

Marcin Kołakowski*

Potęga niemocy, czyli bowaryzm ułomny w *Dwórze w Ulloa* Emilii Pardo Bazán

Nie ma siły potężniejszej niż bezwład.

Emilia Pardo Bazan, *Dwór w Ulloa* (przeł. H. Igalson-Tygielska)

Wprowadzenie

Publikacja najgłośniejszej powieści Emilii Pardo Bazán *Dwór w Ulloa* (1886) przypada na okres jej twórczości uznawany tradycyjnie przez hiszpańskie literaturoznawstwo za naturalistyczny¹, choć widoczne są w nim echa zarówno poprzedniego okresu jej pisarstwa (realistycznego), jak i zapowiedź kolejnego (spirytualistycznego). Do kwestii naturalizmu hiszpańskiej pisarki należy jednak podchodzić z pewnym dystansem krytycznym², gdyż pomimo silnej fascynacji prozą Emila Zoli jej pojmowanie tego nurtu w powieściopisarstwie naznaczone jest swoistą schizofrenią poznawczą i aksjologiczną. Z jednej strony Pardo Bazán zwykła deklorować, że moralność propagowana w jej tekstach jest wyrazem wartości stricte katolickich i odrzuca wszelkie niezwiązane z estetyką aspekty naturalizmu³, z drugiej zaś, metodzie pisarskiej, której dała wyraz w *Dwórze*, najbliżej zdaje się być do realizmu, gdyż (często wbrew zapewnieniom

* Doktor, adiunkt; Uniwersytet Warszawski, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Zakład Literatur Hiszpańskiego Obszaru Językowego, ul. Oboźna 8, 00-927 Warszawa, e-mail: m.kolakowski@uw.edu.pl

1 R. Rojas Yedra, *Ideología y estética en «Los pazos de Ulloa»*, „Revista de Filología” 2017, nr 35, s. 252.

2 Więcej informacji na temat hiszpańskiego wariantu naturalizmu znaleźć można w: B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014, s. 337–340.

3 E. Pardo Bazán, *Cuestión palpitante. Obras completas*, t. 1, Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madrid 1891, s. 234.

samej pisarki) postaci jej są zdeterminowane przez swoje pochodzenie i otoczenie. Można zatem powiedzieć, że *Dwór w Ulloa*, powieść uznawana za arcydzieło dziewiętnastowiecznej literatury hiszpańskiej, stanowi pewnego rodzaju fuzję hiszpańskiego realizmu czerpiącego z tradycji literackich tak odległych jak powieść Iotrzykowska, przesłanek społecznych typowych dla ówczesnej powieści francuskiej (zwłaszcza spod znaku *Komedii ludzkiej* Balzaca) oraz naturalizmu Zoli.

Pomimo wielu zachwytów nad pisarstwem Zoli, Pardo Bazán wyrzucała mu siłową próbę sprzężenia teorii naukowych ze sztuką, nadmierne zamiłowanie do obserwacji patologii społecznych (kosztem „normalności”) i fatalizm wynikający z teorii dziedziczenia, który determinował zachowanie wszystkich niemal jego postaci⁴. Zasadnicza różnica w pojmowaniu jednostki między Zolą a Pardo Bazán zasadza się na kwestii panowania nad własnym losem: dla francuskiego naturalisty człowiek staje się panem swojego losu wówczas, gdy uświadomi sobie prawa warunkujące jego zachowanie, dla katolickiej Pardo Bazán podmiotowość jednostki sprowadza się do kwestii autonomii w ramach wolnej woli i łaski bożej⁵.

Co się tyczy bowaryzmu w Hiszpanii, to jest on na Półwyspie Iberyjskim zwyczajowo porównywany do rodzimego donkiszotyizmu, podobnie zresztą jak we francuskich badaniach z dziedziny psychiatrii⁶. Choć nie istnieją obszerne studia monograficzne nad recepcją Flauberta w Hiszpanii⁷, a analizy często ograniczają się do komparatystycznych szkiców kontrastujących konkretne hiszpańskie powieści z *Panią Bovary* (Giné Janer), przytoczyć warto syntetyczny artykuł Gustavo Correa zatytułowany *Bowaryzm i hiszpańska powieść realistyczna (El bovarysimo y la novela realista española)*⁸ jako pewien punkt odniesienia. Badacz wskazuje w nim na dwóch hiszpańskich pisarzy końca wieku XIX i początku XX, którzy z pewnością inspirowali się *Panią Bovary*: Benito Pérez Galdós i Leopoldo Alas „Clarín”. Według Correa, w przypadku Galdosa powieści eksploatujące wątki bowarystyczne to przełożona na polski *Donia Perfecta* (1876) oraz nieprzetłumaczone dotąd *La desheredada* (1881), *La de Bringas* (1884), *La incógnita* (1888–1889), *Realidad* (1889) i *El abuelo* (1897)⁹. W przypadku „Clarina” bowaryzm jest silnie

4 Tamże, s. 64–65, 210, 232. Hiszpańskiej pisarce można by zarzucić jednakże, iż w swojej krytyce determinizmu u Zoli nie wzięła pod uwagę niektórych postaci z cyklu o Rougon-Macquartach, które wyłamują się ze schematu deterministycznego, jak np. postać Angeliki z *Marzenia* czy Pauliny z *Radości Życia*, które wychowane poza środowiskiem swoich biologicznych rodziców nie w pełni dziedziczą ich cechy charakteru.

5 R. Rojas Yedra, dz. cyt., s. 254, 256.

6 Por. G. Genil-Perrin i M. Lebreuil, *Don Quichotte paranoïaque et le Bovarysme de Don Quichotte*, „Mercure de France” 1935, nr 262, s. 45–57.

7 F. Lafarga, *Sobre la recepción de la literatura francesa en España*, „Revista de Filología Francesa” 1995, nr 8, s. 40.

8 G. Correa, *El bovarysimo y la novela realista española*, „Anales galdosianos” 1982, nr 17, s. 25–32.

9 Tamże, s. 25–29.

obecny oczywiście w *Regentce* (1884–1885)¹⁰. Wśród krytyków literackich i pisarzy współczesnych pisarce, proza Flauberta zdobywała recenzje raczej spolaryzowane. Autor *Pepity Jiménez*, Juan Valera, określił Flauberta jako „mordercę bohaterów”, który wszystko co wielkie stara się pomniejszyć¹¹, a sam „Clarín”, choć określił dzieło Flauberta jako arcydzieło, którego „lektura jest szkołą duchowości dla czytelnika”¹² zarazem zarzucał mu, że *Pani Bovary* jest „mało poetycka”¹³.

Stosunek Pardo Bazán do prozy autora *Szkoły uczuć* uznać można za entuzjastyczny. Dała temu wyraz w niektórych esejach, zwłaszcza tych pochodzących ze zbioru dwudziestu artykułów z dziedziny krytyki literackiej *Cuestión palpitante* (*Paląca kwestia*, 1882–1883), znamienne opatrzonym wstępem „Clarina” i jak dotąd nieprzetłumaczonym na język polski. Tom ten jest najważniejszym źródłem informacji na temat literackich inspiracji pisarki oraz wyrazem jej osobistych poglądów na temat francuskiego powieściopisarstwa drugiej połowy XIX wieku. W trzech pierwszych esejach pisarka wyłożyła swój program literacki, w kolejnych, niekiedy poświęconych konkretnym pisarzom, zawarła dalsze rozważania nad rolą prozy jako utylitarnej dziedziny sztuki. Dziesiąty esej poświęcony jest Flaubertowi i to w nim autorka dokonuje porównania jego prozy z *Komedią ludzką* Balzaka. Pardo Bazán docenia głębię psychologiczną postaci, perfekcję czystości formalnej i stylu *Pani Bovary* oraz umiejętne i „pełne werwy” przedstawienie materializmu ówczesnego drobnomieszczaństwa we Francji¹⁴.

Biorąc pod uwagę rozległe zainteresowania literackie hiszpańskiej pisarki, nie zaskakuje fakt, że krytyka literacka podkreśla związki *Dworu w Ulloa* z powieściowym motywem zakochanego księdza, popularnym w drugiej połowie XIX w Europie¹⁵. Przedstawione zdarzenia ukazane są z perspektywy młodego duchownego (Juliana), który przybywa do zamkniętej i niewielkiej wspólnoty

10 Więcej o bowaryzmie w tej powieści w artykule Joanny Mańkowskiej w niniejszym tomie.

11 J. Valera, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Tello, Madryt 1887, s. 102.

12 Alas „Clarín” Leopoldo, *Nueva Campaña*, Editorial Lumen, Barcelona 1990, s. 330.

13 Alas „Clarín” Leopoldo, *Ensayos y revistas: 1888–1892*, Manuel Fernández Lasanta, Madryt 1892, s. 155.

14 E. Pardo Bazán, dz. cyt., s. 58–62.

15 Tematyka związana ze sprzeniewierzeniem się księży (potencjalnym lub faktycznym) celibatowi jest w czasach przypadających na twórczość Pardo Bazán dość powszechna. Przywołać w tym miejscu można takie powieści jak *Pepita Jiménez* (1874) Juana Valery, *Zbrodnia księdza Amaro* (1875) José Maria de Eça de Queirós, *Tormento* (*Udręka*, 1884) Benito Pereza Galdosa czy *Regentka* (1884–1885) Leopoldo Alasa „Clarina”. Więcej na temat tego motywu w powieściopisarstwie europejskim końca XIX wieku znaleźć można w: A.A. Lourenço, *De Eça a Pardo Bazán: o pecado do padre Julián*, w: *Uma coisa na orden das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, red. C. Reis, J.A. Cardoso Bernardes, M.H. Santana, Coimbra University Press, Coimbra 2012, s. 77–87. O zbieżnościach z powieścią Emila Zoli *Grzech księdza Mouret* (1875) wspominały w dalszej części artykułu.

w interiorze hiszpańskiej Galicji, tytułowego dworu w Ulloa, by objąć tam funkcję kapelana. Na drodze jego entuzjazmu w niesieniu ewangelii staje feudalna, archaiczna i powodowana naturalnymi instynktami wspólnota, która w najmniejszym stopniu nie jest zainteresowana religią ani duchowością. Markiz don Pedro Moscoso, właściciel dworu, pozostaje pod wpływem zarządcy majątku, Primitivo, i ma z jego córką (Sabel) nieślubnego, kilkuletniego już syna o imieniu Perucho. Za namową Juliana markiz postanawia wziąć ślub z kuzynką, Marceliną (Nuchą), która przybywa z Santiago de Compostela do majątku don Pedra. Dziewczyna, znana Julianowi jeszcze z okresu dzieciństwa, znajduje w księdzu jedynego przyjaciela i sprzymierzeńca. Markiz odwraca się od żony i powraca do romansu z córką Primitivo, kiedy okazuje się, że Nucha zamiast prawowitego dziedzica rodzi mu córkę. Zastraszona, bita i poniżana Nucha postanawia uciec z Ulloa, w czym pomóc ma jej Julian, lecz ich spisek zostaje wykryty i udaremniony przez don Pedra. Z dworu wyjeżdża tylko Julian, a po kilku miesiącach agonii Nucha umiera. W kolejnym tomie dyptyku – nieprzetłumaczonej dotąd powieści *Matka natura* (*Madre naturaleza*, 1887) – Pardo Bazán powróci do Ulloa, by przedstawić losy kazirodczego związku córki Nuchy (Manueli) i nieślubnego syna markiza.

Można przypuszczać, że Pardo Bazán zapożyczyła kanwę dla swojej powieści od uwielbianego przez nią Zoli, który w *Grzechu księdza Mouret* (1875) przedstawia początkującego księdza proboszcza w scenerii małej wspólnoty zezwierzczonych chłopów, sytuacja fabularna jest zatem właściwie zbieżna. Dodatkowo, obaj księża charakteryzowani są w niemalże ten sam sposób: są zniewieściali, łagodni i brak im stanowczości, dlatego zapewne ani jednemu ani drugiemu nie udaje się zainteresować religią członków zdziczałych wspólnot, którymi przypadło im się opiekować. Rola natury, która zachwyca i trwoży zarazem, bo wywołuje obrazy żywotności, seksualności i płodności, jest również zbliżona. W obu tekstach pojawiają się niezmiernie obszerne jej opisy¹⁶ i jest ona kreowana na niejako największego wroga księży, gdyż budzi żądze i wzywa do prokreacji. Rozwój fabularny i osobowościowy postaci z obu powieści jest jednak zgoła odmienny: historia Sergiusza z *Grzechu* jest alternatywną i przeciwną niemalże opowieścią względem losów Juliana z *Dworu*. Pierwszy ostatecznie ulega namowom natury i witalności (odbywa stosunek płciowy z kobietą), podczas gdy drugi opiera się pokusie i jego relacja z kobietą, jakkolwiek intensywna, pozostaje na płaszczyźnie platonicznej.

Jak dotąd nie istnieją żadne studia, nawet w ramach rodzimego hiszpańskiego literaturoznawstwa, nad obecnością bowaryzmu w *Dworze w Ulloa*. Istotnie, zaskakująca może się wydawać próba odszukania takich wątków w utworze Pardo Bazán, wzięwszy pod uwagę silne powinowactwo *Dworu* z deterministyczną konwencją naturalistyczną. Niemniej, jeśli uznać bowaryzm za zespół cech takich jak

¹⁶ Sama Pardo Bazán wychwalała *Grzech księdza Mouret* za jego „bogactwo opisów”, zob. E. Pardo Bazán, dz. cyt., s. 214, 224.

skłonność do egzaltacji i marzycielstwa, przeświadczenie o własnej nadzwyczajności, ciągle rozczarowanie otaczającą rzeczywistością, wrażenie niezrozumienia ze strony otoczenia, ustawiczne porównywanie się do innych, wygórowane i nieadekwatne oczekiwania wobec środowiska czy chęć dopasowania się do sprefabrykowanego ideału jako taki konglomerat atrybutów, który warunkuje stosunek do zastanej sytuacji życiowej i który nie pozwala na akceptację narzuconych jednostce okoliczności bytowych – to można uznać niektóre postaci utworu (w większej lub mniejszej mierze) za bowarystyczne.

Jako że we Flaubertowskim modelu powieściowym istnieje silne sprzężenie pomiędzy centralną figurą i jej konstrukcją psychiczną oraz przestrzenią, która ją otacza, i technikami narracyjnymi, za pomocą których pisarz ją opisuje, rozpoczniemy naszą analizę od powinowactwa *Dworu w Ulloa* z tym wzorcem na poziomie stylistyczno-formalnym oraz tematycznym. Ustaliliśmy tenże kontekst, kluczowy dla procesu ukonstytuowania się zespołu cech zwanego bowaryzmem, postaramy się również stwierdzić, czy w utworze Emilii Pardo Bazán odnaleźć można bowarystyczne postaci.

Podobieństwa formalne i tematyczne *Dworu w Ulloa* z *Panią Bovary*

Jak wspomnieliśmy wcześniej, Pardo Bazán niezmiernie ceniła Flauberta za jego styl, który, jak się zdaje, w dużej mierze udzielił się i jej przy tworzeniu *Dworu w Ulloa*. W swoich studiach nad prozą zawartych w *Palącej kwestii* pisarka wskazuje na bezosobowy styl *Pani Bovary*. Jest on dla niej wyzbyty aksjologicznej obecności narratora w dziele i mówi o nim tymi słowami:

[Styl *Pani Bovary*] jest jednolity, nigdy rozbuchany, nie znajdziemy w nim ani braku ani nadmiaru, neologizmów, archaizmów ani pretensjonalnych wybryków czy zdobnych lub sztucznych zdań [...]. Jest to styl doskonały, zwięzły acz nie ubogi, poprawny acz nie chłodny, nienaganny acz wolny od puryzmu, ironiczny i naturalny zarazem [...]¹⁷.

Choć Pardo Bazán nie dostrzeża, że styl ten potrzebny był Flaubertowi do wytworzenia kontrastu pomiędzy „chłodem” narratora a egzaltacją głównej bohaterki, słusznie uwypukla jego względną bezbarwność. Od Flauberta zdaje się również zażyczać perspektywizm i nader częste użycie mowy pozornie zależnej, dzięki której głos narratorki zlewa się z głosem postaci, tworząc efekt narracji „impersonalnej”¹⁸, co potwierdzają studia jednej z najważniejszych badaczek twórczości Pardo Bazán,

¹⁷ E. Pardo Bazán, dz. cyt., s. 160. Wszystkie cytaty z języków hiszpańskiego, francuskiego i angielskiego, w przekładzie autora artykułu.

¹⁸ E. Pardo Bazán, dz. cyt., s. 172.

Mariny Mayoral¹⁹. Wielokrytyków przypisuje stosowanie przez Pardo Bazán techniki narracyjnej „zogniskowanej wokół postaci o różnym poziomie wiarygodności”²⁰ wpływom prozy Zoli. Niemniej sama pisarka w *Palące kwestii* twierdzi, że tak Zola, jak i wielu innych naturalistów zwyczajnie imituje bezosobowość stylu Flauberta, choć autor *Nany* w jej mniemaniu doprowadził Flaubertowską depersonalizację głosu narracyjnego do perfekcji²¹. Zabieg ten, jakże istotny dla wykreowania bowarystycznej postaci „nasiąkniętej” głosami, myślami, obrazami i marzeniami innych, został przez hiszpańską pisarkę nader skutecznie wyzyskany w *Dworze w Ulloa*.

Panią Bovary i *Dwór w Ulloa* łączy ponadto groteskowość wynikająca ze zderezenia oczekiwań tak Emmy jak i Juliana z pospolitością i brutalnością życia na prowincji. Co ciekawe, stylistyczna bliskość obu powieści wynika również z częstego użycia negatywnych przymiotników przy opisie postaci. Studia lingwistyczne nad *Panią Bovary* wykazały, że Emma najczęściej określana jest poprzez przymiotniki wykazujące jej duchowe niedostatki i cierpienie²², podczas gdy w *Dworze w Ulloa* większość postaci narratorka charakteryzuje jako zezwierzęcone, Juliana zaś jako zniewieściałego, słabego, delikatnego i naiwnego (to jego właśnie postać zostaje przez auktorialnego narratora znamiennej najsilniej charakteryzowana za pomocą przymiotników).

Podobnie jak w Yonville, sytuacja społeczna i otoczenie na dworze w Ulloa nie pozostaną bez wpływu na kształtowanie fabuły i decyzje podejmowane przez głównych bohaterów. Przyjrzyjmy się zatem bliżej kwestiom kształtowania przestrzeni i relacji międzyludzkich w utworze Pardo Bazán, odwołując się pośrednio do tych aspektów obecnych w tekście Flauberta. Co się tyczy *Pani Bovary*, to analiza tytułu pozornie pozwala na ustalenie jedynie pewnych cech głównej postaci (pozbawiona własnej tożsamości bohaterka, kobieta zamężna), cech które niekoniecznie były jasne dla wszystkich badaczy²³. Z kolei tytuł powieści Pardo Bazán, odnosząc się do

19 M. Mayoral, *Actividades en torno a «Los pazos de Ulloa»*, w: Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, red. M. Mayoral, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2015, s. 361, 372.

20 A. Sinclair, *The regional novel*, w: *Cambridge Companion to Spanish Novel*, red. H. Turner, A. López de Martínez, Cambridge University Press, Nowy Jork 2003, s. 53.

21 E. Pardo Bazán, dz. cyt., s. 219.

22 R. Allen, *Les adjectifs-clefs de «Madame Bovary»*, „Les Amis de Flaubert” 1968, nr 33, s. 16.

23 Już współcześni Flaubertowi krytycy zarzucali tytułowi jego dzieła, że niczego nie zapowiada i wręcz odwołuje od skandalicznych obyczajowo wątków w nim zawartych. Niemniej tytuł powieści Flauberta sam w sobie dostarcza jednak informacji o głównej postaci: bohaterka jest kobietą zamężną (*Madame*) i pozbawioną poniekąd własnej tożsamości, gdyż nie wskazuje się na jej imię a tylko na nazwisko, tak jakby to „Inny” (tu Karol) definiował Emmę. Termin bowaryzm również wywiedziony został od nazwiska męża, co wskazywać może na chęć wyzyskania możliwości odniesienia go do szerokiego spektrum postaci, które Emma jako typ reprezentuje, por. A. de Pontmartin, *Souvenirs d'un vieux critique*, t. 5, Calmann-Lévy, Paryż 1884, s. 302–303.

dworu (jakkolwiek fikcyjnego), eksponuje znaczenie przestrzeni w powieści. Przestrzeni zapomnianego przez cywilizację wiejskiego i ziemiańskiego interioru hiszpańskiej Galicji, w której nieoswojony krajobraz otaczający Ulloa odzwierciedla dzikość jego mieszkańców lub, przyjmując alternatywną optykę, to właśnie oni upodabniają się do swojego naturalnego otoczenia. Opis dworu przywodzi na myśl wizje zamczysk takich jak Otranto czy Udolpho i tym samym budzi oczywiste skojarzenia z konwencjami stylistycznymi typowymi dla powieści gotyckich. Przestrzeń staje się nieprzyjazna zwłaszcza po porodzie Nuchy: narratorka kreuje atmosferę grozy, przywołując silne burze i wywołując wrażenie osaczenia bohaterów przez naturę, która niczym makbetowy las Birnam zbliża się ku dworowi, by go pochłonąć. Tak zbudowany nastrój odzwierciedla przerażenie bohaterki, pośrednio charakteryzuje jej stan emocjonalny i ostatecznie popycha Nuchę w otchłań hysterii. Albo, jeśli pójść tropem gotyckim, to natura i pogoda zostaje obdarzona cechami Nuchy.

Przywołujące szekspirowskie skojarzenia porównanie do obłączenia przez świat natury zdaje się o tyle trafne, że w powieści hiszpańskiej pisarki dawna świetność dworu ulega degradacji. Natura stopniowo odzyskuje utraconą przestrzeń: domostwo zaczyna zarastać roślinnością, a owady się zagnieżdżają we wszystkich zakamarkach i stają się istotnym elementem świata ożywionego, niemalże na równi z przypominającym zjawy orszakiem tajemniczych i złowrogich postaci, które najdobitniej ilustruje stylizowana na wiedźmę stara Maria. Świat Ulloa jest przeciwieństwem wyobrażeń o bukolicznej wsi, to raczej postapokaliptyczny świat pozostałości i gruzów. Tak nakreślony niepowtarzalny nastrój małowicznej, naturalistycznej grozy i melancholii zapuszczonego domostwa zdaje się być ciekawym wariantem małomiasteczkowego spleenu Flauberta.

Z kolei rzut oka na podtytuł dzieła Flauberta wskazuje na trop, który, jak uważa Helge Vidal Holm, często był pomijany tak przez wydawców *Pani Bovary*, jak i przez tę część krytyki literackiej, która skupiała się wyłącznie na wątku rozczarowania i spleenu głównej bohaterki zapowiedzianego pośrednio przez tytuł²⁴. Chodzi oczywiście o podtytuł *Zwyczaję prowincji* (*Mœurs de province*), który sugeruje wagę, jaką autor przywiązywał do ukazania w miarę obiektywnie obrazu środowiska małomiasteczkowego około połowy XIX wieku we Francji. Termin *mœurs* wskazuje na literackie ambicje stworzenia studium nakierowanego na dokumentację obyczajowości, sposobów zachowania wynikających z pewnego (tu prowincjonalnego w kontraście z np. paryskim) zestawu norm towarzyskich i moralnych. W tym sensie, *Dwór w Ulloa* w dużym stopniu przypomina powieść Flauberta, szkicując bogate spektrum tradycji i zwyczajów panujących na galisyjskiej wsi w drugiej połowie XIX wieku. Obraz ten również strukturalnie nawiązuje do modelu Flaubertowskiego, który inaczej niż Balzakovski model prowincji ukazy-

24 H.V. Holm, *Mœurs de province: Essai d'analyse bakhtinienne de Madame Bovary*, Peter Lang, Bern 2011, s. 1-2.

wanej jako trampolina umożliwiająca „przyszły skok do kariery i sławy”, okazuje się barwniejszy, pełen mieszkańców i ich trosk²⁵.

Niemniej poza strukturą i technikami przedstawiania prowincja w *Dworze* jest zgoła inna niż w *Pani Bovary*. Galisyjska wieś to, jak wspomnieliśmy, dziki i nieokiełznany „kraj wilków” (*país de lobos*)²⁶. Zezwierzęcenie mieszkańców podupadłego majątku przypisać można w dużej mierze zerwaniu z zasadą decorum, jak gdyby bliskość natury i oddalenie od cywilizacji wymuszało zbliżenie stanów i ich obyczajów. Jakkolwiek opisu lokalnego święta patrona parafii w leżącym nieopodal Ulloa miasteczku nie sposób uznać za popis stylistycznej wirtuozerii porównywalny z rozdziałem zwanym *Comices agricoles* w *Pani Bovary*, to przy tejże okazji narratorka zarysowuje obraz lokalnej socjety, raczej egalitarnie podchodzącej do tego typu uroczyści – w obchodach i wspólnym posiłku uczestniczą przedstawiciele kleru, mieszczaństwa i szlachty. Silnie zakrapiane alkoholem trywialne debaty pseudo-teologiczne mieszają się ze sprośnymi dowcipami i seksistowskimi komentarzami²⁷. Polowania i towarzyszące im ucztę przypominają szlacheckie zwyczaje staropolskie – to podczas nich materializuje się patriarchalny świat pełen przemocy i agresji. Jedynie dwór Limioso opiera się tej swoistej metyzacji, acz stanowi zarazem obraz definitywnego upadku: to ostatnia ostoja tradycji i konserwatyzmu, którego mieszkańcy zaklinają rzeczywistość oraz ignorują powolny triumf kapitalizmu. Tak zilustrowana dekadencja ziemskiej arystokracji, paralelna do fizycznej degradacji samego dworu, obrazuje odchodzące wartości feudalno-szlacheckie, które nie znajdują już pokrycia w postawie lokalnych autorytetów²⁸. Podobnie „trupi” obraz arystokracji odmalowuje zresztą również Flaubert w scenie balu, który zachwycił Emmę.

Mieszkańcy dworu to wedle słów Juliana ludzie „źli i rozbestwieni”²⁹, samo Ulloa zaś to dla niego „siedlisko grzechu i rozpusty”³⁰. Narratorka często przyrównuje miejscowych do zwierząt, u których „żadną miarą nie można było dostrzec najmniejszego przebłyску inteligencji lub zrozumienia”³¹. Kilkuletni bękart don Pedra żyje właściwie wśród psów, jest pojony do nieprzytomności winem przez ojca i dziadka i niemal nigdy nie zażywa kąpieli. Ponadto mieszkańcy Ulloa i jego okolic to w większości osoby cechujące się infantylnością lub, jak pokrętnie okre-

25 J. Heistein, *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Ossolineum, Wrocław 1997, s. 380.

26 Słynne zdanie, które wypowiada Julian przybywając w okolice Ulloa – „¡Qué país de lobos!” – co w dosłownym tłumaczeniu znaczy „Cóż za kraj wilków!” – polska tłumaczka powieści przełożyła jako „Cóż to za dzikie pustkowia”, co nie do końca oddaje sens i znaczenie słów młodego księdza. Por. E. Pardo Bazán, *Dwór w Ulloa*, przek. H. Igalson-Tygielska, PIW, Warszawa 1984, s. 8.

27 Tamże, s. 52–59.

28 M. Mayoral, dz. cyt., s. 358.

29 E. Pardo Bazán, *Dwór...*, s. 195.

30 Tamże, s. 171.

31 Tamże, s. 25.

śła to don Pedro, „dziecinna naiwnością”³², która staje się usprawiedliwieniem dla wszelkich przejawów niekontrolowanej impulsywności. Powszechny jest również alkoholizm (od nadużywania trunków nie stronią lokalne autorytety takie jak lekarz czy ksiądz proboszcz), a patriarchy ma się doskonale, przybierając niekiedy najbardziej ekstremalną formę hiszpańskiego *machismo*, w którym przemoc fizyczna i symboliczna łączą się z kultem męskości i jurności. Ofiarami przemocy są właściwie wszyscy „odmieńcy”, czyli kobiety, dzieci i zniewieściali mężczyźni. Sfrustrowany własną nieporadnością i zanikiem szacunku do swojej osoby don Pedro w napadach furii ucieka się do przemocy w jej najprostszej formie – fizycznej: katuje zarówno swoją kochankę, bękartie dziecko, jak i żonę.

Zarządca majątku (Primitivo) i dwaj lokalni kacykowie uciekają się częściej do bardziej wyszukanej formy przemocy – pośredniej i symbolicznej: manipulują słabszymi, wyzyskują nieporadność możnych, upokarzają bezsilnych i jedynie w ostateczności „eliminują” wszystkich, którzy stają im na drodze. Dbając wyłącznie o własne interesy, za nic mają zarządzenia ze szczebla państwowego – to oni w istocie rządzą prowincją, co stanowi rys nader hiszpański w kontekście wątpliej władzy centralnej. Opis kampanii wyborczej i agitacji na rzecz wyboru don Pedra na posła, która przemienia się w *sui generis* wojnę kacyków, uzmysławia rozmiar wpływów lokalnych możnych, niekoniecznie szlachciców, a postać Primitivo, bez którego nie sposób w dworze cokolwiek załatwić, zdaje się najdoskonalszym przykładem bezkresu władzy dostępnej osobom o bardzo niskich standardach etycznych, acz o wielkich wpływach opartych w głównej mierze na zastraszeniu. Częściowo właśnie w wyniku niedopuszczającego reformy systemu kacyków wspomniana stateczność przestrzeni Yonville w *Dworze* przekuta została na specyficzny typ marazmu. Prowincja jawi się bowiem jako świat na skraju upadku, to krajobraz, w którym natura odzyskuje utraconą na rzecz ludzi przestrzeń i warunkuje bierność oraz defetyzm wśród jej mieszkańców.

Bowarystyczne cechy postaci Dworu w Ulloa

Jakkolwiek żadna z postaci powieści Pardo Bazán nie ucieleśnia całościowo zbioru atrybutów określanych mianem bowaryzmu, to konstrukcja psychiczna zwłaszcza Juliana uwidacznia szereg znamion typowych dla postaci o umysłowości, duchowości i potrzebach charakterystycznych dla Emmy Bovary. Aby ustalić zbieżności i różnice pomiędzy bohaterką utworu Flauberta a postaciami z *Dworu w Ulloa*, zbadajmy najpierw rys psychologiczny i dyspozycje młodego księdza. Julian to postać o cechach limfatycznego flegmatyka w ramach teorii humorów Hipokratesa, która w literackiej praktyce Pardo Bazán odegrała znaczącą rolę: delikatny, pojednawczy, współczujący, cichy oraz, przede wszystkim, niezdecydowany i często

32 Tamże, s. 11.

niezdolny do działania. W powieści narratorka sugeruje, że ma niewieścią naturę i ulega „gwałtownym przyływowom energii cechującej kobiety”³³. Zapewne z tak pojętego egzaltowanego zniewieścienia wynika brak szacunku dla jego osoby reprezentowany przez miejscowych: w machistowskim świecie, w którym rządzi siła i stereotypowo pojęta męskość, łagodny, pozbawiony poważania Julian skazany jest na niepowodzenie.

Pomimo tak zarysowanych cech charakteru – jakże odmiennych od silnych postaci zakonników znanych z powieści Lewisa czy Hoffmanna – oraz ewidentnego braku predyspozycji do przekształcania wulgarnego świata przemocy, Julian podejmuje próbę okiełznania zarówno otaczającej go przestrzeni, jak i tych, którzy ją zamieszkują. Oburza go nieład panujący we dworze, jak i zdziczenie jego mieszkańców. Bohater zarzuca im brak zasad etyczno-moralnych, reguł pokojowego współżycia oraz dekorum w zachowaniu osób o wysokim statusie społecznym. Porządkowanie biblioteki i archiwum, nawracanie na słuszną w jego mniemaniu ścieżkę katolickiej wiary i próba naprawy moralnej dziedzica (namawia go do ożenku) to kilka przykładów jego projektu naprawczego.

W celu jego realizacji Julian przywdziewa szaty misjonarskie, jakże typowe dla arcykatolickich misjonarzy hiszpańskich, którzy zanieśli chrześcijaństwo w najodleglejsze zakamarki znanego im świata. Scenerią „ewangelizacyjnych” zmagania bohatera jest przestrzeń przywołująca archetypiczny obraz zakonnika wśród pogan: kraj dziki i egzotyczny. Jego jedyną bronią w pojedynku z Ulloa jest religijna żarliwość i nieustępliwe dążenie do doskonałości i czystości – zwrócić bowiem należy uwagę na fakt, że bohater ma manię ablucji i inne cechy postaci pedantycznej lub, jak określiłaby to współczesna psychologia, cierpiącej na zespół obsesyjno-kompulsyjny. Wbrew wszelkim zasadom zdrowego rozsądku ten nędznie uposażony i ułomny misjonarz-bowarysta pragnie przebudować niesatysfakcjonującą go rzeczywistość wedle swoich przekonań, standardów i potrzeb, i w tym sensie przypomina Emmę marzącą na przykład o przekształceniu swojego domostwa w Yonville w paryski salon pełen elegancji i szyku³⁴. Julian staje się również poniekąd

33 Tamże, s. 22.

34 Uznanie Emmy Bovary za misjonarkę i porównanie jej zabiegów do misyjnego charakteru działań Juliana może zostać uznane za nadużycie, gdyż bohaterka Flauberta kieruje się egoistycznymi pobudkami, a Julian, zdawać by się mogło, chce polepszyć dolę innych. Jeśli jednak wziąć pod uwagę jego podkreślany przez narratorkę pedantyzm i manię ablucji oraz przyjąć za możliwe (zgodnie z licznymi studiami na temat zbieżności pomiędzy egoizmem i altruizmem), że moralizujące działania Juliana są wyrazem jego potrzeb osobistych, to przypisanie również jemu motywacji stricte egoistycznych może okazać się uzasadnione. To osobliwe misjonarstwo pełne hipokryzji i ułomności w przypadku obu postaci wymagałoby odrębnego studium, w niniejszym wskazujemy tylko potencjalną nową ścieżkę badań. Więcej na temat „egoistycznego pomagania” w: A.A. Stukas i E.G. Clary, *Altruism and Helping Behavior*, w: *Encyclopedia of Human Behavior*, t. 1, red. V.S. Ramachandran, Academic Press (Elsver), Londyn 2012, s. 100.

postać naiwną i ślepią na fakt, że praca u podstaw w zastanych warunkach społecznych skazana jest na niepowodzenie. Podobnie jak Siłaczka czy Emma, Julian w swoim projekcie nie jest wolny od ideologii: marzy mu się arcykatolicka, feudalna i patriarchalna „święta rodzina”, łagodnie i sprawiedliwie rządząca swymi poddanymi. Jednakże, tak jak i pozostałe dwie bohaterki, zajęty jest on lokalnym (a nie globalnym) projektem przeobrażenia przestrzeni fizyczno-duchowej.

Analogicznie do losów wspomnianych postaci, Julian w starciu z rzeczywistością ponosi klęskę: nie jest w stanie okiełznać pandemonium Ulloa i, niczym Sergiusz z *Grzechu księdza Mouret*, nie potrafi przekonać „tubylców” do zasad wiary katolickiej³⁵. Po nieudanych próbach oświeconego (sic!) uporządkowania rzeczywistości, swoistej bitwie o ład (tak dosłowny jak i moralny), oburzenie Juliana przemienia się w żal wobec kondycji istot zamieszkujących tę oddaloną geograficznie i konceptualnie od cywilizacji przestrzeń. Nieskuteczne zmagania z bezmiarem chaosu, zarówno fizycznego, jak i duchowego, iście misjonarska i heroicznie przedstawiona bitwa mająca na celu kantowskie wyprowadzenie mieszkańców z niepełnoletności, w którą popadli z własnej winy, okazuje się dla Juliana źródłem zapaści. Ogarnięty marazmem dochodzi do przeświadczenia, że wszelka działalność misyjna w tym straconym dla moralności zakątku skazana jest na klęskę.

W tym sensie możemy uznać, że stan duchowy Juliana we dworze przypomina bowarystyczne cechy Emmy, gdyż w repertuarze jego stanów emocjonalnych dominuje rozczarowanie, poczucie bycia niezrozumianym i uczucie frustracji wynikające z nieumiejętnego wykonywania powierzonej mu roli i przystosowania się do otaczającej go rzeczywistości. Bowarystycznie marzy o byciu kimś innym, kimś bardziej stanowczym i zdecydowanym, pragnie dla siebie spokoju i równowagi. Po klęsce swojej misji bezskutecznie podejmuje kolejne próby odejścia z Ulloa, co przywodzi na myśl panią Bovary i jej nieudane próby ucieczki z niezadowolającej ją rzeczywistości. Inaczej jednak niż Emma, po kolejnych porażkach Julian staje się postacią niemalże całkowicie pasywną: nie jest w stanie nic poradzić na zastaną rzeczywistość, staje się jej ofiarą, nie kontynuuje walki, ulega dojmującej potędze bezczynności i defetyzmu i w tym sensie jego przewrotnie pojęte zdolności adaptacyjne uznać można za większe niż w przypadku bohaterki Flauberta. Podobnie jak Emma Bovary, Julian zaczyna odczuwać wyższość (zwłaszcza moralną) nad mieszkańcami majątku, lecz, inaczej niż w przypadku żony Karola, wyższość ta nie przeradza się

35 Tym sposobem lekkiej krytyce poddany zostaje również kler hiszpański jako stan, gdyż jego moralna edukacja zdaje się nieskuteczna i daleka rzeczywistości. Choć ostrze krytyki u Pardo Bazán nie jest równie kąśliwe jak w *Pepicie Jiménez* Juana Valery – a pamiętać musimy, że w powieści tej sugerowane jest, że kler hiszpański zamiast ewangelizować mieszkańców odległych krajów winien skoncentrować się na pewnego rodzaju „rechrystianizacji” samej Hiszpanii – to można powiedzieć, że bezsilność Juliana jako pewnego rodzaju misjonarza jest symptomatyczna dla niemocy całego stanu, który reprezentuje.

w otwartą pogardę dla pospolitości, lecz przybiera formę pełnego hipokryzji pobłażania i skrywanej repulsji, typową dla osób cierpiących na megalomanię.

Remedium na przyziemne i wulgarnie otoczenie Juliana staje się wytworzenie bardzo bliskiej więzi z Nuchą. Od momentu pojawienia się małżonki don Pedra w dworze, kobieta staje się dla księdza przedmiotem fascynacji: wydaje mu się ona aniołem, który wprowadza ład, podobnie jak on sam. Zrozumiałe stają się zatem silne procesy projekcyjne, które zachodzą w jego postrzeganiu Nuchy. Z początku bowiem tak Julian, jak i czytelnik odnosi wrażenie, że to właśnie młoda kobieta będzie w stanie ucywilizować małżonka i resztę dworu. Jej klęska, porównywalna do tej Juliana, zbliża tych dwoje do siebie, a sam ksiądz tym bardziej zaczyna się z młodą kobietą utożsamiać. Po ciężkim i długotrwałym porodzie, odrzucona przez małżonka za wydanie na świat córki, a nie syna, Nucha zaczyna Julianowi jawić się jako męczennica, czym wzbudza jego litość i współczucie, ale również podziw: „Przypominała teraz jeden tylko obraz Przenajświętszej Panny: wizerunek Matki Boskiej Bolesnej”³⁶. W pewnym sensie rozpoczyna się proces adoracji Nuchy (niczym Matki Boskiej, motyw znany z powieści o zakochanych księżach, obecny zwłaszcza w *Grzechu księdza Mouret Zoli*), zaś jej dziecko postrzega niemalże jako cierpiącego Jezusa. Tym sposobem ksiądz wytwarza podwójny obraz swoistej świętej rodziny. Pierwszy, dozwolony i prawowity, to wizja szczęśliwego bytowania małżonków i ich dziecięcia. Drugi, niedozwolony i transgresywny, to obraz samego siebie w roli zastępczego ojca dla córki Nuchy i małżonka jej samej. Ksiądz widzi siebie w ten życzeniowy sposób być może w ramach kompensacji za brak możliwości posiadania dziecka i oddania się romantycznemu współżyciu, podyktowany stanem duchowym. W obliczu poróżnienia don Pedra z Nuchą i powrotu markiza do cudzołóstwa z Sabel, pierwszy model relacji rodzinnej okazuje się nierealizowalny. To właśnie niemożność urzeczywistnienia tego modelu (pierwsza bowarystyczna porażka zaklinania rzeczywistości) sprawia, że Julian podejmuje się próby realizacji kolejnego, z góry skazanego na klęskę projektu, w którym on sam odgrywa pierwszoplanową rolę. Tak zawiązany „hiszpańsko-katolicki” trójkąt hipotetycznej zdrady mógłby teoretycznie stać się rzeczywistym przy odmiennej (bardziej aktywnej) konstrukcji psychicznej Juliana i przy innym nastawieniu do instytucji małżeństwa tradycyjnej i zniewolonej patriarchatem Nuchy. Nieudana próba ucieczki z Nuchą kładzie kres nie tylko ich relacji, ale i złudzeniom księdza co do możliwości wyrwania się ze zdeterminowanej otoczeniem rzeczywistości.

Poza konstytutywnym dla związku Juliana i Nuchy kontekstem rozczarowania skutecznością ich misyjnych zabiegów, aby zrozumieć specyfikę ich relacji, należy także bliżej przyjrzeć się roli natury, która inaczej niż w powieści Zoli nie staje się akuszerką upustu pożądania. Stosunek Juliana do otaczającego go świata natury jest ambiwalentny: można powiedzieć, że kantowska kategoria wzniosłości w naturze aplikuje się do jego relacji z otaczającym go środowiskiem naturalnym,

36 E. Pardo Bazán, *Dwór...*, s. 164.

gdyż budzi ono w nim zarówno podziw, jak i przerażenie. Uprzednie do przybycia do Ulloa niepokoje duchowe Juliana są potęgowane przez niezrozumiałą dłań siłę. Natura przeraża Juliana, zwłaszcza „nieokiełznana żywotność, którą w niej wyczuwał”³⁷, jej rozpulsowanie i aktywność, atrybuty które kontrastują z jego lekkiem przed działaniem. Przyjmując perspektywę filozofii markiza de Sade mogliśmy przypuszczać, że Julian obawia się zastąpienia Boga właśnie przez Naturę, która początkowo jawi mu się jako pociągająca siła, by później przybrać formę potencjalnego cielesnego pożądania Nuchy. Jego wcześniejsze opieranie się żądzy podsycanej rozbuchaną zmysłowością Sabel – trzeba dodać, że w początkowej fazie pobytu księdza w majątku Ulloa córka zarządcy niemalże rzuca się na Juliana i próbuje (bezsukcesyjnie) odbyć z nim stosunek płciowy – jest nad wyraz skuteczne, zapewne ze względu na fakt, że epatująca seksualnością dziewczyna jest dla Juliana jednoznacznym symbolem żądzy. Nucha, przyrodziana w aseksualne i anielskie szaty, jest postacią, do której ksiądz jest w stanie zrazu przywiązać się emocjonalnie, gdyż uważa ją za ideał, swoistego rodzaju kobietę wyzbytą seksualności przypominającą wiktoriański model *The Angel in the House*.

Alternatywnie widzi relację Juliana z Nuchą Ángel del Río, dostrzegając w ich relacji nic więcej niż „temat miłości platonicznej”³⁸. Podobnie sądzi czołowa badaczka twórczości Pardo Bazán, Marina Mayoral, gdyż tymi słowy określa stosunek Juliana do Nuchy:

[...] miłość Juliana reprezentuje formę miłości bezcielesnej, duchowej i szczodrej. Julian pragnie jedynie pomyślności i szczęścia dla Nuchy, a bezsilność jego zabiegów mających na celu zapobiegnięcie jej cierpieniu i śmierci jest, w szerszym znaczeniu, symbolem impotencji miłości ludzkiej wobec bóleczki istnienia³⁹.

Inni badacze odrzucają jednak stricte duchowe więzi łączące bohaterów, dostrzegając niezrealizowaną potencjalność złamania ślubowań przez Juliana i niewyrażone literalnie pożądanie, które dręczy opierającego mu się księdza. Jak słusznie zauważa Jessica Shade Venegas, związek obojga postaci, choć nie zdaje się być romantyczny w swej naturze, to pozostaje związkiem „zabronionym” i przebiega równoległe do pozamałżeńskiej relacji don Pedra z Sabel⁴⁰. Daniel Ferreras Savoye w swoim studium nad latentnym homoseksualizmem Juliana w *Dworze w Ulloa*

37 E. Pardo Bazán, *Dwór...*, s. 27.

38 A. del Río, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 210.

39 M. Mayoral, *El tema del amor en las novelas de los Pazos*, w: *Estudios sobre «Los pazos de Ulloa»*, red. M. Mayoral, Cátedra, Madryt 1988, s. 46.

40 J. Shade Venegas, *Gendered Spaces: Marriage and the Limits of Civilization in Emilia Pardo Bazán's «Los pazos de Ulloa»*, „Revista hispánica moderna” 2013, nr 66 (1), s. 37.

wskazuje natomiast, że Nuchę można uznać za *dobłą* księdza jeśli wziąć pod uwagę jej brak zainteresowania mężczyznami (kontrastujący ze zmysłowością Sabel czy Rity, siostry Marceliny), jej aseksualną relację z mężem (po porodzie) i silną identyfikację samego księdza z Nuchą, najdobitniej poświadczoną gorącym uczuciem do jej dziecka i ciągłą chęcią ucieczki z nieprzyjaznej przestrzeni⁴¹.

Jakkolwiek by nie spojrzeć na relację pomiędzy Julianem a Nuchą, ich potężna więź działa destabilizująco na normy społeczne i wskazuje na niedostatki życia małżeńskiego, w ramach którego Nucha czuje się porzucona, don Pedro seksualnie sfrustrowany, a bowarystyczny Julian odnosi wrażenie, że poniósł klęskę jako promotor matrymonialnej szczęśliwości, swoistego rodzaju swat⁴². Instytucja małżeństwa, podobnie jak w przypadku powieści Flauberta, okazuje się nie spełniać oczekiwań partnerów, którzy oddalają się od siebie, wybierając zgoła rozbieżne prywatne światy – don Pedro optuje za „naturalnym” światem zmysłowości u boku Sabel, Nucha zaś za cywilizowaną przestrzenią relacji z Julianem. Nie zaskakuje zatem, że tego typu ucieczki w światy zastępcze (nie urojone, ale „niewłaściwe” i nie stosowne w ramach realiów świata przedstawionego), podobnie jak w przypadku bohaterów *Pani Bovary*, ostatecznie skończyć się muszą cudzołóstwem, cierpieniem i śmiercią. Zastanawiające jest również, że odmiennie niż w innych powieściach z motywem zakochanego księdza w *Dworze* nie mamy do czynienia z przekroczeniem norm moralnych. Pozamałżeńskie relacje seksualne jako takie w powieści są obecne (materializują się w postaci związku don Pedra z Sabel), zatem pozornie odrzucić by można argument niedosłego fabularnego cudzołóstwa bazujący na katolickim światopoglądzie samej Pardo Bazán i jej chęci uniknięcia tejże tematyki. Niemniej wzięwszy pod uwagę fakt, iż Julian, choć kreślony jako bierny i ułomny w swych działaniach, zdaje się być kreowany na postać pozytywną, reprezentanta cywilizacji w barbarzyńskim świecie, to sprzeniewierzenie się ślubowaniu i świętości sakramentu małżeństwa zarazem, w jego konkretnym przypadku mogłoby zostać odebrane jako porażka wolnej woli i łaski bożej, której propagatorką jest pisarka. Czyżby była to zatem transgresja zbyt dobitna dla katolickiej Pardo Bazán? Klęska Juliana czyli poddanie się siłom natury, mogłaby być tym boleśniejszą z perspektywy autorki, że Julian jest wszak księdzem, przedstawicielem instytucji, która propaguje wiarę w zbawienie za pośrednictwem wolnej woli i łaski bożej. Co więcej, narratorka fabularnie ukarała ten jakże efemeryczny „romans”, każąc przełożonym Juliana oddelegować księdza na dziesięć lat do „zabitej deskami, odległej parafii, na rodzaj zesłania, gdzie miał żyć w całkowitym oderwaniu od świata”⁴³.

41 D. Ferreras Savoye, *Homosexual desire and gender bending in Pardo Bazán's «Los pazos de Ulloa»*, „La Tribuna: cuadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán” 2009, nr 7, s. 269.

42 Pamiętać należy, że don Pedro za jego właśnie namową na żonę wybiera Marcelinę a nie jej siostrę Ritę, która fizjologicznie bardziej spełniała wymagania markiza.

43 E. Pardo Bazán, *Dwór...*, s. 271.

W kontekście ich osobliwej relacji, postać duchownego tradycyjnie zestawiana jest z figurą Nuchy, gdyż, jak już widzieliśmy, żadne z nich nie jest w stanie przeciwstawić się niesprzyjającym okolicznościom. Jako postać kobieca i nieszczęśliwa w małżeństwie żona mogłaby okazać się o wiele bliższa figurze Emmy niż ksiądz, jednak szereg uwarunkowań psychologicznych i społecznych uniemożliwił ewolucję tej bohaterki w kierunku modelu bowarystycznego. Poza wskazanymi wcześniej cechami, niewiele w Nuchy z flaubertowskiego spleenu i rozsmakowania w cierpieniu, charakterystycznego dla innych powieściowych wcieleń Emmy takich, jak choćby Effi Briest z powieści Theodora Fontane czy Emilii Korczyńskiej z *Nad Niemnem* Orzeszkowej. To raczej Julian, niczym Emma, rozmiłowany jest w cierpieniu i stara się naśladować Jezusa niosącego krzyż. Oprócz tego, inaczej niż u pani Bovary, melancholia Nuchy jest zgoła nieliteracka – kobietę trawi strach, nie nuda, a atmosfera dworu i otaczającej go natury, swoiste *milieu*, zamiast inspirować ją do działania charakterystycznego dla Emmy, potęguje jej przerażenie. Poza tym, niedoszła bowarystka jest doskonałą małżonką, matką i opiekunką – ma w sobie coś z dobrej samarytanki, gdyż już jako dziecko z anielską cierpliwością opiekowała się chorym bratem Gabrielem. Bohaterka ta ma predyspozycje raczej do wycofywania się ze świata niż partycypowania w życiu, o czym świadczyć może jej młodzieńczy projekt pójścia do zakonu. Brak jej również egzystencjalnego rysu Emmy, która w swoich decyzjach zawsze pozostawiana była samej sobie i nie miała pocieszyciela i konfidenta w postaci przyjaciela podobnego do Juliana. Status Nuchy jako odrzuconej nie wynika z samodzielnie zaplanowanego cudzołóstwa i jego krytycznej oceny przez otaczającą kobietę społeczność, a ze współdziałania sił „naturalnych”, które przybierają formę mieszkańców dworu. Nucha przynależy do porządku proskrypcyjnych i „nienaturalnych” związków małżeńskich⁴⁴, choć jej melancholia zdaje się bezpośrednio związana z wycieńczeniem fizycznym i psychicznym. Ostatecznie Nucha zawsze zależy od woli i wsparcia innych – ojca, męża i Juliana – i nie potrafi wydobyć się z patriarchalnej i machistowskiej przestrzeni.

W świetle naszych rozważań nad bowarystycznymi cechami postaci *Dworu w Ulloa* zdaje się, że jedynie Juliana można uznać za figurę bliską konstrukcji psychologicznej bohaterki tekstu Flauberta. Jakkolwiek trudno mówić o zmysłowości tejże postaci, cesze, która wydaje się zasadnicza dla Emmy, to jego adoracja Nuchy, którą utożsamia z Matką Boską, może wskazywać na zakamuflowany erotyczny wymiar tego podziwu, motyw zresztą dość powszechny w powieściach o zakochanych księżach i obecny tak w *Grzechu księdza Mouret* Zoli jak i w *Pepicie Jiménez* Valery. Podobnie natomiast do Emmy właśnie Julian cierpi na swoistą odmianę kompleksu narcyza, w ramach którego tworzy postulatyczny i nierealny obraz siebie samego – jako zastępczego męża i ojca, wybawiciela ciemionych i reformatora

44 B. Varela Jácome, *Introducción*, w: Emilia Pardo Bazán *La Tribuna*, red. B. Varela Jácome, Cátedra, Madryt 1995, s. 23.

obyczajów. Spełnia tym samym warunek zaklęty w kanonicznej formule Jules'a de Gaultiera, który uznał bowaryzm za zespół cech (zwanych przez niego chorobą duszy ludzkiej) właściwy osobom, które postrzegają siebie jako inne niż są w rzeczywistości, i za tendencję do przybierania fikcyjnej tożsamości i odgrywania ról niezgodnych ze swoją właściwą naturą⁴⁵.

W definicji Gaultiera zawarta została nierealizowalna potrzeba odmienności względem swojego obecnego położenia: geograficznego (Emma marzy o Paryżu i Włoszech, zaś Julian o kapelaństwie na bardziej cywilizowanym dworze), społecznego (Emma gardzi pospolicością i pospółstwem, Julian ma natomiast poczucie wyższości względem otaczających go „dzikich wilków”) i rodzinnego (tak małżonek jak i córka nie spełniają oczekiwań Emmy, zaś Julian marzy o zastąpieniu don Pedra w jego roli lub, w alternatywnym wariacie interpretacji tej postaci, chce naprawić dysfunkcjonalność jego rodziny). Pamiętajmy, że bowaryzm nie ogranicza się do jego wariantu sentymentalnego, jak w przypadku Emmy czy bohatera *Szkoły uczuć*, Fryderynanda Moreau. Może przyjąć formy znane z innych powieści Flauberta: intelektualnego (aptekarz Homais z *Pani Bovary*), poznawczego (tytułowy bohater *Kuszenia Świętego Antoniego*) czy związanego z kwestią wolnej woli (Deslaurieus z *Szkoły uczuć*). Te dwa ostatnie modele najbliższe zdają się właśnie postaci Juliana z *Dworu*.

Optyką, która może się okazać przydatną w naszych rozważaniach, jest również propozycja teoretyczna psychiatry Georges'a Génil-Perrin'a, który zauważył, że bowaryzm w pewnej mierze przypomina w swej formie stany paranoidalne. Wskazuje on na szereg cech typowych dla tego właśnie schorzenia, które zaobserwować można wśród bowarystów: (1) duma rozumiana jako przecenianie swojej osobowości (Emma uważa się za wielką damę, kochankę godną romansu, zaś Julian – za reformatora i wybawcę godnego doskonalszego otoczenia)⁴⁶, (2) brak zaufania odczuwany jako nieprzystawalność do otoczenia, niezrozumienie i wyobcowanie (obecne tak u Emmy, jak i Juliana), (3) nieadekwatna ocena siebie i innych (oboje uważają się za jednostki wybitne, choć w rzeczywistości bliżej im do przeciętności), (4) nieumiejętność przystosowania się do swojej sytuacji życiowej i ciągłe marzenie o innej (wspominana potrzeba odmienności geograficzno-społeczno-rodzinnej)⁴⁷.

Zdaje się, że dopiero psychoanaliza spod znaku Lacana zdołała odczarować bowaryzm i nie postrzegać go w negatywnych kategoriach, jako swoistą formę obłądki czy wręcz donkiszotyizmu, i wskazała pozytywny i nader ludzki charakter

⁴⁵ J. de Gaultier, *Le Bovarysme*, Mercure de France, Paryż 1902, s. 10.

⁴⁶ W gruncie rzeczy Julian to antybohater, gdyż nie posiada atrybutów, które tradycyjnie kojarzone są z wybitnymi jednostkami, takie jak uroda, talent, wiedza czy odwaga. W tym sensie przypomina Emmę Bovary, pozbawioną cech wybitnych, co niejednokrotnie zarzucano Flaubertowi.

⁴⁷ G. Génil-Perrin, *Les paranoïaques*, Maloine, Paryż 1926, s. 175, 242.

tego zjawiska, którym jest podążanie za ideałami i marzeniami⁴⁸, czego wyrazem są obie omawiane postaci. Bowaryzm w najnowszych badaniach, najczęściej postrzegany już nie jako alienująca forma ucieczki w światy wyobrażone, tylko jako zespół cech pozwalających wytwarzać coraz to nowe i pluralistyczne „ja”, którego nieskończona potencjalność powielania się za pomocą fikcji stanowi o jego sile⁴⁹, najmniej zdaje się mieć wspólnego z raczej biernym Julianem. Jak zauważa psycholog Lucyna Pleśniar:

podążanie za ideałami i marzeniami wymaga dużej samoświadomości i minimum zdrowia psychicznego, które pozwoli na pogodzenie się z przeszłością, co stanowi bazę do wzięcia odpowiedzialności za obecną jakość życia jednostki i impuls do jej zmiany. Rozpamiętywanie krzywd winno zostać zastąpione działaniem. Wyobrażanie sobie, że mogę osiągnąć wszystko, o czym zamierzę lub że za chwilę stanę się kimś lepszym, tak popularne w nurcie rozwoju osobistego, może jedynie wspierać zdyscyplinowane działanie prowadzące do takiego celu, ale nie może go zastąpić. Wizualizacje same w sobie zdają się bezużyteczne, gdyż samo fantazjowanie i wiara, że wizja magicznie się urzeczywistni to po prostu ignorowanie otaczającej nas rzeczywistości⁵⁰.

Zakończenie

W kontekście wypowiedzi Lucyny Pleśniar, która zwraca uwagę na istotę działania jako zasadniczego czynnika w procesie nakierowanym na osiągnięcie pewnych konkretnych celów, poczynania Juliana jawią się jako „ułomne”. Niepełny, wyczerpany niepowodzeniem i przemieniony w bierność bowaryzm Juliana przypisać też można determinizmowi wpisanemu w naturalistyczną konwencję utworu. Trzeba bowiem pamiętać, że jak zaznacza narratorka Julian „nie posiadał podstawowego motoru ludzkiego działania: inicjatywy”⁵¹, nie zaskakuje więc iż pomimo licznych prób bohaterowi nie udaje się uciec od swojego losu. Sama przesłanka naturalistyczna dotycząca dziedziczenia i roli genetyki w przesądzeniu o przeznaczeniu postaci zdaje się pozornie nie do pogodzenia z bowaryzmem, choć fakt, iż w przypadku Emmy wszystkie próby przekształcenia swojej rzeczywistości lub ucieczki od niej kończą się fiaskiem może sugerować, że gest poszukiwania ratunku za pośrednictwem kreowania niemożliwych światów i fantasmagorycznych tożsamości skazany jest z góry na klęskę.

48 Zob. J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, s. 170 oraz M. Choisy, *Le Bovarysme de l'idéal du moi et de la libido narcissique*, „Psyché” 1949, nr 33, s. 562–580.

49 M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Paris 2011, s. 187–188.

50 Informacje uzyskane na podstawie autoryzowanej rozmowy z Lucyną Pleśniar z dnia 12 sierpnia 2017 roku.

51 E. Pardo Bazán, *Dwór...*, s. 231.

Wynikająca z negatywnych doświadczeń Juliana bierność zdaje się postawą fatalistyczną, zbliżoną do psychologicznej morfologii pesymizmu innej postaci Emila Zoli, walczącego bezskutecznie z żywiołem morza Łazarza z *Radości życia* (1884). Jego optymistyczne alter ego w postaci Pauliny, która pomimo lawiny doznanych nieszczęść potępia nihilizm i społeczną bierność nie znajduje jednak odzwierciedlenia w żadnej z postaci *Dworu*. Niemoc mieszkańców Ulloa, a zwłaszcza nieumiejętność skutecznego działania Juliana na rzecz wymarzonego spokoju jest porównywalna w wymowie również do powieści inspirowanej zgoła innym niż naturalistyczny zestawem przekonań – filozofią nietzscheańską – *Triumfu śmierci* Gabriela D’Annunzio (1889–1894), w której bohater naznaczony rysem niemocy acz owładnięty chęcią działania wybiera desperacki gest samobójczy, w który wciąga swoją ukochaną.

Przeźrenie grozy, potęgowanej przez nieobliczalność natury wkradającej się do domostwa, anektującej piędź po piędzi dwór, przywodzi na myśl apokaliptyczny upadek cywilizacji na rzecz nieokiełznanej potęgi, której nie sposób się oprzeć i ta sytuacja zapewne również przyczynia się do wytworzenia postaw defetystycznych wśród mieszkańców dworu. Obezwładnieni nieuniknionym regresem, stają się naturalistycznie podatnymi na bodźce zewnętrzne. Atmosferę katastrofizmu nasila niemoc ekonomiczno-społeczna i polityczna materializująca się w postaci Primitivo, władzy działającej z ukrycia oraz kacyków, wszechmocnych włodarzy skutecznie udaremniających działania organów potencjalnie sprawczych. Obie te siły paraliżują starania Juliana jako administratora i duszpasterza Ulloa, a don Pedra jako polityka.

Bezwład „obcych” na dworze, Juliana i Nuchy, wynikać też może ze strachu wywołanego wrażeniem obłąkania: geograficzno-naturalnego (otoczenie lasem i górami, które zdają się zbliżać i osaczać bohaterów) oraz społecznego (ich duchowość i manieri nie mają nic wspólnego z obyczajami miejscowych). Ulloa jest dla nich także pewnego rodzaju więzieniem, w którym niemy władca dworu, Primitivo, nie spuszcza obu z oczu, a jeśli sam nie obserwuje „przybyszy”, to oczami jego są rodowici mieszkańcy galisyjskiej prowincji (czego kulminacją jest „donos” małego Perucho na domniemaną schadzke obcych, Juliana i Nuchy). Ponadto, oboje czują się ciągle obserwowani w sposób krytyczny, nieprzychylny i podejrzliwy, zwłaszcza Julian obawia się podejrzeń o nieliczące z jego stanem romansowanie najpierw z Sabel, a później z Nuchą.

Bierność oraz bezwład wspomniany w motcie tego artykułu i określany przez narratorkę jako „najpotężniejsza siła”⁵², jawią się niemniej jako immanentne cechy wszystkich niemal postaci zamieszkujących Ulloa, tak miejscowych, jak i przybyszy (Julian i Nucha) i w pewnym sensie symbolizują sytuację polityczną i społeczną w Hiszpanii. Alison Sinclair zauważa, że w prozie Pardo Bazán, po-

52 Tamże, s. 113.

dobnie jak w przypadku twórczości współczesnych jej Galdosa i „Clarina”, widać obraz Hiszpanii pogrążonej w niedostatkach, obraz kraju charakteryzującego się wszelkiego rodzaju brakami w dziedzinie edukacji, polityki i ekonomii⁵³. „Niedociągnięcie” zdaje się rysem charakterystycznym państwa, a symptomatyczny, gdyż niepełny (bo pasywny) bowaryzm Juliana doskonale ilustruje szeroko rozumianą sytuację „niepełności” i „ułomności” w hiszpańskiej części Półwyspu Iberyjskiego drugiej połowy XIX wieku. Ułomności, którą dążące do modernizacji „Pokolenie 98” nazwie abulią i za Angelem Ganivetem uzna za najpoważniejszy kryzysogenny problem zbiorowy toczący Hiszpanię *fin de siècle*’u.

Bibliografia

- Alas „Clarín” Leopoldo, *Ensayos y revistas: 1888–1892*, Manuel Fernández Lasanta, Madryt 1892.
- Alas „Clarín” Leopoldo, *Nueva Campaña*, Editorial Lumen, Barcelona 1990.
- Allen Robert, *Les adjectifs-clefs de «Madame Bovary»*, „Les Amis de Flaubert” 1968, nr 33, s. 16.
- Baczyńska Beata, *Historia literatury hiszpańskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014.
- Choisy Maryse, *Le Bovarysme de l'idéal du moi et de la libido narcissique*, „Psyché” 1949, nr 33, s. 562–580.
- Correa Gustavo, *El bovarysimo y la novela realista española*, „Anales galdosianos” 1982, nr 17, s. 25–32.
- Ferreras Savoye Daniel, *Homosexual desire and gender bending in Pardo Bazán's «Los pazos de Ulloa»*, „La Tribuna: cuadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán” 2009, nr 7, s. 261–276.
- Gaultier Jules de, *Le Bovarysme*, Mercure de France, Paryż 1902.
- Génil-Perrin Georges, *Les paranoïaques*, Maloine, Paryż 1926.
- Genil-Perrin Georges i Madeleine Lebreuil, *Don Quichotte paranoïaque et le Bovarysme de Don Quichotte*, „Mercure de France” 1935, nr 262, s. 45–57.
- Giné Janer Marta, *Les traductions de Flaubert en Espagne: esquisse d'un tableau*, „Flaubert” 2011, nr 6, <http://flaubert.revues.org/1654> [dostęp: 14.08.2017].
- Heistein Józef, *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Ossolineum, Wrocław 1997.
- Holm Helge Vidar, *Mœurs de province: Essai d'analyse bakhtinienne de Madame Bovary*, Peter Lang, Bern 2011.
- Lacan Jacques, *Écrits*, Seuil, Paris 1966.

53 A. Sinclair, dz. cyt., s. 54.

- Lafarga Francisco, *Sobre la recepción de la literatura francesa en España*, „Revista de Filología Francesa” 1995, nr 8, s. 31–47.
- Lourenço António Apolinário, *De Eça a Pardo Bazán: o pecado do padre Julián*, w: *Uma coisa na orden das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, red. C. Clary, J.A. Cardoso Bernardes, M.H. Santana, Coimbra University Press, Coimbra 2012, s. 77–87.
- Macé Marielle, *Façons de lire, manières d’être*, Gallimard, Paris 2011.
- Mayoral Marina, *Actividades en torno a «Los pazos de Ulloa»*, w: Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, red. M. Mayoral, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2015, s. 358–390.
- Mayoral Marina, *El tema del amor en las novelas de los Pazos*, w: *Estudios sobre «Los pazos de Ulloa»*, red. M. Mayoral, Cátedra, Madryt 1988, s. 37–50.
- Pardo Bazán Emilia, *Cuestión palpitante. Obras completas*, t. 1, Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madryt 1891.
- Pardo Bazán Emilia, *Dwór w Ulloa*, przekł. H. Igalson-Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Pontmartin Armand de, *Souvenirs d’un vieux critique*, t. 5, Calmann-Lévy, Paryż 1884.
- Río Ángel del, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.
- Rojas Yedra Rubén, *Ideología y estética en «Los pazos de Ulloa»*, „Revista de Filología” 2017, nr 35, s. 251–267.
- Shade Venegas Jessica, *Gendered Spaces: Marriage and the Limits of Civilization in Emilia Pardo Bazán’s «Los pazos de Ulloa»*, „Revista hispánica moderna” 2013, nr 66 (1), s. 29–42.
- Sinclair Alison, *The regional novel*, w: *Cambridge Companion to Spanish Novel*, red. H. Turner, A. López de Martínez, Cambridge University Press, Nowy Jork 2003, s. 49–64.
- Stukas Arthur A. i Clary Ernest G., *Altruism and Helping Behavior*, w: *Encyclopedia of Human Behavior*, t. 1, red. V.S. Ramachandran, Academic Press (Elsevier), Londyn 2012, s. 100–107.
- Valera Juan, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Tello, Madryt 1887.
- Varela Jácome Benito, *Introducción*, w: Emilia Pardo Bazán *La Tribuna*, red. B. Varela Jácome, Cátedra, Madryt 1995, s. 9–56.

Marcin Kołakowski

The power of impotence: deficient bovarism in *The House of Ulloa* by Emilia Pardo Bazán

Summary

The House of Ulloa (1886) is considered the most significant work of Emilia Pardo Bazán, who is said to have introduced Zola's naturalism into the Spanish narrative. Although some of its characters show direct affinity with the bovarist psychological model (dreaminess, disappointment with reality, and unrealistic expectations), this particular aspect of the novel – a masterpiece of the 19th century Spanish literature – has not yet been researched, even within the Spanish-speaking literary criticism. The comparatist perspective of the present study required a closer look at some elements of the *diegesis*: space, customs represented by the secondary characters and the inner world of the main characters. The primary aims of the paper are to juxtapose Flaubert's mentality models with those in *The House of Ulloa*, consider the specificity of the bovarist model as shown in the classic as well as to demonstrate that this peculiar take on the Emma Bovary syndrome enriches the symbolic dimension of the novel and represents the symptomatic state of mind of the Spanish at the end of the 19th century.

Keywords: *The House of Ulloa*; Emilia Pardo Bazán; bovarysme; 19th century Spanish narrative; aboulia

dr Marcin Kołakowski, literaturoznawca, kulturoznawca, iberysta, zajmuje się najnowszą powieścią hiszpańską, zachodnioeuropejską i amerykańską, wpływem nowych technologii i środków przekazu na powieść, teorią powieści oraz związkami pomiędzy teorią architektury i literatury. Ukończył Studia Filologiczno-Kulturoznawcze na Uniwersytecie Warszawskim ze specjalizacją w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie niemieckiego, francuskiego i hiszpańskiego obszaru językowego. Studia doktoranckie odbył na wydziale Teorii Literatury na Uniwersytecie w Grenadzie. Jego rozprawa doktorska zatytułowana *Architektura współczesnej powieści hiszpańskiej: 2006–2014* została obroniona w ramach międzynarodowego programu studiów doktoranckich (*cotutelle*), dzięki czemu dr Kołakowski posiada podwójny tytuł doktorski - Uniwersytetu w Granadzie i Uniwersytetu

Warszawskiego. Jest obecnie adiunktem w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich na Uniwersytecie Warszawskim. W ramach Zakładu Literatury Hiszpańskiego Obszaru Językowego prowadzi zajęcia z literatury i wstępu do literaturoznawstwa. Dziedziny jego zainteresowań to: narratologia i teoria literatury; teoria emocji, teoria miłości, queer studies i gender studies; teoria architektury i historia malarstwa europejskiego i amerykańskiego. Adres mailowy: marcin.kolakowski@gazeta.pl.