« (6)

»On mange beaucoup dans les romans de Flaubert«, ustvrđuje Jean-Paul Richard.<sup>7</sup> To odgovara istini, ali sa stanovitom razlikom: u »Madame Bovary« stol je još uvijek dekor, u »Salammbô« gozba je uvertira u povijesne događaje, u romanu *Education sentimentale* z d j e l a je fetiš. Buržuji žderu, proleter i loču. Frédéric, vidimo to iz citata, iako gladan, odbija jelo i tako ostaje dostojan romanesknog karaktera koji zapravo i nema tijela. Doduše, usred mnogih se situacija i prije nalazila trpeza,<sup>8</sup> može se naći poneka rečenica kao:

»Les vins circulait, les plats se succédaient« (123),

ali gotovo nigdje od Rabelaisa do Zole želudac nije postavljen visoko da bi istisnuo srce i mozak. Junaci romana XVI, XVII, XVIII stoljeća kao i oni romantični dakako da jedu i piju, ali to više nalikuju euharistiji, u najbolju ruku zdravici, nego tjelesnom zadovoljavanju. Vino piju iz kaleža, on je samo na usnama, ljube ga kao što to čini gopoda Arnoux:

»Elle trempait ses lèvres dans son verre...« (7),

<sup>7</sup> J.-P. Richard, »La création de la forme chez Flaubert«, u knjizi *Stendhal et Flaubert*, Paris, Seuil, 1954, str. 137.

<sup>8</sup> Po Richardu, hrana kod Flauberta postaje »mythologie romanesque« kao što je to kod Balzaca bio bal ili kazališna soareja (op. cit., str. 138).

## T. SKRAČIĆ

eskna slika. Ali ona je tamo u kontinuitetu (uloga Polonija), dok endvič diskontinuitet koji nadvisuje i samu Hugoovu parolu: «vezati sublimno i groteskno».

Da bi romaneskna struktura funkcionirala besprijeekorno,<sup>9</sup> situacije bi morale biti izabrane tako da se dramski činilac ne dovodi u pitanje i da su ujedno toliko reprezentativne i tipične kako bi jedinstvenost svakodnevnog života bila unaprijed isključena. Huxleyu to čini neprirodnim i nerealnim.<sup>10</sup> Jedna neodložna fizička pojava, nepredviđena nepravilnost, može izgledati neumjesnom, ali ona se odigrala, vidjeli smo, dio egzistencije i stvarnosti. Osim toga, realistički roman, pretendira li već na takav atribut, ne može isključiti iz sebe životne čimbenike koje roman ne predviđa, ali u životu jesu. *Le roman sentimentale* jest upravo život, a ne roman. Radnja (ako time podrazumijevamo ono što radi Frédéric Moreau) svakog dana biva prekidana, ometaju je nepozvana, nevažna i neželjena. Vrata se svakog trena otvaraju kad bi trebalo da budu zatvorena (212, 269), uvijek se čuje nečiji glas kad bi trebalo da bude tišina (210, 212), škripe nečije čizme (168), muž se vraća iznenada (172). Uglavnom, što se situacija čini izuzetnijom za radnju u romanu, to je »neromaneskniji« motiv koji joj škodi, a zapreku nitko ne može odilaziti dok ona ne iščezne sama od sebe. Nikako da se stvori izvanjski, ključni uzao koji bi povezao sve niti peripetije i koje su izvučene iz permanentne krize, izvučene iz letargije.

»Mais quelle route prendre pour ne pas se croiser«. (279)

II, 8. Već smo u analizi glavnog lica spomenuli kruženje kao i od vidova komike. Tamo je to više bio fenomen svijesti, dok na radnju ono rezultira nemogućnošću s jedne strane da se radnja može poveže, a s druge da se predviđena ili naslućena situacija ne zbog naglog skretanja, zbog mimoilaženja s glavnim likom i susreta sa sporednim kojeg se nemoguće otresti. U komediji to vidimo i divimo se njezinu stvaraoču, u romanu to, međutim, ne

<sup>9</sup> Vidjeti prvi dio ovog napisa u *Radovima* Filozofskog fakulteta u Zadruhu, 1973, stranicu 384 i bilješke 4. i 5.

<sup>10</sup> O tome govori R.-M. Alberts pozivajući se na A. Huxleya, po kojemu životu više nespokojstva može prouzrokovati jedna beznačajna sitnica a koju roman može smatrati sitnicom), nego nedostatak značajne osobe. Život ne pruža samo značajne i značeće trenutke, roman je taj koji odabire i time »falsificira« život (*Histoire du Roman moderne*, Paris, A. Michel, 1967, str. 129).

Flaubert se sa svojim »Kandidatom« nije uspio proslaviti u kazalištu. Taj ga se neuspjeh oštro kosnuo, jer je rado gledao sebe i kao dramaturga. Da se okušao kojim slučajem s komedijom, vjerojatno bi se bio isto. Naime, osjeća se da on ima pravi smisao za scenu, za sliku, za komično, ali ne i za ležernost. On, sudeći po romanu, komično transponira u dramu, a, kao što veli Thibaudet, »svaka je groteska tužna«.

spada u inventivnost autora, već u aspekte svakodnevnog života. Želja, plan i stvarnost uvijek se mimoilaze. Frédéric čeka na ugovorenom mjestu, gospođa ne dolazi jer je dijete teško bolesno. On sumnja u njezinu riječ i nesretan zbog toga zaboravlja na okolinu koja opet misli da je on zbog nje tu: trgovci zatvaraju prije vremena smatrajući ga špijunom (279). Jednom su mu prije toga najavili njezino ime. To je »odista ona! Sama«? (185) Nije. S njom je i dijete, a došla je zbog novca. Tražeći je potom, on nakon nekoliko skretanja nailazi na najnepoželjniju osobu — Sénécala. Ovaj je, međutim, službenik gospođe Arnoux! Po utvrđenom pravilu komediografije uvijek se griješi samo za trenutak u sastancima s poželjnim da bi se sastalo s nepoželjnim. Novac obećan Deslauriersu, Frédéric mora dati Arnouxu da ga izbavi od sloma (183—185). Deslauriers je povrijeđen i osveta je — preoteti gospođu Arnoux! Situacija je od samog početka situacija komedije, jer se zavodnik predstavlja kao »dr Deslauriers«, a gospođa se posjeti čudi jer u kući nitko nije bolestan. I kakav plod podviga ovog kratkovidnog »doktora prava« može biti kod ovako krijeposne i zdrave žene nego bijeg pred eventualnim batinama (245—248)! Što Deslauriers nije uspio tu, postigao je na drugoj strani: lišava Frédéricica posljednjeg utočišta, braka s gospođicom Louisom Roque, na koji se Frédéric nakon svih razočaranja ipak odlučio. Stupajući u Nogent on čuje svadbenu zvonjavu:

»Il se crut halluciné. Mais non. C'est bien elle Louise«,

i onda opet:

»... et c'est bien lui, Deslauriers!« (417)<sup>12</sup>

Komedija, naravno, ne bi bila potpuna kad Louise ne bi napustila i Deslauriersa. To se i dogodilo. (423)

Kao najljepši primjer tog komičnog razmimoilaženja spominjemo Frédéricov duel. Dvoboj je uvijek — bio on nadmetanje na turniru, obračun rivala ili samoobrana — od bretonskog ciklusa do »Rocamblea«, imao povlašteno mjesto na dijakronoj crti radnje, predstavljao je jednu od najzanimljivijih situacija. On na najizravniji, fizički način suprotstavlja dva agensa, doprinosi da se, bilo fizičkom eliminacijom, bilo pomirenjem suparnika *imbroglio* još više

<sup>12</sup> Ovo je još jedna od ismijanih funkcija romanesknog — tandem, prijateljstvo, savezništvo. Gradansko društvo stvara svoju mitologiju penjanja uz piramidu hijerarhije, gdje prijatelj može otići samo toliko ispred prijatelja dok ne pobuđi njegovu zavist. Gledano s drugog aspekta, Deslauriers nije nitko drugi do *double* Frédéricica, u njegovoj odsutnosti on ga zamjenjuje ili kako vidimo, želi zamijeniti ili se, naprosto, smatra njime: (Deslauriers) »s'imaginait presque être (spac. T. S.) lui, par une singulière évolution intellectuelle où il y avait à la fois de la vengeance et de la sympathie, de l'imitation et de l'audace.« (246)

splete ili razmrsi. Dvoboj Frédéricica i Cisyja, Rosanettina udvarača, po svom je toku nalik farsu, međučinu jedne velike komedije. Jedan je od heroja (Cisy) smrtno uplašen i vidi samo smrt pred sobom. Drugi je hrabar, ali nema pojma o mačevima pa se toj vještini uči u noćnom baru gdje mu obični štap služi kao oružje. Sutradan do dvoboja ipak dolazi; Frédéric taman treba slaviti pobjedu. Arnoux svojim nenadnim upadom remeti sve, ponizuje pobjednika. Rivali se rukuju. Restaurant »Madrid« nije daleko, eto prilike da se nešto popije, »čak i ruča«, pridodaje sekundant Regimbart. (231).

Međutim, to je samo pantomima, vanjski vid komičnog. Pravi je povod smijehu nepodudarnost motivacije. Cisy vrijeđa Frédéricica zbog Rosanette, a ne gospođe Arnoux kako to on razumije. Rosanette mu također zahvaljuje »d'avoir risqué sa vie pour elle« (254), od čega je on bio daleko kao što je bio još dalje da se žrtvuje za Arnouxa koji se također smatra uzrokom dvoboja. (Jedna situacija čak govori o tome kako Frédéric snuje umorstvo svog suparnika, i to u pogodnoj prilici koju on, dakako, ne može iskoristiti. Iskoristio je drugu, to jest da s njim obilno ruča, 316—317). Frédéric, obavezan na šutnju, preko svoje volje ostaje »dupe de situation«, nešto kao tip Molièreovog Sganarellea. Ali opet slijedi paradoks: kad ga je na koncu počela spopadati tjeskoba da se neoprostivo pred ljudima osramotio (pravi motiv mora ostati tajnom), uviđa odjednom iz ponašanja drugih da ga je taj besmisleni dvoboj uzdigao do heroja. (344, 345)

III, 9. Koliko se god svaka pojedina situacija činila disparatnom u svom toku ili u odnosu prema nekoj drugoj, roman kao cjelina posjeduje svoju konvergentnu točku: to je osoba Marije Arnoux i svijest Frédéricica Moreauxa vezana uz nju. Ali situacija ponekad zahtijeva toliko prostora i toliki broj lica da ih Frédéricov pogled ne može svih obuhvatiti, a naracija ne može osigurati njegov ubikvitet. Odmah mu pomaže autor — Asmodej koji se spušta do srca i duše svih prisutnih kako bi ih razgalio pred čitaocem. Pisac od čitaoca uspijeva napraviti gledaoca i slušatelja jer mu pored onog što kaže lice kazuje i ono što lice nije reklo, već samo pomislilo ili osjetilo. Prijem kod Dambreuseovih (340—353) po svemu je nalik na završnu scenu neke Molièreove komedije, gdje se susreću svi činioci intrige, svaki govoreći o svom interesu i svojim jezikom, sugerirajući smijeh onom razlikom između rečenog »na glas« i »za se« (*à part*). Tu su tri od četiri žene koje pretendiraju na Frédéricica. Nedostaje Rosanette, ali je zato riječ o njezinu portretu, ispod kojeg stoji dvosmislen tekst: »Mademoiselle Rose-Annette Bron, appartenant à M. Frédéric Moreau, de Nogent« (233).

Gospođa Arnoux, za sebe: »Comme il me mentait«.

Gospođica Roque, misleći na portret, za se: »C'est donc pour cela qu'il m'a quittée.« (345)

Na pozornici se formiraju uvijek nove i nove grupe. Sastaju se Louise Roque i Marie Arnoux. Razgovaraju, ali pisac saopćava i ono što nije izgovoreno. Nek nam bude dopuštena scenska adaptacija tog dijaloga:

LOUISE, *glasno*: N'est-ce pas qu'il parle bien, Frédéric Moreau?

MARIE, *glasno*: Vous le connaissez?

LOUISE, *glasno*: Oh! beaucoup! Nous sommes voisins...

MARIE, *za sebe*: Vous ne l'aimez pas, j'imagine?

LOUISE, *za sebe*: Si.

MARIE, *glasno*: Il ne faut pas trop croire aux promesses des hommes, mon enfant.

LOUISE, *glasno*: Il ne m'a pas trompé, moi!

MARIE, *glasno*: Comme d'autres!

LOUISE, *za sebe*: Est-ce que, par hasard, il lui aurait aussi promis quelque chose, à elle? (348)

Scena se potom okončava, do dramskog sukoba nije došlo, svatko je ponio svoju dramu sobom: Dambreuseova je osokoljena, Arnouxova potištena, Louise opijena dodatnim obećanjima, Arnoux je presretan, jer mu se žena uvjerila da je Frédéric u očima sviju ljubavnik Rosanette. A to, na njegovu žalost, i jest istina: Louise ne uspijeva pronaći Frédéricu te iste noći, on je kod svoje ljubavnice...

III, 10. Ovo je bila jedna od tipičnih situacija romana koja ukazuje koliko je podcijenjeno načelo homogenizacije radnje, koliko je tenzija, »suspens«, kao plod očvršćavanja iznevjerena. Sve se završilo tiho, kradomice; nitko ne odlazi putem koji bi bio čist od zabluda unatoč mogućnosti koja se pružila svima da se konačno objasne, odrede. Da je ijedno od lica pokazalo bar nešto od balzakovske energije, roman bi, podređujući logiku stvarnosti, dobio na logici strukture: najavljena bi se drama odigrala. Ta bi romaneskna logika tražila od Frédéricu da prihvati obilje materijalnih prednosti koje mu nudi Dambreuse, da s tim zaledem ostvari svoje društvene ambicije i definitivno zadobije gospođu Arnoux, dok bi mu ženidba s Louisom bila kao alibi i kao neiscrpnj novčani izvor. Roman je otvorio sve te mogućnosti, pružio je niz situacija, ali nijedna se ni blizu potpuno ne realizira, ne zahvaća jedna u drugu »iako im sadržaj to omogućava«. Dok je romantički roman veličao aspiraciju prema ostvarenju nemogućega, ovaj mu roman predstavlja antipod, jer previše mogućega rezultira nemogućim, previše slobode zarobljava junaka. Radnja, usprkos slobodi kojom je koncipirana, svodi se na pantomimu kako to i simbolički prikazuje slika u kojoj Frédéric pruža ruku, gospođa je ne prihvaća (86), on čini korak prema njoj, ona korak natrag, Frédéricu spoznaja o siromaštvu baca u apatiju — sutradan

je već bogati nasljednik; saznanje da je Rosanette s njime trudna djeluje kao smak svijeta — dijete, međutim, umire i oslobađa ga te obaveze, a Deslauriers ga oslobađa riječi dane Louisi. Sve se zapleće i rješava samo od sebe, u njegovu korist po načelu »deus ex machina«. Problem se pojavi veoma violentno, kao prvi krug oko kamena bačena u vodu, ali što val ide dalje sve je slabiji. Površina je još malo namreškana, a zatim sve biva umrtvljeno, ustajalo. Cijeli niz situacija tako, zbog njihove neznatne divergentnosti, može biti rezimiran u nekoliko redaka pa i jednom jedinom rečenicom epiloškog stila:

»Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots...

Il revint.

Il fréquenta le monde et il eut d'autres amours encore«. (419)

Posljednje dvije scene romana, ona s gospođom Arnoux te ona s Deslauriersom, svode sve prijašnje na uspomenu o jednoj stvarnosti, na mit o porazu jedne generacije čije su sve mogućnosti mrtvorodene, a njihovo oživljavanje i glorifikacija romanesknom strukturom bilo bi isto tako groteskno, kao što je bila groteskna Rosanettina misao o balzamiranju mrtvog djeteta. Mladost je naprosto nestala u vremenu — i romana više nema. Nije ga ni bilo. Ili je sve to o čemu govore situacije djela *Education sentimentale* samo naličje mnogih mogućih romana?

IV, 1. Kad princip stvaranja jednog umjetnika postane nekim mističnim parametrom u mjerenju drugih djela istog žanra, gube se iz vida one infinitezimalne osebnosti koje djelo čine privlačnim i uvijek svježim i koje su najčešće u suprotnosti s općim sudom o djelu. Ponekad tako baš manjkavosti postaju vrlinom, a nedosljednosti kvalitetom. O Flaubertovim se djelima govori kao o »pravom realizmu«, iako je njihova draž u često nekontroliranim romantičkim segmentima, a o njegovom stilu kao o uzoru jer je Flauberta i najmanja manjkavost rečenice znala dovesti u očajanje. A unatoč njegovu naporu<sup>13</sup> takvih rečenica ima, u njegovu jeziku našlo bi se mnogo toga što u djelima minornih pisaca ne bi zvučalo baš najotmjenije. U svakom slučaju, mit o Flaubertovu jeziku ima dva ishodišta: jedno je tekst, a drugo »rikalište« (*gueuloir*)!

IV, 2. Poznata je Flaubertova proturječnost kad govori o svojim djelima i načelima, a ona nije ništa blaža ni onda kad je riječ o jeziku. Uzme li se u obzir već spomenuta briga u razradi kompozicije, situacije ili jedne jedine rečenice, postoje jasno koliko je

<sup>13</sup> Kad se govori o Flaubertovoj rečenici, uobičajeno je isticati ritam perioda, precizan izbor riječi, čak njihovu foničku funkciju. Treba, međutim, primijetiti da je udio kratkih rečenica, čak onih »čistoprostih« veoma velik, kao što je i poprilična učestalost riječi-parazita u zavisnim rečenicama.

njemu bilo stalo do onog što je nazivao formom. Po njemu, na jednom mjestu, »forma je sve, sadržaj ništa«. <sup>14</sup> Parnasovac, rekli bismo, larpurlartist proze, da srećom tekst ne svjedoči baš obratno: jezik kao forma postaje sadržajem, jer u sebi sadržava kriterij viđene i doživljene stvarnosti: riječ otkriva stvar. Odatle nesumnjivo i Flaubertova »stilaska tjeskoba«. Čitaocu, naime, treba pružiti iluziju da bi i on sam tako mogao pisati te je odmah potom srušiti budući da, usvoji li kriterij neposrednog odnosa imena i imenovanog, zapada u trivijalnost, odnosno, odlučili se za onaj drugi koji uključuje birani i njegovani izraz, prelazi u romanesknom imanentnu retoričnost, što pak, u relaciji prema opisanoj stvarnosti mora djelovati komično.

IV, 3. Iz tog se procijepa, s trudom i uz mnoga kidanja, izvlačila Flaubertova rečenica. Flaubert pisac je i Flaubert građanin, čak — malograđanin. Društvena uvjetovanost njegove cjelokupne osobe ne može biti isključena kod njega kao pisca, te Flaubert, kako veli J.-P. Sartre, zatiče sebe kao »pisca-građanina«. <sup>15</sup> Ne preostaje mu dakle drugo do uništiti napisanu stranicu ili »se spasiti lucidnošću«, <sup>16</sup> kritičnošću duha čiji je ironija, da se slobodno izrazimo, prvi derivat. U »Madame Bovary« nailazimo na takva jednog malograđanina-retoričara u liku ljekarnika Homaisa. U ovom romanu srećemo niz njegovih pandana: gotovo sva lica u nekim trenucima tako govore, dok, čitajući »Bouvard i Pécuchet«, pomišljamo kao da je cijelo djelo koncipirao neki gospodin Homais. U svakom slučaju, Flaubert je taj koji se distancira s ironičnim osmijehom od tih praznih riječi, od tih gotovih, konfekcijskih rečenica i misli koje i nisu nikakve misli već naprosto »les idées reçues«. Govor u kome Deslauriers izlaže svoj politički program lišen je svakog autentičnog sadržaja: roj riječi, lijepo poredanih, nalik je na govor u sudnici gdje se baš zato govori da se ne bi reklo ništa, mada su one, »stilistički« gledano, i lijepe i teške:

»Mais, *principe* signifiant *origine*, il faut toujours se reporter à une révolution, à un acte de violence, à un fait transitoire. Ainsi, le principe du nôtre est la souveraineté nationale, comprise dans la forme parlementaire, quoique le parlement n'en convienne pas! Mais en quoi la souveraineté du peuple serait-elle plus sacrée que le droit divin? L'un et l'autre sont deux fictions! Assez de métaphysique, plus de fantômes...« (178)

<sup>14</sup> Riječi u navodnicima bile bi zapravo parola na koju se svodi jedna od Flaubertovih kontradikcija: »Ce que l'on dit n'est rien, la façon dont on dit est tout (...) quelque soit le sujet d'un livre, il est bon s'il permet une belle langue«. (D u C a m p, *op. cit.*, str. 27)

<sup>15</sup> »En fait Flaubert ne s'exprime pas comme le bourgeois; il parle en bourgeois parce qu'il est bourgeois. Il n'a pas écrit la phrase incriminée pour se moquer de sa classe: elle est venue spontanément sous sa plume, il s'en est aperçu tout à coup et a voulu se sauver par la lucidité...« (J.-P. Sartre, »La conscience de classe chez Flaubert«, *Temps Modernes*, »vib-lip. 1966, str. 2125)

<sup>16</sup> Vidjeti prethodnu bilješku.

Deslauriers pravi govor od idejnih krpa, od misli koje jedna drugu isključuju, ali on time prekriva nepostojanje bilo koje političke koncepcije u što se čitalac, sudeći njegovu ponašanje u datim trenucima, može uvjeriti. Deslauriers prekriva, dakle svoju prazninu. Gospodin Fumichon, kapitalist, čini obrnuto, da bi iskazao svoju mržnju s kojom je ispunjen prema svakoj promjeni reda stvari, revoluciji naročito, poseže za ispraznim, izlizanim metaforama:

»L' industriel n'y voyait pas de différence, la tête lui tournant de colère au mot propriété.

— C'est un droit écrit dans la nature! Les enfants tiennent à leurs joujoux; le lion même, s'il pouvait parler, se déclarerait propriétaire...« (346)

U realističkom bi romanu čovjek morao govoriti bilo kao tip određenog karaktera (psihološki gledano) ili kao tipični predstavnik svog *milieua* (sociološki viđeno). U gornjem primjeru — Flaubert se drži ovog drugog načela, dok je u pogledu karaktera neodređeniji, jer i sam karakter nije u svakoj situaciji takav da se može klasirati. On nekad govori onako kako mu se čini da bi trebalo govoriti, ili pak samo zato da bi govorio. Najčešće je Frédéric taj koji, odgojen stereotipnim frazama, počinje i sam vjerovati u njih. Kod Flauberta se ljudi, vidjeli smo to u slučaju Homaisa, rado opijaju riječima. Tako Frédéric, postavši neosjetljiv prema gospođi Arnoux, na kraju romana govori:

»— Votre personne, vos moindres mouvements me semblaient avoir dans le monde une importance extrahumaine. Mon coeur, comme de la poussière, se soulevait derrière vos pas. Vous me faisiez l'effet d'un clair de lune par une nuit d'été...«

I Flaubert zaključuje da bi čitaocu rekao ono što on već zna:

»Frédéric, se grisant par ses paroles, arrivait à croire ce qu'il disait.« (422)

Ta konstatacija-zaključak doista je suvišna, jer ona emanira iz onog što se o Frédéricu ionako već zna, ali Flaubert se tu neosjetno otkriva i sam kao »pisac-malograđanin« sklon zaključivanju, otkrivajući sklonost koja se po njemu samome poistovjećuje s glupošću. »La bêtise consiste à vouloir conclure«, veli on u svom »Dictionnaireu des idées reçues«.

IV, 4. *Education sentimentale*, još u većoj mjeri nego »Madame Bovary« obiluje gotovim frazama i izrazima koje pisac nekad i grafički obilježava (navodnici, kurziv). Njihova primjena nije usmjerena, kako smo to već navikli kazati, plastičnom prikazivanju stvarnosti, ili ne samo tome: te *expressions toutes faites*, te *idées reçues* ilustriraju siromaštvo misli i osjećajnosti, prazninu i indiferentnost o kojoj

je već bilo riječi. Veoma česti dijalozi, kratke replike, govore više svojom formom nego upotrebljenim riječima. Na mjestima gdje ih pisac ne nadopunjuje i ne objašnjava doimaju se kao fizička ekspresija, kao nešto što prefigurira behaviorizam jednog Hemingwaya:

- »— Catherine m'a prévenu que tu avais quelque chose...
- Oui, c'est vrai! je voulais vous dire...
- Eh bien, quoi?
- Je ne sais plus. J'ai oublié! Est-ce vrai que vous partez?
- Oui, tout à l'heure.
- Ah! tout à l'heure... tout à fait?... nous ne nous reverrons plus?« (100)

Međutim, Flaubert eksplicira. On dovršava rečenicu, prevodi njezino značenje i značenje gesta koji je prati:

- »Frédéric eut un geste signifiant: — Je m'en moque bien! c'était pour vous«. (186)
- »— Tu n'est pas seul, va! ce qui voulait dire: — Oublions chacun les nôtres dans une félicité commune«. (210)
- »Cela signifiait: — C'est votre maîtresse«. (238)
- »Elle poussa un soupir, qui signifiait: — Cela ne suffit pas a mon bonheur«. (250)

Negdje opet, suprotno očekivanju, Flaubert skupa sa svojim licima prešućuje, ističući restrikciju i mutizam, ta dva bitna svojstva pantomime:

- »Son mutisme prouvait clairement qu'elle ne savait rien, ne comprenait pas«. (322)
- »Frédéric songeait surtout à ce qu'elle n'avait pas dit«. (330)
- »Il valait mieux tout renfermer, ne rien dire«. (408)

Mutizam pojedinih lica poprma groteskne razmjere, naglašavajući njihovu duhovnu bijedu kao u slučaju Regimbarta, koji svodi sav svoj jezik na najužu potrebu (»à l'indispensable«), na jednu jedinu riječ — »Bock!« (vrč piva) (394)

IV, 5. Čitajući »Salammbô«, osjetit ćemo bitnu razliku u jeziku kao sredstvu prezentacije opisanog svijeta. Nju možemo pripisati pogledu, ili, kako to J. Pouillon naziva, »viziji« (*vision*).<sup>17</sup> Pisac je na istoj razdaljini od svih likova, a to ponajbolje pokazuje slika koja je njegova, piščeva. Flaubert je, nema sumnje, u tom romanu najviše bio dosljedan svom načelu da lijepom formom ne kaže ništa, ili bar ništa što bi moglo značiti njegov osobni *engagement*.<sup>18</sup> Stvarao je tu

<sup>17</sup> Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, str. 85. i dalje.

<sup>18</sup> Naime, Flaubert u ovom djelu nije iskoristio *historicitet* (da se poslužimo Lukačevim terminom) kako bi iznio aktualni problem društva kao što je to radio Vigny, a da ne govorimo o hrvatskom ili poljskom povjesnom romanu.

epopeju kao pravi pjesnik Parnasa, dakako s više viđenog i dokumentiranog materijala od jednog knjiškog Leconte de Lislea.

U romanu *Education sentimentale* vizija je inherentna pojedinomu licu, Frédéricu najčešće. Slika, prema tome, ne može biti ni poetskije ni prozaičnije viđena od onoga što omogućava svijest jednog građanina, a usporedba je onakva kakvu može dati njegov jezik. Međutim, jedan »isluženi« metaforizam tendira redovito prema uvećavanju, prema hiperbolizaciji rezultirajući iskrivljenošću slike.<sup>19</sup> Običan je pad vode Niagara (252), zvonjava zvona uplašeno blejanje stada u daljini (293), Frédéricica smatraju Henrikom petim (335), progres je na Pellerinovoj slici simboliziran Kristom koji vozi lokomotivu (300), Louis-Philippe je na slikama prikazan kao slastičar, pelivan, pas, pijavica (295)! Životinja je inače često sredstvo Flaubertove dehumanizacije,<sup>20</sup> a isto tako stvari koje nanose smrt. Žene nalikuju na pantere (256), na ptice (344), mačevi su kao zmiје-otrovnice (229), lice Fumichona je »apoplectique . . . près d'écarter comme un obus« (346), staklo na oknu vratara pada naglo pred Louisinim licem »comme une guillotine«. (353), kapitalisti se više boje ideje nego grada od meteorskog kamenja (»une grêle d'aérolithes«, 297). Međutim, sve te poredbe nisu daleko od »idées reçues«, slika su takve kao da ih radi Pellerin. Tuga je u tome što se one doista i materijaliziraju, što u samome tekstu dolazi do njihove realizacije:

»Sur le trône au-dessous, était assis un prolétaire à barbe noire, la chemise entr'ouverte, l'air hilaire et stupide comme un magot«. (290)

Hussonnet će na taj prizor: »— Quel mythe! Voilà le peuple souverain!« (290) I, istodobno, druga živa slika prlja simbol jedne velike ideje i cilja — Slobode:

»Dans l'antichambre, debout sur un tas de vêtements, se tenait une fille publique, en statue de la Liberté, — immobile, les yeux grands ouverts, effrayante«. (291)

IV, 6. Ali Flaubert čuva i svoju »viziju«, svoje pravo ne samo da dopuni ono što nije kazano ili da objasni, već da se svog s t a n o-

<sup>19</sup> Samomu se Proustu svidala impresija života koju sugerira Flaubertov roman, ali mu se ta iskrivljena imažerija činila škodljivim elementom stila. »... Et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore«. (M. Proust, *Chroniques*, Gallimard, 1928, str. 194)

<sup>20</sup> Flaubert se često poziva na Sadea, što nije bez razloga. Nasilja kao najmaterijalnijeg vida dehumanizacije u Flauberta ima na pretek, posebice u romanu *Salammbô*, gdje nasilje i užas postaju kolektivni. (O tome je na primjeren način V. Brombert napisao poglavlje »Salammbô: The Epic of Immobility«, *Flaubert, a study of themes and techniques*, Princeton, Univ. Press, 1966, str. 92 — 124.)

višta oponira onomu što je kazano. Njegov je komentar kao jeka, ironična potvrda ili negacija, kadšto čak sarkastična. Zrak je smrdljiv, ali:

»Frédéric le humait avec délice« (68);

uzrujan Fumichon:

» — Laissez-moi tranquille, avec votre Prudhon! S'il était là, je crois que je l'étranglerais!« (346)

pisac:

»Il aurait étranglé«. (346)

Louise Roque se obraća Frédéricu:

»Viens demain soir, comme par hasard... me demander en mariage«. (350)

Pisac kao ironična jeka:

»Jamais Frédéric n'avait été plus loin du mariage«. (350)

Flaubertov komentar, najčešće onaj koji zaključuje jednu scenu ili situaciju, posjeduje obilatnu mjeru sentencioznosti bilo da je moralna maksima ili psihološka definicija. Kad se pak samo lice služi takvom rečenicom, ona se doima kao izgovor, kao mudro opravdanje — sofizam. Flaubert i sam to ustvrđuje, komentirajući jednu Frédéricovu odluku:

»... Car il reste toujours dans la conscience quelque chose des sophismes qu'on y a versés; elle en garde arrière-goût, comme d'une liqueur mauvaise«. (182)

Možda je, među ostalim, i tu Flaubertovu sentencioznost Sartre smatrao lucidnošću koja spašava jezik, ali je isto tako moguće postaviti i obratnu tezu. Naime, aforističnost je jedno od svojstava građanskog načina mišljenja, simpifikacija i sklonost da se zaključkom, zbirom dade ono što je vidljivo iz samih elemenata. Više bismo rekli da ima lucidnosti u aforizmima princeze od Clèvesa. Kartezijski precepti te mlade žene, bilo da je njezino ponašanje iz njih izvedeno ili da do njih svojim razmišljanjem i postupcima dolazi induktivno, uvijek su u sustavu njezine psihologije, njezina iskustva pa i jedne onda univerzalne etike. Ma koliko, znači, te opće misli bile doista opće, one su uvijek ostale kao jedna od funkcija strukture romana, one su *intrinsèques*. Sentence Flauberta, Saint-Beuvea ili Radigueta samo još više naglašavaju statičnost strukture njihovih romana. Njih emaniraju same situacije i stanja, čitalac ih sam može

izvesti i zasluga je pisaca samo što čitaocu u tome djelotvorno pomažu kao vrsniji majstori jezika.<sup>21</sup> Od mudre je rečenice lako napraviti šalu ako joj se zamijeni jedan od elemenata, ako se ona pokuša svesti na konkretno ili pak ako iskustvo pruža suprotan rezultat. Misao-formula po kojoj je lakše istisnuti ljubavnika nego muža (»Il est plus facile de supplanter un amant qu'un mari«, 246) — misao koja nije izvan iskustva tim samim što je postala poslovicom — djeluje inverzivno i komično, jer Deslauriers ne uspijeva ni jedno ni drugo. Flaubert i na toj razini ostaje dosljedan komičnom: već prihvaćenu opću misao uvlači u svoj kontekst, u praksu koja je pojednostavnjuje ili niječe.

V, 1. *Education sentimentale* i kao roman zbivanja u vremenu i kao roman analize nastavlja tradiciju realističkog francuskog romana, koji od Scarrona i Sorela, preko Lesagea i Diderota do Murgera i Champfleuryja povlači jednu zajedničku crtu i osobinu, a to je sadržaj romana vezan za iskustvo samog pisca. Najvjernije se može prikazati ono što predstavlja osobno viđenje i doživljaj, a u nastojanju da se prema tome bude i kritičan, neminovna je prisutnost ironije i komike. Ondje gdje autori namjerno nisu htjeli izići iz same strukture, romani su ostali kao ispovijedi, kao memoari jedne velike pasije (*passion*), što se s francuskog na naš jezik može prevesti i kao patnja i kao strast i kao ljubav. U svojim romanima, u ovome posebno, Flaubert je pokušao da se kao stvaralac distancira od svojih pasija. Kažemo u množini, jer su dvije, ako ne i tri koje su ga ispunjale: jedna je estetska, koja je i plod njegovog odgoja literaturom romantizma, druga je sentimentalna, rezultat njegova susreta i nedostignutog ideala. Ako može biti riječi o trećoj, onda je to strast da nadvlada sebe samoga, da stvori djelo iznad i izvan svega što je osobno, svjetlo u kojem je zablistala Hamilkarova kći, ili monotonijski sumraka u koji su utonuli Bouvard i Pécuchet.

No *Education sentimentale*, prije nego ijedno od njegovih djela, reflektira sve te opsesije Flauberta, najbolje ih sintetizira upravo ta mlohava kompozicija, duhovna odsutnost protagonista, ali zato duhovita intervencija pisca. Sinteza za ono doba pomalo čudna i neuobičajena, koja je stavljala mnoge pred dilemu kako ocijeniti djelo: »Što znači (ta) tvoja knjiga pitala je Sandova, humoristički pišče, ozbiljni i duboki šaljivčino?«

Ona je zacijelo znala što znači, ako ne u estetskom smislu, a ono bar emotivnom i sociološkom. Jer ona je bila suvremenica Frédéricica, ona se kao i on oduševljavala socijalnim ideologijama, a u

<sup>21</sup> U uočavanju Flaubertove sentencioznosti pomogo nam je u mnogome poglavlje »Le cruel Radiguet« (C.-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950, str. 106-114).

osobnom sentimentalnom iskustvu spoznala da Frédéric i Marie ne mogu ići ništa dalje od jednog literarnog mita i da je Ideal, u jednom rastočenom društvu kao što je građanstvo sredinom XIX stoljeća, praćen Ironijom kao smrtnom sjenom. Felix de Vendenesse, Amaury, Dominique — svi su svoju egzistenciju učinili nepokretnom i neplodnom zahvaljujući nemogućoj ljubavi prema već angažiranoj ženi. U njihovu je djetinjstvu i prvoj mladosti, kao i kod Frédéricica, u odgoju dominirala ličnost majke, svi su sanjali o velikoj budućnosti. Nitko to nije ostvario: konac je samostan, izolacija: Lucien se čak ubija.

V, 2. Sentimentalni odgoj Frédéricica predstavlja taj vrt naslada u kojem se ima pojaviti gospođa Arnoux. On ju je, kako to kaže Nerval, u svojoj duhovnoj egzistenciji već bio sreo. I ta se duhovna slika materijalizira baš u trenutku kad Frédéric počinje svoj osvajački pohod, osvajanje i mijenjanje svijeta. To nije moguće bez suradnje drugih, bez istomišljenikâ kojih nalazi, ali mišljenje im je kao i Fredericovo nepostojano i neodređeno, a veličini cilja nije sukladna snaga volje, interesi su čas istovetni, čas divergiraju. »Nedostaje prava crta«, žali se Frédéric. U njegovu bogatstvu drugovi vide onaj početni vrč mlijeka La Fontaineove mljekarice. Samo, vrč se razbija, to jest Frédéricov novac skreće prema njegovoj ljubavi. Ni prilika koju je pružala revolucija iz 1848. nije iskorištena: politički roman događa se suviše iznad njihovih glava. Njihova je djelatnost nikakva, ali je emotivnost kao u romantičara stalno u opoziciji. Euforija romantičara bila je besumnjivo najviše jedna bučna negacija sputavajućeg racionalizma, a srdžba Frédéricove kasnoromantičarske generacije jest u neku ruku i reakcija na oživjeli racionalizam, zapravo pozitivizam i scintizam koji sve ljudsko i sveto gleda kroz mikroskop, operira i hladno se smješka. A borba romantičnog srca i kirurškog noža, borba je Don Quijotea s vjetrenjačama, s tom razlikom što postromantični Frédéric ipak zna da vjetrenjača nije Brijarej. Društvo ne poznaje reverzibilitet i povratak na jedan prijedeni stadij bio je nemoguć. Fiktivni red stvari u kojima je Frédéric odgojen, raspao se u jedan konkretni nered, u građansku individualnost. I Flaubertu je prema tomu kao objektivnom promatraču i lucidnom estetičaru bilo nemoguće održati u svom romanu uspravnim i prema jednom *procédéu* koji je već pripadao prošlosti, dramski očvrnuti ono što se samo od sebe naginje i raspada.

V, 3. S vremenom što je proteklo *Education* nije izgubio ništa od svoje vrijednosti i značenja. Neposredno po objavljivanju prihvaćaju ga naturalisti kao prototip, cijeneći iznad svega opuštenost njegove kompozicije, dedramatizaciju. Maupassant i Huysmans jedini su među njima koji su izvan vanjske strukture osjetili ono što je u romanu još lucidnije dato — portret zamorenog junaka, čovjeka

u stalnoj tjeskobi pred pitanjem kako i ima li smisla nastaviti, živjeti. Huysmansov dekadentni *Des Esseintes* toliko se u svom izboru egzistencije otuđuje da ona postaje groteska. Ako *Education sentimentale* pored ostalog govori o krizi cijele generacije, Huysmans govori o krizi individuuma koji je to društvo napustio ogaden njime. On počinje ondje gdje smo Frédéricica ostavili. Flaubert je bio blagonaklon prema svom junaku (kao i prema sebi!), kriza njegove svijesti završava se u komformizmu, u odustajanju na koje nas navode godine i sigurni materijalni izvori. I *Des Esseintes*ov se junak nekako opravdava, ali oni iz XX stoljeća, antijunaci Malrauxa, Sartrea i Camusa, svjedoče da se radiorecidivi neizlječive bolesti stoljeća; oni, stradajući duhovno, odlaze na stratišta.

Sam roman kao struktura nastavlja traženje za svojom biti, rastače se njegova forma gledamo li sa stanovišta tradicionalne estetike. Istodobno se javljaju djela koncipirana po temi i kompoziciji tradicionalistički (romani Radigueta, Fourniera, Cocteaua) kao i ona koja tu tradiciju još očevidnije ismijavaju nego što je to radio Flaubert (*Paludes, Caves du Vatican*). Flaubertov roman još uvijek je čvrsto postavljen u vrijeme i prostor, ali zato u Prousta tih vremenskih međa već nema i sliku prostora zamjenjuje impresija, dok Gide stvara pravi, čisti roman, koji ima i svoje vrijeme i svoju stvarnost (*Krivotvoritelji*).

Flaubertova statičnost, zaustavljanje pred stvarima, njihovo motrenje iz najbliže moguće udaljenosti, predstavljali su poticaj za »roman pogleda« isto toliko značajan koliko i kamera. Komično je i groteskno kad se Frédéric počinje osjećati kao »chose«, kao »jou-jou« (igračka) u rukama Rosanette i kad ga ona tako zove, kad poput stroja stupa za Dambreuseovom s molitvenikom u rukama, samome je njemu neugodno kad čuje da gospoda Arnoux jednu od klupa naziva »banc Frédéric«. Ali koliko se svijest spušta prema stvarima, toliko Flaubertovi predmeti dobivaju na životu, pa se dobiva dojam jedne opće tendence postvarivanja, reifikacije kako bi rekao L. Goldmann u svojim studijama o »novom romanu«. Paravani, zavjese, velovi, lepeze i ne traže više nikakvu retoriku da bi im se pridalo neko značenje u romanu. Čim se pojave, Frédéric ih razumije kao znakove nedokučivosti njegova ideala, ma koliko smiješnu i neznatnu zapreku predstavljale te stvari. I pri kraju, predmeti znače i samu egzistenciju jedne osobe: Frédéricica više boli sudbina Marijina kovčežića (*coffre-fort*), koji ponizuju ruke njegovih ljubavnica, nego sudbina vlasnice same. Razumljivo je stoga da *chosisti*, N. Sarraute, A. Robbe-Grillet i drugi pisci »novog romana«, vide u Flaubertu svog velikog učitelja, učeći se od njega onim vrlinama koje su drugi, a često i on sam, smatrali nedostacima.

T. Skračić: COMIQUE ET GROTESQUE CONTRE LE ROMANESQUE  
DANS L'EDUCATION SENTIMENTALE (SUITE ET FIN)

## Résumé

Dans la suite de cette étude l'auteur essaie de relever les facteurs comiques et grotesques inhérents aux situations (III, 1-10) et à la langue (IV, 1-6) du roman *l'Education sentimentale* de G. Flaubert. L'article se termine par une conclusion sous forme de synthèse (V, 1-3).

Les scènes de ce roman n'assurent pas une homogénéité romanesque traditionnellement comprise. Les situations, au lieu de fournir une causalité réciproque nécessaire à la progression dans le temps, se dissipent, s'émiettent en un essaim de minuscules événements statiques, tels les tableaux picturaux (III, 1-3). L'acteur des scènes étant un bourgeois, homme à la sensibilité pétrifiée, reste indifférent à tout ce qu'éprouve son proche. Il s'ennuie. Lorsqu'un personnage humain cherche un contact adéquat, régulièrement il tombe dans le vide: le dialogue devient ainsi une conversation de sourds (III, 4). Pourtant cet homme froid au problème d'autrui se révèle très inquiet et angoissé dès qu'il est question de ses appétits matériels ou sensuels. Le rire (III, 5) et surtout la nourriture (III, 6) y tiennent lieu de compensation le plus facilement réalisable: la faim et la soif interviennent nécessairement là où c'est le moins convenable (III, 6).

L'émiettement des situations romanesques est aussi dû à une discontinuité (III, 7) et aux nombreux croisements (III, 8). Il en résulte une action circulaire, située entre un motif important et une volonté insuffisante. Ainsi la facture s'avère-t-elle plutôt bouffonne, les scènes de comédie supplantant les situations proprement dramatiques. Le dialogue des personnages n'aide pas à éclaircir le fond de leur âme et, s'ils s'y prononcent, ils le font *à part*, comme dans une comédie (III, 9).

L'analyse des situations nous amène à voir dans ce roman la vie réelle être superposée à la logique du romanesque: les personnages, malgré tant de possibilités offertes, ne parviennent pas à jouer une scène jusqu'au bout ni les situations à se constituer en «un vrai roman». Trop de liberté (ou bien, peu de volonté) déroute les acteurs de sorte que les situations qui les réunissent découvrent plutôt l'envers du romanesque — un romanesque boîteux (III, 10).

Nous sommes, aujourd'hui même, les témoins d'une mystification de la langue de Flaubert, fait dû, à l'avis de l'auteur, beaucoup plus à la légende du «gueuloir» qu'à la connaissance profonde de son oeuvre (IV, 1). L'ironie et le grotesque de Flaubert émergent du décalage, du rapport inadéquat entre le nom et le nommé, entre le dit et le senti (ou pensé). Les grands mots couvrent généralement une indigence intellectuelle ou sentimentale et, d'autre part, un mot commun, une «idée reçue» décèlent un état d'âme anormal. Le discours tient une place très importante vu le grotesque: sont fréquentes les occasions où les personnages se grisent de leurs propres paroles, finissant

## T. SKRAČIĆ

par croire à leurs propres mensonges (IV, 3). Le dialogue, quant à lui, implique une note behaviouriste: courtes répliques, demi-mots, mots-écho, mots à double entente, gestes automatiques, mécaniques tiennent lieu de réponses, restriction, mutisme, parole réduite à l'«indispensable» (IV, 4).

Quant à l'image et à la métaphore, elles sont saisies dans la conscience bourgeoise tendant à l'hyperbolisation; images agrandies démesurément et dénaturées tendent parfois, grâce à des circonstances paradoxales à se réaliser (IV, 5). L'analyse de la langue se conclut par l'intrusion du commentaire de l'auteur du roman. Ce commentaire lucide et souvent ironique touche à l'aphorisme, ou bien, en revanche, c'est la réalité qui désapprouve une sentence, une sentence, une idée reçue (IV, 6).

Dans la dernière partie de cette étude (Synthèse) l'auteur essaie de retracer rapidement la voie de roman personnel en accentuant ses éléments statiques ainsi que leur influence sur la dédramatisation du roman moderne et, en définitive, sur celle du nouveau roman (V, 1-3).