

GUSTAVE FLAUBERT IN MODERNI ROMAN

Anton Ocvirk

Letos bo poteklo sto let, odkar je izšel Flaubertov roman Vzgoja srca (L'Education sentimentale, 1869), ki po sodbi mnogih spada med glavna romaneskna dela 19. stoletja. Po mnenju številnih poznavalcev Flaubertove pripovedne umetnosti pa je njegov pomen še večji, saj jim velja za predhodnico modernega romana sploh, za delo, ki ga razen Théodora Banvilla ni v takratnem času razumel skoraj nihče in se je šele v 20. stoletju razkrilo za izhodišče mnogih duhovnih, oblikovnih in kompozicijskih teženj modernega romanopisja.

Ob tej pomembni obletnici objavljamo daljši odlomek iz študije, ki jo je napisal za novo slovensko izdajo Flaubertovega romana Anton Ocvirk. Študija je ena od obsežnih razprav, ki jih je pisec doslej posvetil francoski literaturi — pred vojno literarne pogovore z Gidom, Duhamelom in Mauroisom, v zadnjih letih pa študiji Gustave Flaubert in Gospa Bovaryjeva ter André Gide in odčarani Narcis; njima se zdaj pridružuje še študija o Flaubertovi Vzgoji srca. Tudi nova študija o Flaubertu uveljavlja tip natančnega in stvarnega preučevanja literarnih del, saj izhaja iz podrobne analize njihovega ozadja in geneze, nato pa ugotavlja njihov duhovni in slogovni pomen z najširših, evropskih in primerjalnih vidikov. Ta tip znanstvene obravnave uveljavlja Anton Ocvirk ne le kot pisec, ampak mu daje težo tudi kot glavni urednik Zbranih del slovenskih pesnikov in pisateljev ter zbirke Sto romanov, kjer bo v celoti izšla tudi študija o Vzgoji srca.



1

Sodobniki pisateljevih življenjskih ozadij v *Vzgoji srca* niso poznali in jih najbrž niti ne bi bila zanimala, saj bi se jim zdela nevažna, ko pa jim je roman sam povedal več kot biografske razlage oseb v njem in kakršnekoli druge osvetlitve te vrste. Kateri romanopisec realist neki ne posega po gradivu, ki mu ga radodarno ponujata življenje in osebna izkušnja, pa naj si še tako prizadeva, da bi se dvignil nad čas in pisal po svoje? Le čemu naj bi literarni sladokusci tistih dni stikali za anekdotami sumljive vrednosti, ko so si bili na jasnem, da ni težišče pripovedi v junakovih ljubezenskih dogodivščinah, marveč v idejah, ki se skrivajo za njimi, in v političnih pretresih, ki so v letih 1840 do 1852 vznemirjali Francijo in bili v zavesti večine še vedno živi? In prav to, da se je Flaubert lotil nedavne preteklosti in jo prikazal nenavadno nazorno in v podrobnostih, ki jih dotlej v literaturi ni bilo najti, vrhu tega pa še vseskozi na moč po svoje, mimo običajnih klišejskih razlag, ni bilo pogodu javnosti, še manj kritiki, saj je dobro vedela, kaj pomenijo njegovi zaleti proti meščanstvu in okostenelemu javnemu mnenju. Po prvem preplahu, ki ga je roman zbudil pri bralcih, in mučnem molku, v katerega so se zavili pisateljevi prijatelji in znanci — to res ni obetalo nič dobrega — so se ocenjevalci na mah prebudili iz prve otrplosti, se za čudo složno vrgli na umetnino in jo meni nič tebi nič zmleli v prah in pepel, a ne z ihto, ki oznanja sveto ogorčenje zaradi avtorjevih morebitnih zablod, ali pa z ozkosrčno nestrpnostjo, kakor se je to zgodilo pred dvanajstimi leti, ko so naskočili *Gospo Bovaryjevo*, temveč z očitnim omalovaževanjem, tudi užaljenostjo in razočaranjem nad tem, kako je popisana revolucija iz leta 1848. Bržčas so pričakovali, da bodo dobili v roke napet roman, poln sladkih erotičnih prizorov, dražljiv in sramežljivo pohoten, nikakor pa ne, da jim bo Flaubert ponudil nekaj vsebinsko tako zapletenega, celó zverženega, kakor so zatrjevali, idejno perečega in umetniško zgrešenega.

Navadili smo se že, da kritične sodbe iz preteklosti podcenjujemo in njihovim avtorjem očitamo, da so bili slepi, ko v delih niso videli vrednot, ki jih danes občudujemo. Tako se je zgodilo tudi z *Vzgojo srca*, pravzaprav vsem Flaubertovim pripovednim izročilom. Kaj lahko bi mirne duše vrgli na tedanje ocenjevalce kamen in se prezirljivo umaknili v svojo vzvišeno vsevednost ter zapisali, da so bili brljavi, če že ne kar topoglavni, da nam njihovi negativni pogledi na roman, kakor so bili pristranski, nehote ne bi povedali o njem marsikaj značilnega in za usodo umetnine važnega. Tu pa velja ne glede na vse drugo priznati, da leto 1869, ko je 16. novembra izšla *Vzgoja*, tudi sicer ni bilo za mirno in estetsko presojo kdove kako prikladno in spodbudno. Nad Francijo so se nakopičili temni oblaki, ki niso obetali nič dobrega, in v ozračju je bilo čutiti nemir, ki je naznanjal vihar. In v resnici se je komaj osem mesecev zatem vnela nemško-francoska vojna, ki je usodno udarila na Flaubertovo domovino in jo čustveno prizadejala za desetletja. Njene posledice so segale prav tja do prve svetovne vojne. Leto 1870 pomeni v marsičem prelomnico; pričenja se nova doba.

Molk in ujedljivo zlobne ocene so Flauberta zelo potrli. Nikoli ni mogel preboleti, da so sodobniki spregledali resnične vrednote romana in da ga sploh nihče ni razumel. Prijatelju in požrtvovalnemu pomočniku pri zbiranju gradiva Julesu Duplanu je 9. decembra 1869 potožil: »Od okoli stopetdesetih oseb, ki sem jim poslal knjigo, mi je naznanilo, da so jo prejeli, kvečjemu trideset. Med tistimi, ki ne dajo od sebe nobenega glasu, se odlikujejo Fovard, gospa Cornu, Renan...« Zahvaliti se pisatelju za knjigo je pomenilo sporočiti mu nekaj toplih besed ali pa nekaj duhovito zvenceh public, molčati, da ti roman ni po duši, če ne še kaj hujšega. Od prijatelja Fovarda, gospe Cornu, sestre po mleku Napoleona III., filozofa in orientalista Ernesta Renana si je očitno obetal priznanje, če ne kar pohvale; še posebno od zadnjega, ki ga je imel za bistrega znanstvenika in pisatelja.

Kritika, ki je zavračala *Vzgojo*, se je zaletavala hkrati v njeno idejno-vsebinsko in stilno-oblikovno plat. To je bilo z njenega stališča razumljivo in nujno. Danes, ko smo roman že dokaj dobro pretehtali, vemo, da sta bili obe sestavini takratni dobi že po svoji naravi tuji, recimo raje, izdelani po novem. Flaubert je pri upodabljanju človeka in življenja očitno prelomil z dotedanjo prakso in se od nje temeljito oddaljil. Če opazujemo umetnino samó od zunaj, kakršna se nam kaže na pogled, se nam zdi, da imamo v rokah izrazito realistično delo, mestoma celó naturalistično, kakor so takrat mnogi tudi sodili, med njimi najbolj Ferdinand Brunetiére, opiraje se na podrobne orise oseb v njej in na analitične, tu in tam kar znanstvene ekspertize, ki jih avtor uporablja, vendar nam je danes jasno, da ima vse to v delu drugačen namen in pomen, saj nam pisatelj noče ponujati golih posnetkov ali prepisov pojavne resničnosti, temveč nekaj drugega. In v resnici kar priznajmo, da imamo pred seboj nekaj svojega, česar se tudi Flaubert sam ni prav dobro zavedal, ko se je kot vsi veliki ustvarjalci prepustil notranjim nagibom umetniškega navdiha in svoji izvirnosti. Po najznačilnejših potezah, ki jih ni težko dokazati, sodi *Vzgoja srca* med prve znanilce modernega romana, hočem reči, oblike, ki jo danes kratko imenujemo, ko pa nimamo boljšega izraza, antiroman. To se pravi, da so se v njej zgodba, potek dogajanja in zgradba celote razblinili, raztopili in da se zato temeljito razlikuje od tradicionalnih pripovedi, seveda v mejah, ki so bile takrat uresničljive. Vendar se na zunaj še vedno oklepa nekaterih bistvenih realističnih postopkov, le da jih lomi, drobi in jih usmerja drugam.

Flaubert je v letih, ko je roman nastajal, in še prej, ko je pisal *Gospo Bovaryjevo*, zatrjeval sebi in drugim, da je pisatelj, ki samó opazuje in nič več, da podaja resničnost, kakršna pač je, ne da bi jo kakorkoli spreminjal in bog ne daj še celó maličil. Pesnici Louisi Coletovi, razkošni svetlolasi lepotici, svoji dolgoletni prijateljici in ljubici, s katero se je seznanil leta 1846 v ateljeju kiparja Pradiera v Parizu, zatrjuje 15. avgusta 1846 na njeno vprašanje, ali ni morda stvari, ki ji jo je poslal na ogled, napisal njej na ljubo: »Na ljubo nikomur, kakor vse, kar sem do danes napisal. Vedno sem pazil, da ne bi v svoje delo vnašal samega sebe, čeprav sem tudi to storil. Vedno sem si prizadeval, da ne bi na ljubo tega ali drugega oškodoval Umetnosti. Napisal sem nekaj

zelo nežnih strani, ne da bi bil zaljubljen, tudi plamenečih, a brez ognja v žilah. Vse sem si izmislil, zajel iz spominov in umetno zvaril.«

Da, to je izjavljal takrat, ko je bil še zaverovan v poetično prozo in ves omamljen od larpurlantističnega nauka o čisti, od dnevnih gesel neomadeževani umetnosti, ki ji je samó do lepote, od idej, ki so že nekaj časa ždele v zraku v francoski javnosti in se jih je navzel od Théophile Gautiera in njegove okolice, ko si je dograjal svoje poglede na literaturo. In prav spočetka, ko se je komaj dobro spoprijateljil s Coletovo, ji je 18. septembra 1846 — triindvajset let pred izidom *Vzgoje* — pisal: »Pesnik oblike! Kakšna huda žaljivka, s katero obmetavajo utilitaristi resnične umetnike! Kar se mene tiče, bom tako dolgo, dokler ne bo kdo v stavku ločil na dvoje oblike in vsebine, neprestano zatrjeval, da sta to dve pomensko prazni besedi. Ni lepih misli brez lepe oblike in nasprotno. V Umetnosti izloča Lepota iz sebe obliko, kakor se v svetu, v katerem živimo mi, porajata skušnjava in ljubezen. Kakor ne moreš razstaviti fizičnega telesa na prvine, iz katerih je sestavljeno, hočem reči, na barvo, obseg in gostoto, ne da bi ga kratko in malo spremenil v prazno abstrakcijo, z eno besedo, razbil, tako ne moreš odlučiti od Ideje oblike, zakaj Ideja živi v zvezi z njo. Misli si idejo, ki bi ne imela oblike, to ni mogoče; ravno tako ni oblike, ki ne bi izražala ideje. Tu, vidiš, je kopica neumnosti, od katerih živi kritika. Tistim, ki imajo lep stil, očitajo, da zanemarjajo Idejo, moralne cilje, kakor da bi ne bil zdravnikov cilj, da zdravi, slikarjev, da slika, slavčkov, da poje, in da bi ne bil cilj Umetnosti v prvi vrsti Lepota!«

Odslej dalje se Flaubert v mislih, kakor da bi bil začaran, nenehno suče okoli pesniške oblike in si prizadeva, da bi se z njo dokopal do bistva umetnosti. Za našo raziskavo je to tembolj važno, ker nam ne osvetljuje zgolj njegovih estetskih nazorov, saj nam razkriva tudi njegovo pojmovanje resničnosti kot take, vidnega sveta, ki nas obdaja, pravzaprav vsega, kar je s tem v zvezi, še posebno pa, kako si razlaga pesniško objektivnost, in še, kako naj upodabljamó stvari in predmete, s katerimi smo v neposrednem stiku. Pri tem prihaja bolj in bolj do prepričanja, da tiči skrivnost umetniškega ponazarjanja sveta v stilu, nikakor ne v snovi.

Literarna zgodovina je ves čas skoraj do naših dni mislila, da je bil Flaubert zagrizen realist v običajnem pomenu te besede, pisatelj, ki mu je bilo do golih posnetkov in da ni silil više. Le kako neki! To bi morda veljalo za nekatera mesta v *Gospé Bovaryjevi*, a še tu s pridržki, nikakor pa ne za *Vzgojo srca*, čeprav se človeku na prvi pogled zazdi, da je tega ravno pri njej največ in da je hotel pisatelj včasih prekositi samega sebe. Vendar kaj hitro ugotovimo, če smo količkaj rahločutni, ko pretipavamo njegove spise, da bi spoznali, kako so zgrajeni, da smo se ušтели. Že leta 1847 je Coletovi jasno razložil, kaj je po njegovem umetnost, kaj literatstvo in kaj pisanje po naročilu. »Kakor vidim, se ti pogovarjaš o Umetnosti z 'brezbrižneži'?« jo cinično sprašuje in nadaljuje. »Ali jo imaš mar za nekaj docela postranskega, zabavnega, kar se vrti nekje med politiko in novičarstvom? Ne tako jaz, ne tako! — Pravzaprav pa že dolgo opažam, kako mešaš Umetnost s kupom drugih stvari, z domoljubjem, ljubeznijo in kaj vem še s čim, s stvarmi, ki so ji po moji sodbi tuje in jo v mojih očeh okrnjujejo, namesto da bi jo

izpopolnjevale. Zdaj vidiš, kakšen prepad zija med nama mimo drugih nesoglasij. Ti si mi ga razkrila in pokazala.«

Kako ostro je spregovoril z njo in kako nepopustljivo, in to komaj dobro leto po tem, ko sta se spoznala in spoprijateljila in si postala ljubimca, ki si sporočata najosebnejša občutja in misli! Njeni nazori o poeziji so ga vedno motili; zato so že spočetka nastajala med njima trenja in spori. Pet let kasneje po navedenem pismu, 16. januarja 1852, ko je že do vratu in čez tičal v romanu o nesrečni Bovaryjevi, ki mu zaradi vsakdanje, prav nič vzvišene snovi dolgo ni bil pri srcu, se je njegovo pojmovanje umetnosti še bolj izčistilo in osamosvojilo. »Ni niti lepih snovi niti grdih,« ji piše iz Croisseta v Pariz, »in če se postavimo na stališče čiste Umetnosti, lahko skoraj z gotovostjo ugotovimo temeljno načelo, da snovi sploh ni in da je edino stil tisto absolutno pomagalo, ki nam stvari razkriva.« In prav to misel ji je še enkrat ponovil dve leti zatem v zadnjem pismu, ki se je med njima ohranilo. Takrat sta se po dramatičnih napetostih in medsebojnih obtožbah razšla s šumom in ropotom, ki mu ga je uprizorila užaljena Muza, kakor so jo imenovali v literarnih krogih, potem ko sta se osem let vztrajno grizla in drug drugega mučila. Njeno sladko poezijo je čas neusmiljeno pokopal pod sabo, njeno ime pa se je ohranilo v naši zavesti edinole v zvezi s Flaubertovimi čudovitimi pismi, ki jih ji je pošiljal. Takrat, 22. aprila 1854, ji z vnmemo in obenem z rahlo ironijo, ki mu je bila prirojena, zadnjič razklada svoja estetska načela: »Predvsem živimo danes v zgodovinskem stoletju,« ji piše. »Zato moramo pripovedovati odkritosrčno, tako da sežemo v dušo. Nikoli ne bodo pisali o meni, kakor pišejo v vznesenem tonu o knjižnem prospektu ‚Nove knjigarne‘ o tebi: ‚Vsa njena dela se povzpenjajo k istemu vzvišenemu cilju‘ (ki oznanja boljšo prihodnost). Ne, peti moramo, da pojemo. Zakaj neki je ocean nemiren? Kakšen cilj ima narava? Mislim seveda, da ima človeštvo natanko istega. To je takó, *ker je takó*, in tega, dragi moji, ni mogoče predrugačiti. Neprestano se vrtimo v enem in istem krogu in vedno valimo pred seboj isto skalo. (...) Ne, nočem, da bi bila Umetnost odtočni jašek za naše strasti, malce bolj snažna nočna posoda, navaden klepet, zaupno poročilo. Ne, ne in ne! Poezija ne sme biti pena naših src. To ni resno in ni *dobro*. Stavki naj bodo polni krvi, ne sokrvice, ko pravim krvi, mislim *srca*. Udarjati morajo, utripati, ganiti. Dano nam je, da lahko pokažemo, kako se ljubijo drevesa in drhté granitni skladi. Vso svojo neskončno ljubezen lahko položimo v življenjsko zgodbo ene same travne bilke.«

Flaubertovi pogledi na umetnost, ki smo jih osvetlili z njegovimi besedami samimi, da bi bili čimbolj zvesti njegovi misli, nam pripovedujejo, kako važna je bila zanj oblika, kako je po njenih načelih uravnaval svojo pripovedno tehniko, celo svoj odnos do resničnosti. Vnanji svet, ki nas obdaja, je po njegovem vse dotlej gluha, na brezoblične dele razbita gmota, dokler se je ne dotakne pesnikov ustvarjajoči duh, ne dihne vanjo življenjskih sil in iz nje ne zgradi enotne, v sebi skladne celote. To bi se z drugimi besedami reklo, da med sestavinami odkrije njihova kohezijska žarišča, tista stikališča, ki se vežejo in omogočajo, da se posamezne prvine strnejo v višje organske enote, te pa naposled v vsebinsko nasičen, dograjen umetniški lik. Tega se seveda ne da doseči

nasilno po zahtevah vnaprej določene teze, tudi ne z golo empirično opisnostjo, ki nima višjih namenov, temveč z vživetjem v stvari in človeka, oprtim na resnična dejstva. Tedaj postane oblika odkritje resnice, estetska podoba sveta, njegova vsebina in ideja hkrati. Napak bi storili, če bi jo imeli za bolj ali manj uspelo zmes podob, analogij in stilnih domislic, ki mimo sebe ne merijo nikamor, ko pa je vendar odsev nečesa globljega, nova, višja sinteza danega, česar pesnik ne more uresničiti iz praznega ali morda celo nasilno skonstruirati, če ni obdarjen z vizijo žive lepote.

V *Vzgoji srca* je vse zajeto iz resničnosti, toda preneseno v območje estetskih zakonov, preverjeno, vendar prilagojeno zamisli umetnine, kakršna se je skrivoma porajala v pisateljevi podzavesti. V tem pogledu se Flaubert temeljito razlikuje od svojih sodobnikov realistov in naturalistov, pravzaprav od vesoljne deskriptivne šole, naj jo imenujemo kakorkoli že. Medtem ko so ti mislili, da je pri človeku do zadnjega vlakna vse determinirano in da smo tem bližji resnici, čim zvesteje posnamemo, kar vidimo, in prenesemo v knjigo hkrati z najneznatnejšimi podrobnostmi vred, je sam pretehtaval, izbiral in sprejel le bistveno, značilno. Vedno se je bal, da bi njegovo pisanje ne bilo nabreklo, preobloženo, to se pravi popačeno, grdo. Ker je hotel biti do kraja objektiven, se je trudil, da ne bi kjerkoli in kadarkoli sam posegel v dogajanje, kar so tako radi počenjali romantiki. Osebe in pripetljaji, je menil, naj govore sami, nikar da bi jih pisatelj razlagal in barval po svoje. Že prej, kmalu po izidu *Gospa Bovaryjeve*, je 18. marca 1857 zatrjeval Mariji Leroyer de Chantepiejevi, dvajset let starejši dami od njega, ki je ni nikoli videl od blizu, a ji v teku let napisal kopico zanimivih, toplih pisem, da ni v romanu nič, kar bi bil vanj položil iz sebe, in pristavil: »Konec koncev se mora Umetnost povzpeti nad osebna čustva in živčno dovtetnost! Prišel je čas, ko lahko postane, če bomo nepopustljivo dosledni, tako natančna, kakor so fizikalne vede. Največ težav pa bo po mojem še vedno s stilom, obliko, Lepoto, ki se je ne da opredeliti, ker se *rodi obenem z zamisljivo* in je sij Resnice, kakor je zatrjeval Platon.«

Sedaj ni nobenega dvoma več, da počiva Flaubertov realizem, če naj ostanemo pri tej oznaki — in zakaj ne bi — na drugih teoretičnih osnovah, kakršne so poznali brata Goncourt, Zola, Gončarov in vsi tisti, ki so se imeli za pravoverne predstavnike resničnega realizma. Vendar pa bi kazalo našo misel še dopolniti in jo podkrepiti, če hočemo, da bodo razvidne tudi druge sestavine Flaubertove estetike. Komaj kdaj tako hudo tvegamo, kakor tedaj, kadar izenačujemo različne predstavnike te ali one dobe in jih obravnavamo po enem in istem kopitu. Že v študiji o romanu Dostojevskega *Mladenič* smo ugotovili posebnosti, po katerih se loči globinski realizem od deskriptivnega in kritičnega, dveh oblik iste smeri, ki sta bili takrat v ospredju evropske pozornosti, in popisali smo tudi, v čem se ne ujema s Flaubertovim. Mar naj si po vsem tem ravno pri *Vzgoji srca* pomišljamo in ne povemo, kaj je po našem za njenega avtorja bistveno, ko nam bo potlej njegov roman bližji, tudi bolj razumljiv?

S pojmom realnost in objektivnost — prvega se je rad izogibal — je Flaubert zaznamoval še marsikaj drugega ko videz stvari in pojavov. Vidni svet mu je po svoji zunanji podobi in prek nje razkrival tudi

posebno čustveno nasičenost, nekakšno ginjenost. Nemara zveni to čudno in skoraj neverjetno, vendar prav nič romantično, kakor bi utegnili kdo misliti. Zato moramo o tem spregovoriti podrobneje. Iz vseh spisov, še posebno tistih, ki obravnavajo kot *Gospa Bovaryjeva* in *Vzgoja srca* vsakdanje, nepoetične snovi — tako je o obeh sodil Flaubert sam — sili kradoma na dan tesnoba, ki jo spremljajo občutki potrnosti, nostalgije, ki ji ne veš imena, nemira in še slutnja nečesa nedoločljivega, trpklega. Medtem ko Dostojevski dogajanje v svojih romanih bolj in bolj stopnjuje, kolikor bolj se bliža katastrofi, pa postaja Flaubertovo pripovedovanje proti koncu čustveno razbolelo in dobi močne lirske poudarke, a ne da bi pisatelj z njimi razlagal dogodke, marveč se ti sami izločajo iz njih. Kako je predmetni svet deloval nanj, razberemo iz drobne, a vsebinsko polne izjave v pismu Mariji Leroyer de Chantepiejevi 18. februarja 1859. »Kako se oklepamo stvari!« vzklika in nadaljuje: »Še posebno na potovanjih globoko občutimo v sebi *melanholijo snovi*, ki jo pravzaprav naša duša meče po predmetih. Primerilo se mi je, da sem imel solze v očeh, ko sem zapuščal to ali ono pokrajino. Zakaj?«

Naša čustva ne nastajajo iz nič, zato ne morejo dihati v brez-zračnem prostoru, ker bi otrpnila, se razblinila, odmrla; nasičena so z vsem, kar nas obdaja, s stvarmi in njihovimi odtisi, s predmeti, ki se jim približujemo in odmikamo, ko pa so čudno prosojni. Ob njih postajamo nežni in zamišljeni — zdi se nam, da nam hočejo povedati nekaj svojega — ob vetru, ki živi v drevesnih krošnjah in kdove zakaj vztrepetava, ob široko razprtih obzorjih, ki se izgublajo neznano kam, ob dobrih pozabljenih predmetih, ki negibno ždé po zapuščenih sobah in neslišno govore o preteklosti, ki je ni več mogoče obnoviti. Vase vsrkavamo duh po zemlji, pogrežamo se v nebesni svod, izgubljammo se v sončni pripeki in nočnih teminah; razpadamo, izginevamo.

Ne, nič takega ni napisal Flaubert in vendar jasno čutimo, kaj se dogaja s Friderikom, ko ga opazujemo, kako stopa po pariških ulicah in projicira samega sebe v hiše, ki strme vanj z negibnimi pročelji, v parke, drevorede, celo v tlak. »Nato je zložno stopal po ulicah,« beremo v tretjem poglavju prvega dela *Vzgoje*. »Svetilke so se pozibavale, da so v blatu trepetali dolgi rumenkasti odsevi. Pod dežniki so se plazile sence vzdolž pločnikov. Tlak je bil ves masten, megla se je spuščala in zdelo se mu je, da mu vlažna tema, ki ga obdajala, brez konca in kraja polni srcé.« V četrtem poglavju, polnem Friderikove zagledanosti v Arnouxovo in v okolje, v katerem misli, da živi, se vse okoli njega na mah spremeni, ko izve, da se je motil. »Nenadoma so vsi predmeti naokrog izgubili ves svoj čar,« beremo tu. »Vse, kar je čutil, da se tu nejasno širi, je izginilo, ali bolje, sploh nikdar bilo ni. Začutil je neskončno presenečenje in bolečino, kakor da je izdan.« V tretjem poglavju drugega dela ga obišče Arnouxova z malim Evgenom na njegovem domu. Ko se po njenem odhodu znajde v sobi sam, ga preplavi val čustev: »Ko se je vrnil v delovno sobo,« piše Flaubert, »je ogledoval naslanjač, kjer je sedela, in vse predmete, ki se jih je bila dotaknila. Nekaj njenega je še plavalo okrog njega, milina njene navzočnosti še ni izginila.«

V tej zvezi pa se sproži vrsta vprašanj, ki dadó misliti. Zadedli smo ob najboljčutilnejše mesto v estetskem sestavu realistične doktrine.

Skoraj nemogoče je, da bi bili vedno in vselej brezdušni, nemi opazovalci, kakor so to terjali dosledni opisni realisti od sebe in drugih. ko pa se vse okoli nas oglašča s posebno skrito govornico, četudi neslišno, a kljub temu zaznavno, kakor je spoznal Flaubert. Le čemu naj bi pisatelj to tajil, razen seveda, če morda ni top in ničesar ne občuti? Ravno tako pa je res, da delujejo čustveni zanos, naj so na oko še tako neznatni, na potek dogajanja v pripovedni prozi zavirajoče, ker so statične narave in povzročajo bolj lirске učinke, kakor da bi zgodbo zapletali in razvozlavali. Tu pa je edina rešitev, da pisatelj ne pretirava in tudi sam ne povzroča subjektivnih meditativnih izbruhov, temveč vztraja pri objektivno danem. Flaubert se je tega zavedal, zato ni hotel nikjer posegati v pripoved, jo uravnati, kaj šele da bi jo razlagal; sporočal je sama dejstva. Prepričan je bil, da bo le tako učinkovala naravno in prepričljivo. To pa nikakor ne pomeni, da bi bil do nje brezbrizen, kvečjemu da se je izogibal nevarnostim, ki preže na pisatelja na vsakem koraku. Nanje je naletel že pri snovanju *Gospa Bovaryjeve*, ko je v sebi odkril čudno nagnjenje do izpovednega izražanja, značilnega za mladostno prozo, kakršno je pisal pred leti. Zavedal se je, da je bil svoj čas preveč liričen in nagnjen k razglabljanju, patetičen v besedi in stavku, bolesten v mislih in trditvah. Od svoje črnogledosti ni nikoli odstopil, samo prikrival jo je in poglabljal. Sedaj nič več ne ugibamo, zakaj neki je tako trdovratno ponavljal, naj bo pisatelj v svojih delih objektivni. Če se je že odrekel pravici, da bi na glas razsojal o početju svojih junakov, pa vendar ni mogel preprečiti, da ne bi ti sami razkazovali svojih občutljivih mest in prek vidnega in odbojev od njega ne opozarjali, kaj jih teži in muči. Ali pa se ni morda kljub vsemu le pregrešil nad realizmom, ko je dopuščal, da se je videlo, čeprav prikrito, kako so razboleni in kakšna so njihova čustvena stanja? Le kako neki, ko pa je tudi pri lirističnih občutjih kratek, jedrnat, stvaren. Res pa je, da imamo opraviti pri njem s posebno obliko realistične umetnosti, takšno, ki zaobjame človeka v celoti, njegove telesne in duševne lastnosti, čeprav ne seže do njegovih podtalnih globin, zato ga pa postavlja v nekakšno pansihistično stanje, v katerem se spaja živo z mrtvim, preteklo s sedanjim, saj so vsi zaobjeti drug v drugem, ali kakor je zatrjeval Goethe, ko je napisal, češ da »ni snovi brez duha in ne duha brez snovi«. Vsi vemo, da je objektivno, kar je neosebno, neutajljivo, dejansko, predmetno, dokazljivo in dokazano, nesporno, stvarno, enovito, hočem reči, da ni omadeževano z drugimi primesmi ali da bi bilo odvisno od tujih sil, obremenjeno z nečim, kar ne sodi k stvari, izpričano, nikar da bi bilo razodeto, to se pravi, da je zaobseženo samo v sebi, nasičeno samo s seboj, nepristransko, nedvomno, dojemljivo s čustvi in razumom, polno, gotovo, vendar v sebi zaprto, negibno, otrdelo, osamljeno.

Ravno tako pa tudi vemo, da ločijo objektivno od subjektivnega najčešče neznatne, včasih komaj zaznavne meje in drže z ene strani na drugo sumljivo skriti prehodi, polni nevarnosti, ko lahko mimogrede, če nismo dovolj previdni, zdrknemo v pretirano osebno razlago pojavov. Ze po naravi smo nagnjeni k posploševanju, radi poenostavljamo in barvamo stvari po svoje. To pa je prav tako tvegano početje, kakor če čezmerno kopičimo podatke, nabrane od vsepovsod, in navajamo kaj

malo ali nič važne podrobnosti. Ravno zato se je Flaubert prizadeval, da bi njegovo pripovedovanje ne bilo preobloženo z nepotrebnim, postranskim; vedno je hotel biti jasen in nazorno stvaren. Ker se je bal, da ne bi zašel predaleč na katerokoli stran in se znašel v skrajnostih, se je ogreval za razumno presojo danega, in to z vidika estetskega ravnovesja v umetnini, ko zmaga logično nad nesmiselnim, dognano nad približnim. Dosledno je zavračal nepreverjeno in fantastično, češ da slabita umetniški vtis, a se vnel za vse, kar je izpričano, doživeto in se ujema z dejanskim.

Vsak, še tako neznamen pripetljaj v *Vzgoji* je podprt z dejstvi, nabrajani na kraju samem, z gradivom, ki ga je pisatelj natančno preveril. O tem se nam je ohranilo na kupe pričevanj v njegovih *Pismih*, pa tudi v načrtih in zapiskih za roman, največ v rokopisnih osnutkih zanj, iz katerih je po mnogih predelavah nastalo dokončno besedilo. Preden se je lotil dela — *Vzgojo* je začel pisati 1. septembra 1864 in jo dodelal do kraja 16. maja 1869, torej po šestinpetdesetih mesecih v celem ali mesec in nekaj dni dlje kot *Gospo Bovaryjevo* — še preden je sedel k pisalni mizi, je snov na novo na hitro preletel in se takoj posvetil prvim poglavjem. V ta namen se je v avgustu 1864 napotil ob Seni proti Mantereauju, da bi imel živo pred očmi, kar je potreboval za roman. Uvodno poglavje se mu je zdelo sila važno, zato se ni smel zanašati na spomin. Pokrajino ob nabrežju, ki jo Friderik opazuje s parnika, je hkrati s hišami, travniki, vrtovi in »bledimi topoli« zvesto prenesel v knjigo, a jo popisal skopo, strnjeno, zgolj po bistvenih potezah. Tudi mesto Nogent ob Seni je upodobljeno natanko po resnici — flaubertologi so v njem ugotovili najneznatnejše malenkosti, na katere se nanašajo orisi v romanu — kar niti ni presenetljivo, ko pa je od tod izviral očetov rod in je Flaubert zunanjo podobo kraja dobro poznal iz vsakoletnih počitniških obiskov. Tako je ravnal tudi povsod drugod in se včasih ukvarjal s posameznostmi mesece in mesece. Podrobneje se je zanimal za lastnosti kaolina in si je od blizu ogledal tovarno za izdelke iz porcelana v Sèvresu, da je lahko sestavil tretje poglavje drugega dela *Vzgoje*. Da bi v četrtem poglavju drugega dela bralcu čimbolj približal konjske dirke na Martovem polju — takrat so bile v Parizu zanimiva novost — in da ne bi prezrl česa važnega, si je v ta namen narisal na poseben list očrt hipodroma in na njem zaznamoval tribune za gledalce, staje za konje, lope za jahače in ovalno dirkalno stezo, na katero so ves čas uprti pogledi svetovljanske gospode po ložah in obiskovalcev po kočijah vseh vrst vzdolž ograj. Nič koliko priprav so od njega terjali prizori v Fontainebleauju, kamor se Friderik in Rozaneta umakneta iz Pariza, da bi pozabila na revolucijo. Tu so njegovo pozornost posebno pritegnili okoliški gozdovi, saj si je v beležnico zapisoval vrsto vtisov, ki jih je uporabil pri izdelavi prvega poglavja v tretjem delu romana (*Fontainebleau. Notes de mon carnet*). Tako je ravnal tudi povsod drugod, kjer si je moral pomagati s podrobnostmi, bodisi pri orisu pokrajinskih okolij, stavb in posameznih prizorišč bodisi pri ugotovitvi Pariza samega, njegovih ulic, lokalov, salonov, da česa drugega niti ne omenim.

Največ preglavic je seveda imel z revolucijo, pravzaprav z njenim izbruhom in potekom, saj sestavlja osrednji motiv v *Vzgoji*. Posvetil ji je celotni tretji del romana, kjer doseže dogajanje vrh in se prelomi v

konec. Njegov opis množičnih prizorov in na videz brezglavega vzplamtevanja revolucionarnega požara tu in tam po ogromnem mestu in zunaj njega, pa tudi prikazovanje raznovrstnih prizorov v naravnem, vendar na oko zmedenem zaporedju, je postalo evropskim realinom in naturalinom zgled in vzor. Zlepa ni bil kdo pred njim tako živ in prepričljiv, zlepa ni kdo tako bistro pogodil bistva vulkanskih množičnih izbruhov, ko se razum umakne strastem in preudarnost zamenja vse-splošna sla po uničenju. In vendar ni Flaubert prepustil naključju niti najmanjše malenkosti v romanu ali da bi ravnal samovoljno; vse je preverjeno in izpričano, zato pa tudi tako učinkovito. Flaubert je revolucijo leta 1848 videl na lastne oči in pisal po doživetju; o vsem drugem, česar ni poznal od blizu, pa se je med pisanjem poučil iz pričevanj znancev, knjig, memoarov, celó iz takratnega časopisja. V tej vnemi je šel tako daleč, da je pretipal tudi manjše revolucionarne poskuse v štiridesetih letih in raziskal vzroke, ki so sprožili vstajo leta 1848. Pri tem je ugotovil dve, za roman bistveno važni razdobji: prvo, ki je trajalo od 22. do 24. februarja in dlje ter kaže tipične znake samogibnega upora, pri katerem se sprosté dotlej zatrte družbene sile in planejo neovirano na dan ideje, ki hočejo družbo preoblikovati in ustvariti pravičnejše razredne odnose; zatem drugo, reakcionarno fazo, ki se začne v juniju 1848, ko general Cavaignac zaduši 24. do 27. junija ponovni razmah vstaje neusmiljeno v krvi, razbije republiko in omogoči, da se nekaj let zatem rodi drugo cesarstvo z Napoleonom III. S tem pa so se seveda razblinili v nič veliki ideali mlade generacije, ki je sanjala o preosnovi družbe, kakor se zanjo zavzemata v romanu *Sénécal* in *Dussardier*, dokler se proti koncu prvi ne sprevrže, a drugi za svojo stvar ne pade. Flaubert je dobro poznal gibala svojega časa in vedel, kam so bili uprti pogledi tistih, ki so zavračali pridobitniški meščanski egoizem brez višjih ciljev. »Pijem na popolno porušenje današnjega stanja,« izjavlja *Sénécal* v drugem poglavju drugega dela *Vzgoje*, »to se pravi vsega, kar imenujejo Privilegij, Monopol, Vrhovno vodstvo, Hierarhija, Oblast in Država!« »Vse to bi najraje razdrobil takole!« pristavlja in trešči kristalni kelih ob mizo.

Ravno tako je tudi dobro poznal antagonistične nagone posameznikov med mladimi, kakor se v najizrazitejši obliki kažejo pri *Hussonnetu*, *Deslauriersu* in *Martinonu*, ki se na videz ogrevajo za svobodo in revolucijo, v resnici pa imajo v mislih samó svoje uspehe in koristi. Flaubert je na vse strani pretehtal tudi spise večine najvidnejših francoskih socialnih mislecev in ideologov tridesetih in štiridesetih let in si o njih ustvaril svoje mnenje, v romanu pa podal njihove nazore stvarno in nepopačeno, kvečjemu tu in tam z rahlo ironijo v tonu in poudarku. Posebno se je ukvarjal z idejami *Saint-Simona*, čigar spisi so po njegovi smrti 1825 vplivali na francoske romantike in jim usmerjali poglede na družbo in pero, z reformističnimi družbenimi nazori *Charlesa Fouriera*, z njegovim »zakonom privlačnosti« in z ureditvijo prihodnje komunistične družbe, razdeljene po združnih enotah v falansterje, falange, serije in še manjše skupine, kar je sredi preteklega stoletja zaman skušal uresničiti njegov privrženec *Victor Considérant* v koloniji »*La Réunion*« pri *San Antoniu* v *Texasu*; z anarhističnimi tezami *Pierra Proudhona*, utemeljitelja sindikalizma in mutualizma; z načeli o organi-

zaciji dela, kakršna je razglašal Louis Blanc, z utopičnimi pogledi na družbo Étiennea Cabeta, avtorja »filozofskega in socialnega« romana *Popotovanje po Ikariji* (*Voyage en Icarie*, 1842), ki jih je tudi sam poskušal uveljaviti v komunističnih ikarijskih združenjih v Franciji in v Texasu v Ameriki, a niso uspela; in še s socialnimi teorijami Pierra Lerouxa, L. A. Blanquija ter revolucionarnega duhovnika in pisatelja Lamennaisa.

Toliko imen in idej bi dogajanje v romanu brez dvoma ohromilo, če ne kar razdrobilo, ako bi jih pisatelj skušal vplesti vanj ali se celo nanje sklicevati, zato je zavrzel vsakršno podrobnost in se osredotočil na bistveno, na obe temeljni gibalni sili, ki sta revolucijo leta 1848 sprožili in jo podžigali: socialno prevratno, stremečo po spremembi družbenega sistema in ustanov, ter meščansko reakcionarno, ki je hotela ohraniti dotedanji red stvari in razvoj v novo čimbolj zavreti, če ne že onemogočiti, pa čeprav za ceno republikanskih svoboščin in v korist povsod osovraženega cesarstva. Flaubert se namerno ni postavil na nobeno stran, vendar je vsakomur kaj hitro jasno, ko prebira roman, kako napsproten je meščanstvu in plutokraciji vseh barv in odtenkov in kako prisrčno slika človeško pristno postavo mladega Dussardiera od trenutka, ko ga zagledamo v pretepu s policijo v prvem delu romana, do zadnjega, ko ga na koncu podrè s sabljo na tla njegov širokoustni prijatelj in nekdanji revolucionar Sénécal.

Flaubert je vedel, da ga bo prav zaradi tega kritika trdó prijemala in neusmiljeno obsojala — in v resnici ga je še bolj, kakor je pričakoval — vendar ni popustil. Ni hotel izkrivljati dejstev, kaj šele da bi bil v prid privlačnosti fabule potisnil revolucijo z njenimi perečimi platmi v ozadje ali jo celó meni nič tebi nič prestilizirati v slikovito kulisarijo, ki naj bi zaljšala slabokrvne, a napete pripetljaje v zgodbi, če bi jih kaj bilo, oropane vsega pristnega in resničnega. In ravno ko se je mučil z najvažnejšimi poglavji v tretjem delu *Vzgoje*, je 5. julija 1868 pisal George Sandovi v Nohant: »Šest tednov sem trdo garal. Knjige mi ne bodo odpustili ne rodoljubi in ne reakcionarji! Nič zato; popisal sem stvari, kakor jih čutim, to se pravi, kakršne po mojem mnenju so. Ali je mar to neumno? Zdi se mi, da smo svoje nesreče krivi *edino* mi sami.« Mesec dni zatem pa svojo misel še poglobi, ko ji 10. avgusta o tem ponovno piše. »Zadnjič sem se slabo izrazil,« ji izjavlja, »če sem napisal, da bo moja knjiga krivila vsega hudega domoljube; ne prilaščam si pravice, da bi kogarkoli obdolževal. Mislim celo, da pisatelj ne sme o stvareh tega sveta izražati *svojega* mnenja. Lahko ga nakaže, a ne zdi se mi prav, da to pove z besedami. (To je sestavni del moje poetike.) Prizadevam si, da stvari pokažem, kakršne se mi zdijo, da so, in da povem, kar imam za resnico. Kaj mi mar za posledice! Vseeno mi je, ali imam opraviti z bogatimi ali revnimi, zmagovalci ali poraženci. Nočem niti ljubiti niti sovražiti, ne biti usmiljen ne jezen. Kar se tiče naklonjenosti, to je nekaj drugega: te ni človeku nikoli dovolj. Sicer pa reakcionarjem ne bo nič manj prizaneseno kot drugim, zakaj imam jih še za večje zločince. Mar ni prišel čas, da lahko stopi v Umetnost pravica? Šele tedaj bo nepristranost pri upodabljanju imela veljavo zakona — in znanstvene natančnosti!«

Kaj nam nazorneje pojasnjuje Flaubertov pripovedni objektivizem kot obe izjavi, ki smo ju navedli, in kaj izpričuje komaj zaznavne subjektivne primesi v njem? Izrazi »zdi se mi«, »imam za«, »mislim«, »čutim«, »prizadevam si«, ki jih tu uporablja, opozarjajo na morebitnost, verjetnost tega, kar popisuje v *Vzgoji srca*, vendar s poudarkom pri trditvi, ki jo vedno tako rad obnavlja, kadar le nanese, češ da je vseskozi nepristranski, verodostojen. Temu ni moč oporekati, saj se po odnosu do dejstev bistveno razlikuje od romantikov in tendenčnih pisateljev vseh vrst in odtenkov. Še važnejša pa je njegova sklepna misel, da bodi umetnost razsodnik, ki oznanja pravico, ker pozna prava gibala sveta, kar pomeni, da se pisatelj ne sme ponižati do slabotnega, pasivnega prepisovalca resničnosti, temveč mora v njej odkrivati globljo vsebino pojavov. To so upoštevanja vredne novosti, do katerih smo se dokopali, saj osvetljujejo njegov estetski nazor s strani, ki je nismo poznali. Ali naj se po vsem tem še čudimo, ko zadenemo v romanu na močne liristične prvine in pri opisu narave in raznih prizorišč na nekakšen poseben čustveni impresionizem, ki po svoje barva dogajanje? Ali naj mar tudi prezremo, s kakšnimi osebnimi poudarki riše posamezne človeške postavne in usode, ko pa nam vse skupaj dokazuje, da ni bil do njih mrko brezbrizen, neprizadet, četudi je njegova beseda najraje skopa, jedrnata, čudno mrzla? Pri njem je pač treba marsikaj brati med vrsticami, da si njegove podobe lahko pravilno razložimo in jih dojamemo. S tem seveda še zdaleč ni rečeno, da bi bil kadarkoli nehal biti realist, ki veruje v otipljivo danost sveta, kakršnega zaznavamo, le zakaj neki; pač pa da je pojmoval realizem po svoje, drugače kot njegovi sodobniki, ki so ga imeli za gmoto mrtvih in suhih podatkov in nič več.

Tega takratna kritika ni razumela in ni znala razbrati iz *Vzgoje srca*, in tudi ni mogla, ker jo je predvsem vznemirjala idejna podstava umetnine, pereča da le kaj, in begala njena nasičenost s snovjo, skoraj že preobloženost. Zmedena je obstala pred čedno kopico motivnih jeder in odtenkov, ki so po delu sem ter tja razmetani in se med seboj le rahlo vežejo; brez moči se je znašla pred mnogovrstnimi zapletljaji, ki so ji kdove zakaj meglili pogled. Ker je bila že tako in tako zbegana spričo neprestanega pritiska realističnih teorij nanjo — idej, ki so bolj in bolj vznemirjale francosko javnost, kolikor bolj je mlajši rod silil v prve oblike naturalizma — ni čudno, da je mislila, da ima v *Vzgoji* pred seboj pravo novodobno realistično spako, ki jo je treba obsoditi. V Flaubertu je že od *Gospe Bovaryjeve* sèm slutila privrženca najmodernejših slovtvenih smeri, kako naj ne bi videla v njegovem novem delu njihovega skrajnega izrastka? Ocenjevalec v časopisu »Le Temps« je 7. decembra 1869 to tudi na ves glas povedal, ko je zapisal: »Ker je avtor hotel biti realističen, je seveda postal realen, toda kolikor bolj je njegovo pisanje realno, tem manj je zanimivo«. To pa še zlepa ni vse, kar jo je razburjalo. Če pustimo v nemar politično plat romana — saj to je docela zavračala, kakor smo že povedali — pa ne moremo mimo njenih poskusov, da ne bi umetnine tudi estetsko razvrednotila in dokazala, da je manjvredna, zgrešena, skratka, nepomembna. Bistro je zapazila, kaj je v romanu novega, dotedanjim pripovednim postopkom tujega, celó nasprotnega, in takoj razglasila za zablodo. Kako naj bi bila slutila, da nas bodo sto

let kasneje ravno te njegove posebnosti privlačevale in nam pomenile posebno umetniško dejanje njegove ustvarjalne nadarjenosti?

Ce naj strnemo ugovore ocenjevalcev v nekaj vodilnih tez, značilnih za odnos takratne literarne javnosti do *Vzgoje srca*, moramo navesti zlasti tiste, ki so naperjene proti kombinacijsko-stilni podobi romana. To je za nas tembolj važno, ker vemo, da literarno delo človeka prevzame predvsem s svojimi oblikovnimi vrednotami, sicer je mrtvo telo, ki ga lahko postavimo kamorkoli, nikakor ne v besedno umetnost. In ravno to plat je kritika vseskozi napadala in podcenjevala. V en glas je zatrjevala, da *Vzgoja* sploh ni roman v pravem pomenu besede, hočem reči, pripoved s strnjeno zgodbo in junakom, ki bi bil ves, kolikor ga je, zagnan v svoj cilj in vedel, kaj hoče, marveč kvečjemu zbirka raznovrstnih »dogodkov« in »epizod«, ki jih mirne duše lahko odtrgamo drugo od druge, ali da povem po svoje, nekakšna kaša vsega mogočega brez prave fabulativne zlitosti. Pisatelj, je menila, posega v najrazličnejša okolja in družbene plasti, se vtihotaplja v študentovsko podstrešno sobico in v budoar vele mestne dame, popisuje predmestni ples pa spet sprejem pri plemenitaškem bankirju. »Kakšna umetnost neki je to,« beremo 15. decembra 1869 v »Revue des Deux Mondes«, »ko pa je avtor zavrgel vsakršno zgradbo, razveljavil enotnost dogajanja, vse skupaj pa nadomestil z vrsto osnutkov?« Pravzaprav ravna kakor zgodovinar Michelet. Njegovo pripovedovanje je sunkovito, trzajoče, nenadoma zaustavi potek dogajanja in zabriše prehode. »Nikoli noben roman ni govoril takšne govornice,« nadaljuje ocenjevalec, »človek bi sodil, da imamo v rokah kroniko, suhoparen in redkobeseden dnevnik, zbirko zapiskov, oznak, besed, vendar s to razliko, da so pri zgodovinarju orisi izdelani, da besede zadevajo v bistvo, opombe pa za silo povzemajo dogodke, medtem ko uporablja romanopisec ves ta učeni in težaško natančni postopek za najbolj bedaste dogodivščine.« Flaubert je stilist, zatrjuje, »a ne pozna pravil«. Skratka, vse je sestavljeno tako, da učinkuje »surovo, ironično«. Kakšna vzgoja neki je to, končuje posmehljivo ironično, ko je junak na milost in nemilost izročen v oblast samim ničvrednim vplivom, in namesto da bi si srce plemenitil, si ga kvari in maliči!

Še bolj špičasto pa se je obregnil ob *Vzgojo* dan pred tem »Journal des Débats«, ko je zapisal, da je delo »satira, ne roman, sestavljena iz pripetljajev in prizorov«. Flauberta je po kritikovi samozavestni sodbi »popadla prava besnost, da vzvišeno ponižuje, kar je pomembno: znanost, talent, domoljubje, neodvisnost, sramežljivost, z delom pridobljeno imetje, vpljudnost, velike in majhne čednosti pa razveljavlja«. Že omenjeni ocenjevalec v časopisu »Le Temps« je sebi in drugim zatrjeval, da »knjiga ni roman, temveč splet dogodivščin in spominov«. — »Iz česa je sestavljen dobršen del življenja?« se sprašuje in nadaljuje: »Iz dejstev, ki jim ne poznamo vzrokov in nam nič ne povedo, iz nepredvidenih srečanj, hudomušnih, nekoristnih dejanj. Svarim vas, da bi iz tega napravili kakršnekoli zaključke, to pa je storil Flaubert!« — »Pred našimi očmi se vrstijo osebe, prizori,« pravi, »toda vsi kakor po naključju. Človek bi mislil, da imamo opraviti s kupom uokvirjenih sličic, z zbirko fotografij, res čudovitih primerkov, kar priznajmo, izrezanih iz resničnosti, osvetljenih od vseh strani, a med seboj prav nič povezanih.«

2

Ne, v *Vzgoji srca* ne pogrešamo nič, kar spada k resničnemu romanu: ne fabulativne pisanosti in njej primerne privlačnosti, ki človeka pritegne, če je le količkaj dovzeten za zaupne, prefinjene stvari, ne zapletov z izrazito estetskimi učinki, mestoma tudi ne zaletov, ki dadó slutiti, kakó življenje neugnano utripa s krčevitimi sunki v svetu, ki je tu upodobljen, le da se nam sprva zdi marsikaj tuje, nerazvidno, le rahlo zaznavno, saj pred našimi očmi komaj nastaja in se nam šele na koncu razjasni in razveže. In prav takšno oteženo prodiranje v skrite vsebinske plasti umetnine ustvarja vtis, kakor da dogajanja niti ni ali da se pred nami prav ta hip, ko beremo, mukoma poraja in oblikuje, hkrati pa občutek, da se nam utegne zdaj zdaj kaj važnega izmuzniti iz rok, če ne bomo dovolj previdni. In res kmalu začutimo, kako se tesnobno ozračje okoli nas bolj in bolj razrašča in zgošča, kako mrko lega na nas z vznemirljivimi in trpkimi občutki. Pravzaprav se zavemo, kje smo, šele ko smo se doobra prestopili po romanu in se po njem razgledali. Takrat ugotovimo, da imamo opraviti z novo pripovedno tehniko, takšno, ki se malo ali nič ne sklada z dotlej veljavnimi, splošno priznanimi kompozicijskimi načeli, s postopkom, ki je bil fabulistik tistih dni v dokajšnji meri tuj ali celo nasproten, saj se je uveljavil šele v našem stoletju. Zato ga pisateljevi sodobniki seveda niso mogli kaj prida razumeti, kako naj bi ga bili cenili in se nad njim navduševali, razen morda nekaterih naturalistov, ki pa so si ga razlagali v smislu svojih estetskih teorij. Če kdo, je Flaubert do najneznatnejših podrobnosti poznal različne pripovedne kalupe — od preprostih do zapletenih — ki so se uveljavljali v Evropi od srede osemnajstega stoletja sém do romantike in realizma, in vedel, kako učinkujejo na bralca, in še, kakšna je njihova estetska vrednost. Zato se je vedoma odrekel oblikam, ki jih je imel za obrabljene, plehke in prav nič prikladne, da bi z njimi lahko uresničil svojo zamisel in prikazal, kar ga bega in muči. Posebno so mu bili zoprni fabulativni vzorci, zgrajeni tako, da dražijo našo radovednost z zunanjimi presenečenji, saj s tem pisatelju onemogočajo, da bi segel v življenje globlje in naslikal stvari takšne, kakršne vidi, da so. To pa ne pomeni, da bi se bil Flaubert hotel okleniti izpovedne oblike romana v prvi osebi, ki so jo cenili romantiki, in da je zato zavračal postopke, obrnjene navzven, ko pa je ta oblika že sredi preteklega stoletja izgubila vso svojo mikavnost; razbiti je poskušal hermetično zaprto realistično zgradbo pripovedi, ki se je krčevito oklepala dolgih uvodov v roman, nasilnih zapletov in razpletov, prikladnih za moralistične poante in idejne teze. Zaželel si je širokih kompozicijskih možnosti; rad bi bil uveljavil obliko, s katero bi bilo moč ob osrednji ljubezenski zgodbi, vdeleni v umetnino kot njen notranji tloris, zajeti še dobo z njenimi motnjavami in navzkrižji vred ter generacijo, ki je šla skozi tedanje politične plitvine in družbene pretrese svojo pot s pogledom, uprtim v velike cilje, a se na koncu znašla v svetu, ki ga je pomagala graditi, spremenjena, ubita in iztreznjena.

Tako zelo zapleten, široko zasnovan načrt se seveda Flaubertu ni porodil nanagroma, tako rekoč čez noč, ali da bi bil plod hipnega navdiha,

nekakšnega ustvarjalnega prebliska, ko ti vse kar samo plane na dan, da sam ne veš kdaj, kakor so mislili romantiki, nastajal je počasi iz leta v leto in se neprestano spreminjal. Sprva je ždel skrit globoko v njegovi podzavesti kot brezoblična, motna slutnja in se mu le narahlo trgalo z dna v nepopolnih, komaj zaznavnih obrisih, preobložen s tujimi primesmi, dokler se ni polagoma začel osvobajati drugotnih sestavin in kristalizirati. Šele po dveh desetletjih in pol od prvotnega doživetja so se mu vse prvine dokončno strnile v pripovedni okvir, iz katerega je nastala *Vzgoja*, kakršno poznamo danes. Ne bilo bi na mestu, če bi poskušali do podrobnosti očrtati razvojno pot romana, ker bi nas to zavedlo daleč stran od naše osrednje misli, pač pa moramo navesti bistveno, tisto, kar nam utegne pomagati, da ujamemo vodilno idejo celote, predvsem njeno umetniško podobo, zvezano z vsem, kar jo sestavlja in je zanjo značilno.

Njen prvotni zametek datira iz časov, ko je Flaubert prvič zagledal Schlesingerjevo v Trouvillu in se vanjo zaljubil. Pravzaprav neposredno zatem, ko so nastali *Spomini blazneža*. Toda niti v noveli niti v pismih iz tega časa ni najti najmanjšega sledu, ki bi oznanjal, da je hotel že takrat napisati nekaj večjega, kar bi napovedovalo roman. Kako neki naj bi tudi našli, ko pa je sedemnajstletni avtor hotel ponazoriti v stilu meditativnih zapiskov samó srčne bolečine, ki so ga vznemirjale, in ni imel v mislih nič drugega. To se je zgodilo kasneje, ko je že prebolel svoje prve živčne krize — če pustimo ob strani novelo *November* iz leta 1842, v kateri so tudi vidni sledovi njegove velike ljubezni — šele po letu 1845, ko je nastala prva *Vzgoja srca*, ki je ni Flaubert nikoli namenil javnosti, četudi je nekaj poglavij pokazal Louisi Coletovi. In ravno to delo nam izpričuje, kako dolgo je pravzaprav pri njem prevladovala izrazito čutno-erotična plat njegovega doživetja, ali da se izrazim še določneje, kako je v njem gorela neustavljiva želja, da bi vsaj v domišljjskih podobah, sestavljenih v pripovedno celoto, izživel svoje ljubezenske sanje, ko jih že ni mogel v resnici. Vse, kar se pri njem dotika Schlesingerjeve, je lep čas sprepredeno z njegovimi strastmi, upanji in hrepenenjem, in to prav tja do leta 1863, ko mu znova planejo v zavest nekdanji obrazi.

Nič takega se bi ne upali zapisati in na slepo trditi, če bi za to ne imeli dokazov. Ti so na pogled sicer skromni, fragmentarni, neposvečenim, ki ne poznajo ozadij, nerazumljivi, kljub temu pa zgovorni in prepričljivi, ko nam pojasnjujejo prvotni zametek, iz katerega je umetnina pognala. Kdo ne bi priznal, kako so neizdelani, hipni zapisi važni, naj so še tako zmedeni, krhki ali nepregledni, ko pa nam pripovedujejo o notranjih predelih zgodbe, kakršna se je pisatelju prvi hip spočela, o njenem vsebinskem vezivu, tlorisu celotne stavbe, preden je avtor pretehtal njeno ogrodje in preveril trdnost nosilnih stebrov. Kdor vsaj približno pozna zapletene zakone pesniškega ustvarjanja in ve, po kakšnih temačnih, skrotovičenih podzemeljskih hodnikih blodi domišljija, ko snuje, dokler ne zasluti svoje poti, temu ni treba posebej popisovati vznemirjenja, ki budí pesnikovega duha, in ne navdušenja in opojnosti, ki ga zajemata, ko se mu kot v transu razodene, kar je tako dolgo iskal. Tedaj planejo iz njega na papir kosi prizorov, delci zgodbe,

drobci misli, stisnjeni v nekaj besed brez prave medsebojne zveze, plodni znanilci porajajočega se dela.

In ravno za *Vzgojo srca* so se nam ohranili takšni zasnutki, ki nam pripovedujejo, kakšno je bilo njeno prvotno izhodišče in kaj se je z njo dogajalo kasneje, kako je preusmerjala svojo rast in se postopoma dogajala. Kakor razberemo iz knjige *Flaubert in njegovi neobjavljeni načrti* (Flaubert et ses projets inédits), ki jo je leta 1950 priobčila Marie-Jeanne Durry, opiraje se na pisateljeve beležnice, so bili njegovi prvi posegi v snov negotovi, tipajoči, saj ni imel roman sprva niti naslova, njegovi junaki pa ne imen, marveč je bilo vse skupaj skrčeno na nekaj sicer zgovornih, a hudo splošnih navedb, ki le od daleč spominjajo nanjo. Pač pa je iz zapisov razvidno, da je bila zgodba, kolikor je je bilo, še vedno polna čutnih primesi, ki tako značilno barvajo roman iz leta 1845, le da so se ji sedaj pritaknile razne nove poteze. S tem seveda še ni povedano vse, označena je le prvotna podoba *Vzgoje*. Flaubert je imel navado, da je mimo osrednjega načrta, ki ga je neprestano spreminjal in dopolnjeval, tudi potem, ko se je lotil izdelave, sestavljal sproti še podrobnejše načrte za posamezna poglavja, kakor so mu v mislih dozorevala, in jih tako dolgo pretehtaval, da se niso vrasla v celoto. Medtem ko je Dostojevski zgradil svoj načrt enkrat za vselej z vsemi bistvenimi podrobnostmi vred in ni prej začel pisati, da ni bilo vse, kar je hotel povedati, domišljeno do kraja, pa se je Flaubert izgubljal v posameznostih, kakor so se mu sproti porajale in prinašale s seboj vedno nove in nove odtenke, ki jih je bilo treba tako spretno vplesti v roman, da danes nihče ne prepozna kasnejših vrinkov, naj so še tako zajetni. Zato je ustvarjal počasi, mukoma in z zastoji, ki so ga spričo večnega iskanja ustreznega izraza silili, da je vsako malenkost na vse strani pretehtal, tudi posamezno prisposodbo in besedo, da se je dokopal do popolnosti, ki preseneča.

Po vsem tem se lahko sedaj s pridom lotimo gradiva, ki nas zanima, in si ga določneje razložimo. Kakor nam pripovedujejo dokazila, ki jih imamo v rokah, je bila Flaubertova zasnova, iz katere je izšla *Vzgoja srca*, oprta na načrte iz leta 1863, to se pravi še vedno na izrazito čutno ljubezensko motiviko; odpovedal se ji je in jo potisnil v ozadje šele po dolgem, mučnem pretehtavanju prvotne zamisli, potem ko so v njem dozorele ideje, ki so v celoti predrugačile njegov odnos do snovi, ki je tako očitno silila v ospredje in se mu ponujala v pero s svojimi vznemirljivimi družbenimi navzkrižji, človeškimi razkoli in zlomi. O vsebinskih spremembah v posameznih plasteh njegove zasnove, kakor so nastajale druga za drugo in se mu počasi razraščale v umetniški organizem, ne moremo govoriti z uspehom, če ne upoštevamo ozračja, v katerem je Flaubert začel misliti na svoj roman. O tem izvemo marsikaj zanimivega iz pričevanja bratov Goncourt, ki nas pouči o nekaterih Flaubertovih takratnih literarnih namerah, čeprav se neposredno ne dotikajo *Vzgoje srca*. Tega ni mogoče niti dokazati niti spodbiti, lahko si pa mislimo; in zakaj si tudi ne bi, ko se tako čudovito ujema s podatki, ki jih mislimo navesti? »Flaubert bi rad izdelal,« sta si zapisala v svoj znani *Dnevnik* (Journal) 29. marca 1862, »dva ali tri preproste, prav nič zapletene kratke romane, v katerih bi obravnaval moža, ženo in ljubimca.«

Iz tega seveda ni bilo nič, zato pa se mu je navedena misel leto dni zatem prepojila s spomini na Schlesingerjevo, hkrati pa razširila še na revolucijo leta 1848. S tem so vdrli vanjo novi motivni krogi, se začeli razklačiti in čedalje bolj uveljavljati. To se je pravzaprav dogodilo dokaj kasneje, ko se je že razgledal po vodilnih idejnih silah tistega časa in si jih razložil po svoje. Iz ljubezenskega romana, ki naj bi se v glavnem sukal okoli zakonoloma in njegovih posledic, je polagoma nastala obsežna slika človeških usod in razrednih trenj v letih 1840 do 1852, če se česa drugega niti ne dotaknemo. Kako se to kaže v prvem zapisu za *Vzgojo* iz srede leta 1863, ki še nima pravega naslova, temveč le dokaj splošno navedbo *Gospa Moreaujeva (roman)*, ime, ki ga je kasneje nadomestilo drugo, in sicer gospe Arnouxove, najbolj spoznamo, če si ga ogledamo поблиže. Glasi se: »Mož, žena, ljubimec, vsi se ljubijo, vsi strahopetni. — popotovanje s parnikom Montereau. gimnazijec. — Ga. Sch., g. Sch. jaz. — razvoj mladenišтва, pravo, obsedenost, krepostna in pametna žena, v spremstvu otrok — Mož, dober, se druží z lahkoživkami ... (večerna zabava), slavnostni ples pri Predsed. Udar. Pariz ... gledališče, champs elysées ... — prešuštvo, pomešano z očitki vesti, s strahom (grozo). Moževe mučna stiska in ljubimčev filozofski razvoj. Podaljšani konec. Vsi vedo za svoje medsebojne odnose, a si jih ne upajo priznati. Čustvo zamrè samo po sebi, razidejo se. Konec: od časa do časa se snidejo, potem pomró.«

Prazen, votel skelet, stavba brez idejnih temeljev, očrt za zgodbo s tremi osrednjimi osebami, ki jim ne poznamo ne obrazov ne značajev, vemo pa, da vlečejo drugo k drugi močne čutne sile, bi bil na nas brez vrednosti, če ne bi v njem zasledili obeh Schlesingerjev in nekaj važnejših omemb, ki dokazujejo, da imamo opraviti z *Vzgojo*, pravzaprav z njeno daljno prapodobno. Če smo količkaj bistrega pogleda, lahko tudi doženemo tloris prvotne stavbe in spoznamo, kaj se je z njo kasneje zgodilo, ko je roman doživel v svoji notranjosti odločilne spremembe. Hkrati pa še razberemo iz njega mesta, ki nas v prvotni koncepciji le narahlo, komaj zaznavno opozarjajo na prehod v novo fabulativno ozračje. Konca, kakršnega je imel avtor sprva v mislih, kasneje ni uveljavil, saj je bil zasnovan še po starem, zato pa je izdelal namesto njega podaljšani iztek zgodbe v povsem novem smislu. Ravno z njim pa je Flaubert lahko dal umetnini močan idejni in umetniški poudarek. Očitno je moral prehoditi dolgo pot, polno tveganja in nevarnosti, da se je dokopal do tako učinkovite rešitve. Pravzaprav pa se mu je takrat podilo po glavi vse mogoče, preden se mu ni vse razporedilo in ustalilo, kakor si je želel. V pismu, ki ga je poslal svoji nečakinji Carolini januarja 1864 iz Pariza, kamor je moral za nekaj dni, da uredi vse potrebno za uprizoritev *Faustine*, igre svojega prijatelja Louisa Bouilheta, in kjer se je nepričakovano znašel sredi nemirnega vele mestnega vrveža, beremo: »Sredi vsega tega neprestano mislim na svoj roman. V soboto sem se zalotil v podobnem položaju kot moj junak. V svoje delo vnašam (kot po navadi) vse, kar vidim in občutim.«

Besedam, ki smo jih citirali, ne moremo pripisati pomena, kakršnega bi jim radi tisti, ki povsod v umetnini slutijo samo avtobiografska ozadja in vidijo v tem dokaz, da je *Vzgoja* zvest posnetek pisateljevega zunanjega življenja, ko pa nas edinole opozarjajo na nekatere značilnosti

njegovega ustvarjanja, ki jih že poznamo. Vsakršna drugačna razlaga je v sporu z dejstvi in nam samó zamegljuje pogled v bistvo romana. Flaubertova trditev, češ da projicira v delo, ki se mu šele poraja v mislih, kar »vidi in občuti«, ne meri na utelešenje njega samega v njem, temveč na tako imenovani asimilacijski proces, ki ga dobro poznamo, ko avtor vnaša v junaka, ki ga oblikuje iz različnih sestavin, zajetih od vsepovsod, nekatera svoja doživetja, spoznanja in želje, da bi ga čimbolj približal tisti predstavi o njem, kakršno si je ustvaril v svoji domišljiji. Friderik ni njegov avtoportret ali da bi bil popoln odtis njegove osebnosti, ko ta po svoji ustvarjalno neplodni, močno pasivni naravi niti biti ne more; samostojno bitje je s svojo individualnostjo, le da skriva v svoji notranjosti nekatere miselne in čustvene poteze, ki jih je Flaubert vnesel vanj iz svojega, a mu jih urezal po njegovi meri in značaju. To ni prav nič nenavadnega, kaj šele da bi bilo tuje realizmu; ravno nasprotno, najnaravnejši kreativni postopek je, ki si ga moremo misliti, saj je po tej poti nastala tudi nesrečna Ema Bovaryjeva s svojo tragično usodo. V literarnih delih moramo razlikovati dejanske posnetke oseb in človeških usod, recimo, njihove fotografske upodobitve od živih umetniških likov. Pri prvih ni prave neposrednosti, ki jim jo more dati samo notranja, ne pa zunanja verodostojnost, živosti, ki je posledica suvereno oblikujoče pesniške domišljije, ne pa neobgljenega, suženjsko topega prepisovanja pojavov in stvari, in ne prepričljivosti, saj se nam zde njihovi junaki otrdele gmote brez krvi, zato pa pri drugih odkrivamo sam zalet navzven in navznoter, duševno sproščenost, pristnost, ki nas pritegne, naj se nam zde po tej ali drugi potezi tudi nedojemljivi. Prvi so lahko kvečjemu izredno spretni razumski izdelki in komaj kaj več, drugi nam sežejo v dušo in nas prepričajo, tako so resnični, topli in živi. Tega ne smemo prezreti, ko se približujemo *Vzgoji srca*, sicer se nam ne bo posrečilo, da bi doumeli njeno pravo vsebino. Friderik, kot sređiščna postava v romanu, je edino bitje, ki nam pove o sebi vse, a prek njega se nam odpirajo tudi usode drugih oseb v umetnini, kakor da bi bil, denimo, nekakšno njihovo odbojno ogledalo. Zato ima precej podobno funkcijo v njej kot Arkadij Dolgoruki v *Mladeniču* Dostojevskega, le da se oba razlikujeta po psihični zgrajenosti in dojemljivosti za podtalne pojave pri človeku, ki jih Flaubert ni mogel prav razumeti. To nam pove dovolj, da moremo sklepati dalje.

Še vedno smo pri načrtu za roman, še vedno pri njegovi prvotni zasnovi, se pravi pri fabulativnem ogrodju, kot je nastalo v letu 1863, zato še ni najti v njem tistih potez, ki so za *Vzgojo* bistveno značilne. Te se pojavijo kasneje, potem ko se je Flaubert odločil, da podredi junakovo senzualno doživljanje ženske globljemu pojmovanju ljubezni in novemu razumevanju človeka v svetu duhovnih in družbenih slepil. O tem nam ne pove besedilo na drugi strani citiranega zapisa v beležnici, ki smo ga navedli, sicer nič določnega, le da še podrobneje razpreda trenja med glavnima osebama in celo navaja nekatere motivne podrobnosti, ki se v romanu kasneje razblinijo v nič in izginejo. Tu beremo: »Kolikor bolj se mladi mož v družbi lahkoživk usposablja in utrjuje, tem bolj postaja gospa Moreaujeva krepostna in ljubosumna. — Na zmenek pride samo dvakrat ali trikrat. Toda razburjena, v solzah, slaba poteza, razočaranje pri ljubimcu, ki je že tako in tako zelo razočaran.

Stvari si ne upa gnati do kraja, razen če ne bi mogel več brzdati poželjnja. Ljubezen ji je razkril skoraj v šali in je bil presenečen, ko je videl, s kakšno lahkoto je pristala na sestanek. — K 2 ali 3 prvim sestankom ni prišla po naključju ali namenoma. Potem se odpravi tja, ker jo peče vest in je poštena. Vendar zamudi. — Vedno postavi vzporedno [ob resno] ljubezen lahkotno in pokaži, v čem se ne razlikujeta. Spominja se *drugih*. Krepostna žena, ki si želi, da bi bila lahkoživka, in lahkoživka, ki si želi, da bi postala svetovljanka. — Vzljubi ga, ko je pri njem ljubezen že ugasnila, v tem trenutku (si jo osvoji) ali pa se mu vda.«

Ozračje je še vedno nabito s čutno nagonsko slo, kakor da bi bilo Flaubertu zgolj do telesnih dotikov, ne do česa globljega. To pa velja samo za zgodbo, kakor je bila zasnovana v načrtu, a se je kasneje bistveno spremenila. Podoben vtis zbujejo tudi dodatni zapisi v beležnici, vendar jih ne kaže navajati, ker samo dopolnjujejo, kar je že bilo povedano ob prvotni zamisli. Nova je Moreaujeva ljubosumna kretnja, ki se mimogrede pojavi tudi v romanu, ko Moreau, dobričina, kakršen je, prisluškuje pri vratih, da bi dognal, kaj neki se pleče med njegovo ženo in mladim prijateljem; a ko ugotovi, da se je zmotil, se še brezskrbneje požene za lahkoživimi prijateljicami. Posebno zanimiva je avtorjeva utemeljitev junakovega značaja s trditvijo, češ da se Fritz — tako se Friderik imenuje spočetka v načrtu, ko se otreše svoje anonimnosti — zato vnema za lepote za denar, ker se ne upa priznati Moreaujevi, da jo ljubi, kar bi se z drugimi besedami reklo, da je po naravi plah. Spričo tega raje skriva svoja čustva za »cinizme«, kakor da bi se izdal. Iz te na videz neznatne omembe se kasneje rodi na vse strani obzirni, feminilno nežni, pasivni junak v *Vzgoji*, z njim pa plane v romanu na dan kopica psiholoških in idejnih osvetljav njegove osebnosti in tudi notranjih plasti v umetnini, ki nam odkrivajo njeno docela novo vsebino, pravzaprav pomene, ki jih sprva nismo niti slutili.

Tega ne smemo prezreti, če naj razumemo delo po bistvu, seveda še v zvezi z drugimi potezami, ki so zanj značilne, a nanje v načrtu doslej še nismo naleteli. Med novostmi te vrste sodi zapis, s katerim skuša Flaubert opravičiti Fritzovo nagnjenje do Moreaujeve, to se pravi njegovo prizadevanje, da si jo na vsem lepem osvoji. Čeprav je tudi to zasnovano še na prvotnem senzualnem pojmovanju njunih medsebojnih odnosov, že v daljavi rahlo naznanja rojstvo nadčutne Arnouxove, bitja, ki postane kmalu zatem središčni ženski lik v romanu. Stavki v dodatnem zapisu se glase: »Močnejši bo, če ne bo pripravil gospe Moreaujeve do tega, da bi z njim spala. Nedotaknjeno bo ljubezen še bolj razjedala. Znašla se bo v trenutkih, ko bo nihala, vendar ljubimec tega ne bo zapazil ali pa ne izkoristil.«

To pa še vedno ni vse, kar nas zanima in nam odpira pogled v globlje predele romana, tiste, iz katerih je nastala prava *Vzgoja*. Predvsem imam tu v mislih zapis, ki nam po svoje, čeravno zelo skopo, pojasnjuje temeljno zasnovo umetnine, pravzaprav prve pobleške v to smer. Na oko se nam zdi, kakor da bi avtor svoje besede na slepo zmetal na papir, ne da bi se zavedal posledic, tudi da ne tiči za njimi nič posebnega. Ko pa jih pretehtamo v zvezi s celotno stavbo, kakršna je pred nami, se nam posveti. In kako da se nam ne bi, ko pa je kakor na dlani, da smo

zadeli na večstopenjsko antitetično kompozicijsko načelo, postopek, ki pomeni v evropskem romanu popolno novost, nekaj dotlej neznanega.

Polarni paralelizem pripovednih sestavin je Flaubert kot kompozicijsko sredstvo, ki naj uravnava razpostavitev oseb in razporeditev snovnih gmot po romanu, najprej uresničil v prvih dveh delih *Vzgoje*, šele zatem pa pri zgradbi celote, ki se povzpne v pomenski vrh šele v tretjem delu, o katerem vemo, da ga pri izdelavi načrta sprva sploh ni imel v mislih, ker je nastal kasneje, in sicer kot posledica vsebinskih premikov v notranjih plasteh umetnine. Te je sprožilo spoznanje, da ni enkratna usoda posameznikov odvisna zgolj od njihovih samolastnih naponov volje in zavestne usmerjenosti k cilju, temveč še bolj od tujih, neredko sovražnih zunanjih sil, na katere je neutajljivo zvezana, s trenji in spremembami v družbi, posebno še v prelomnih časih, kakršne ustvarja revolucija. Tako se je roman oblikoval postopoma in dobil svojo pravo podobo šele na koncu razvojne poti, ko je ljubezenska zgodba v njem stopila v ozadje in se zlija z vsemi drugimi prvina mi v skladno celoto. Pri tem se je *Vzgoja* odmaknila od motne senzualne erotike in se dvignila v sublimirano ozračje čistih čustev, hkrati pa zaobjela širša življenjska področja in splošna človeška spoznanja, do katerih se je Flaubert takrat dokopal. Vkljenjeni smo, trpimo, kakor začarani se neutrudno vrtimo v večno enem in istem krožnem loku. Omrtvičeni ždimo v prostoru, ki ga obdajajo nevidne, mutaste stene; vanje se zaletavamo, a jih ne moremo niti za ped premakniti. Nedoržni smo, ničesar krivi zaznamovanci, in čas nas neusmiljeno požira vase; zagledani smo kdove zakaj v čudno omotična slepila, ki smo si jih sami ustvarili, da bi zbežali pred grozo, ki se nas polašča, se ji umaknili in se rešili, četudi s pobegom v brezoblično praznoto.

Takšnih mrakotnih prividov in občutij, ki smo jih namenoma podali s pesniško govorico iz naših dni, da bi čim neposredneje ponazorili pisateljevo izhodiščno misel, bi v nas ne mogel sprožiti širok epski popis junaških dejanj izbrancev, strmó zagnanih v cilj, tudi ne zgodba o možeh, ki si sami krojijo usodo in zmagujejo celo takrat, kadar padajo, ker nas priklenejo nase in očarajo s svojo strastjo do tveganja, voljo do moči, posredovati nam jih more edino le pripoved, ki prikazuje pretresljive razkole v naši notranjosti, boleča navzkrižja, kakor vdirajo v našo zavest od zunaj in nas do obupa vznemirjajo. Ne bilo bi pametno, če bi poenostavljali, vendar se ne dá zamolčati, da se v *Vzgoji* vseskozi med seboj tró sama nasprotja in bijejo neskladja, naj začnemo z antitetično, kontrastno zasnovanimi liki: Friderik — Deslauriers, Dussardier — Sénécal, Arnouxova — Rozaneta, Luiza — Dambreusova, da jih omenimo le nekaj, ali pa se ustavimo pri ostrih prehodih v zgodbi iz skrajnosti v skrajnost, iz svetlih življenjskih občutij, polnih optimizma, v trpka dognanja o svetu in človekovi usodi, ki na koncu izzvene v rezkih disonančnih disakordih. Na takšno vodilno misel, kakor smo jo formulirali, seveda ne naletimo nikjer v načrtu za roman in ne v dostavkih k njemu, ki nas predvsem zanimajo, pojavi se šele v delu samem, ko je Flaubert že do dna domislil idejni temelj svoje umetnine in se lotil pisanja. Zato pa odkrijemo med zapisi namige nanjo, daljne znanilce osrednjega spoznanja, ki ga umetnina izpoveduje. O tem nam pripovedujejo tile na videz ne kdove kako vznemirljivi stavki, ki nam šele kasneje odkrijejo svojo

pravo vsebino, ko jih pomensko razvozlamo: »Če pa izpeljem paralelizem med obema ženskama, pošteno in nečistnico,« beremo tu, »se bo A. zanimanje za mladega moža povečalo (to bi tedaj bila neka vrste Vzgoja srca?). Prav bi bilo, da bi bila lahkoživka v bližini glavnega dogajanja, da jo lahko potisnem v ospredje. — B. Vsa knjiga (to je tedaj druga knjiga) naj obravnava samo to. Meščanko in Lahkoživko (z vsemi stranskimi osebami iz obeh svetov) in kot zvezo med obema njenega moža in ljubimca, ki se je seznanil z obema družbenima okoljema. — Na koncu se ljubimec (spričo svojih uspehov) povzpne nad obe.«

Od tu dalje je samo korak do spoznanja, ki preusmeri pisateljevo prvotno zamisel, ko odkrije usodne vzmeti v mehanizmu človeških čutnih omam in nagonskih zapletov, ki mu pokažejo tragizmu resničnosti in človeka v njej. Za dokončno podobo romana, kakršno je delo dobilo v nadaljnjem razvoju zasnove, pa je bilo posebno važno avtorjevo dognanje, da mora individualno usodo stranskih in osrednjih oseb zvezati z idejnimi trenji in političnimi antagonizmi v dobi. Tako je Flaubertu uspelo, da je v dogajanje, ki je bilo sprva omejeno le na nekaj oseb, vpletel vso Friderikovo generacijo z njenimi tipičnimi predstavniki, saj so mu tudi kar sami silili pod pero, čimbolj se je bližal letu 1848, zlasti usodnim februarским in junijskim dnevom. Hkrati pa je vse dopolnil še z vrsto likov, ki so mu jih splavila na površje svetovno-nazorska in ideološka nesoglasja v takratnem času. Nikjer ni obtičal na obodu dogodkov, saj ni hotel biti neprizadet kronist, ki samo pasivno obnavlja, kar je doživel in dognal. Pretrese ob revoluciji je poglobil s svojo osnovno mislijo, ki živi na dnu *Vzgoje*, o človekovi tragični zagledanosti v slepila in neizbežnem razkroju le-teh. To nam po svoje potrjuje tudi droben, na pogled neznamenit zapis na koncu beležnice, iz katere smo že toliko navedli, saj nam tudi marsikaj pove o zgradbi umetnine kot take. Glasi se: »Pokaži, kako se Sentimentalizem« — Flaubert meri tu na temeljno besedo v naslovu romana, ki se v dobesednem prevodu glasi *Sentimentalna vzgoja* — »(na svoji poti od leta 1830 dalje) ravna po Politiki in obnovi njegove razvojne stopnje.«

3

1

Pred nami so sedaj v grobem domala vse bistvene sestavine pripovedi, ki so se kasneje v romanu izčistile in se prenovljene strnile v umetniški organizem. Postopoma so se v delu v marsičem sprevrgli tudi odnosi med osebami, zabrisale čutne ostrine med njimi, ki jih še kaže prvotni načrt, in poglobili čustveni ljubezenski zanosi. In v resnici se je v *Vzgoji* marsikaj predrugačilo, kakor hitro se je v njej pojavila Arnouxova in se dvignila nad svojo popustljivo predhodnico Moreaujevo. Med obema je nemalo raznorodnih potez, ki jih ni mogoče spregledati, ko pa imamo opraviti z dvema samostojnima osebnostima. Prva, ki jo poznamo iz načrta, je neposredna, telesno otipljivo živa, zemeljska, druga, ki se pojavi v romanu, skrivnostna, tako vsaj jo doživlja Friderik, duhovno privlačna, polna čustvene nasičenosti, lastnosti, ki omamljajo junaka posebno tedaj, ko se mu izmika in zapira pred njim vase. To pa je seveda nekaj takega, česar pri Moreaujevi ni najti.

V hipu, ko se je v Flaubertovi ustvarjalni zavesti rodila Arnouxova, ki le še od daleč spominja na Schlesingerjevo, se je v njegovi zamisli sama po sebi sprožila vrsta premikov. Ti so preusmerili potek dogajanja in pripoved napolnili z novo vsebino. To pa se ni zgodilo leta 1863, ko je nastajal načrt in so bili izdelani dodatki k njemu, marveč nekje v drugi polovici naslednjega leta, če ne kasneje, ko se je že lotil pisanja. Takrat se mu je moralo nenadoma posvetiti, da so »trouvilske prikazni« le še lep, daljen spomin in komaj kaj več in da je vse drugo, kar ga je tako zelo priklepalo nanje, neusmiljeno razdejal čas. Nekdanji mladeniški zanos v njem, ki ga je dobro dolgo podžigal z upi in željami, je uplahnil; umaknil se je dozoreli moški razsodnosti, spoznanju, da je marsikaj intimnega v njem zakrknilo, zoglenelo; neme, nikoli izgovorjene besede, ki so ga tako zelo žgale, pa obvisile v praznini, ki ne odmeva. In takrat je zrastle v njem in se dvignila v nedosegljivo višino podoba čiste, nemomadeževane ženske, bitja, ki združuje v sebi čutno z nadčutnim, telesno z duhovnim, dejansko, kar je svojčas občudoval od blizu, s slutenim, eteričnim, neizrazljivim. Če ni o teh doživetjih v njegovih zapiskih nobenih sledov — bila so preveč njegova, da bi jih mogel obnavljati — pa nam o tem povedó svoje drugi viri. Brata Goncourt sta si v *Dnevnik*, ki obsega nemalo verodostojnih izjav njiju sodobnikov, 18. januarja 1864 zapisala naslednje: »Pri Magnyju. Ko začne Gautier peti slavo brezspolni ženski, to je ženski, ki je tako mlada, da se ji upira vsaka misel, da bi zanosila in rodila, povzame besedo Flaubert in ves rdeč v obraz z mogočnim glasom zatrjuje, da lepota ni čutna, da lepe ženske res niso ustvarjene za telesno ljubezen, da so lahko samo modeli za kipe, da je ljubezen v bistvu sestavljena iz nečesa neznanega, kar povzroča čutne dražljaje, a le redkokdaj ustvarja lepoto.«

Sedaj ni kazalo več odlašati, in tudi ni bilo več mogoče, ko so se v daljavi že začeli kazati obrisi prave *Vzgoje*, iz njih pa se dvigati dokončna zgradba romana; treba je bilo le še vdihniti celoti vodilno idejo in jo z njo pregnesti. Tega seveda ne smemo razumeti napačno, recimo tako, kot da bi posamezne sestavine v njej nastajale vsaka zase, ločeno druga od druge, in se šele kasneje združile. Ravno nasprotno, porajale so se hkrati druga ob drugi in druga iz druge v tesnem medsebojnem stiku, in sicer tako, da je vsak premik v snovnem in idejnem območju nenadoma sprožil spremembe tudi drugod, se pravi v celotnem organizmu. Kar pa se tiče glavne ideje, vemo o njej, da ni bila od včeraj. V Flaubertu se je zarodila že mnogo prej, preden je bil roman zasnovan, ko pa je bila del njegove osebnosti in so njene korenine tičale v njegovih mladostnih spisih, pač pa se je fabulativno jasno izkristalizirala po svoje najprej v *Gospe Bovaryjevi*. Odtlej je živela v njem v nekakšnem medlo zaznavnem, pogojnem stanju, dokler se ni v naslednjih letih spričo razmer bolj in bolj razraščala in krepila. Kar se je v romanu o nesrečni zakonolomki uveljavilo na videz kot nekaj izjemnega, denimo, kot enkratno dejanje obupane, v ozke meje svojega okolja utesnjene, po svobodi in širokih obzorjih zaman hrepeneče žene, in se je tudi ujemale z njenim nemirnim, na moč depresivnim značajem, tega se ni dalo meni nič tebi nič prenesti v *Vzgojo srca*. To pa še tem manj, ker imamo tu opraviti z lepo kopico človeških usod različnega porekla in čustvenega ustroja, tudi z dobo, ki vsepovsod diha iz romana, da česa drugega niti

ne omenimo. Flaubert se je dobro zavedal težav in se zlasti bal, da ne bi zabredel v posploševanje, ki umetnini raje škoduje, kakor da bi ji bilo v prid. Zato je bilo nujno, da prvotni načrt dokončno pretehta, ga na vse strani preveri in podpre z novimi spoznanji. Predvsem pa mu je kmalu postalo jasno, da ne bo mogel z bovarističnim kompleksom obremeniti kogarkoli si bodi v romanu, kaj šele da bi okužil z njim vse, ali pa da bi ga morda ohranil kar v njegovi prvotni obliki, ne da bi ga prilagodil času in okolju ter stopnjeval po vsebini in pomenu. Kaj vse se mu je takrat pletlo po glavi in kakšne namere in misli so se mu porajale, utegnemo razbrati iz drobnih, na videz neznatne omembe v pismu, ki ga je poslal 18. aprila 1864 nečakinji Carolini v Benetke. Ker jo je imel rad, se ni pretvarjal ali morda pretiraval. »Na vso srečo,« ji piše, »se sedaj zelo ukvarjam z načrtom za svoj veliki pariški roman. Polagoma ga začenjam razumevati, a zlepa nisem tako hudo natrpinčil svoje uboge glave.«

To tudi ni bilo zaman. Ko je tako razgledljal o vsebinskih plasteh in notranji zgradbi svojega dela, se mu je mahoma odprlo. Spoznal je, da se utegne samo tedaj izogniti nevarnostim, ki na vsakem koraku preže nanj in prihuljeno žde skrite v zasedah, in uspeti, če se mu posreči ustvariti »junaka«, ki bo sposoben posredovati idejna in politična nasprotja tedanjega časa, ne da bi sam posegal vanje, in ponazoriti življenjske stiske in čustvene razkole v sebi in drugih, kakor jih zaznava in doživlja, ne da bi jih maličil ali celó prikrival. V tem trenutku je dobil Friderik v *Vzgoji* posebne vsebinske poudarke in večdimenzionalno kompozicijsko funkcijo, čeprav dogajanja ne sproža in ga ne usmerja ali da bi bil njegova gibalna sila, kakor je to bilo v navadi v tradicionalnem pripovedništvu. S svojo dovtetnostjo za rahle, komaj zaznavne miselne in čustvene trzljaje, ki okoli njega polnijo ozračje z nemirom in napatostjo, da neprestano podrhteva, in s tenkočutno sposobnostjo, da razkriva odnose med ljudmi, ki jih srečuje, hkrati pa instinktivno analizira, nenadoma na vsem lepem prestopi meje svoje osebnosti in začne, ne da bi sam vedel kdaj, nadomeščati pisatelja, njegove razlage dogodkov in posege vanje. S tem pa se v romanu pojavijo novosti, ki jih Flaubert dotlej ni poznal in ne mislil nanje. *Nastale so pod pritiskom snovi*, ki si jo je izbral, in sprememb v njej, kakor so se uveljavljale sproti, ko je skušal priti stvari do dna. Vendar mu novi postopek dolgo ni bil jasen ali da bi se bil kar mimogrede odločil zanj, oprijel se ga je šele čez nekaj mesecev po pismu nečakinji, ki smo ga navedli, ko je na vse strani pretehtal njegove lastnosti in učinke. V maju 1864 še zlepa ni bil tako daleč. Takrat se je s prijateljem Louisom Bouilhetom, ki so ga v ožjem krogu imenovali Monsignor, posvetoval o sestavinah svojega dela in se dokončno odločil za bistveno. Kaj vse sta pretehtavala, ni znano, vemo pa, da je bil v besedi temeljni načrt takrat že spremenjene zgodbe. To razberemo iz pisma nečakinji, ki je nastalo neposredno po srečanju s prijateljem. V njem beremo: »Včeraj sva se z Monsignorjem ves dan ukvarjala z načrtom za mojo knjigo. Zvečer sva bila bolj zdelana, kakor če bi tolkla kamenje; upam, da sva svoje *delo* opravila *temeljito*. Iz vsega se je izluščila glavna ideja, zdaj vidim jasno. Vendar ne mislim začeti s pisanjem pred septembrom.«

Kar nam pripovedujejo stavki, ki smo jih navedli, se dotika treh bistvenih sestavin *Vzgoje*: snovi, ki jo poznamo, vodilne ideje, o kateri ne izvemo iz njih nič določnega, in oblike, ki pa je dodobra razvidna samo iz celotne umetniške stavbe, kakršna se je Flaubertu zgradila na koncu, a jo je v nekem pogledu vsaj v načelu že dokaj jasno imel pred očmi, ko se je posvetoval o delu s prijateljem, čeprav ni nečakinji o tem črhnil ne bele ne črne. Le kako naj bi ji bil tudi, ko bi ji bil moral razložiti še marsikatero ozadje, da bi vedela, kaj namerava, in se posebej ustaviti pri načrtu, ki ga je pa takrat šele dopolnjeval. Tega ni storil in ni mogel storiti, sicer bi se zdelo, da je že vse domislil do kraja in se odločil. Nas pa to ne more ovirati, da ne bi skleпали dalje. Vse v romanu, kakršen je, je med seboj tako zvezano in speto, da je moč sklepati iz drugega na drugo, iz zgodbe na potek dogajanja in njegove oblikovne značilnosti; a od tod na idejo. In zakaj neki ne bi, ko pa se naša namera strinja s pisateljevim estetskim nazorom?

Kakor je že bilo obrazloženo, ni po Flaubertovem prepričanju oblike, naj je še tako nenavadna, ki ne bi skrivala v sebi ideje, in ne ideje, ki ne bi težila k svoji obliki, jo določala in tako rekoč zahtevala, da se v njej uresniči in razodene. Potemtakem bi lahko rekli, če naj si pomagamo s prikladnejšo oznako, da je oblika estetski ekvivalent ideje, njen čutno zaznavni korelat, posebna konfiguracija prvin v umetnini, ki druga drugo dopolnjujejo in razlagajo. Prav tako pa moremo svojo trditev brez nevarnosti tudi obrniti in po tej poti priti do idejnega bista *Vzgoje*, dognati, kaj nam pripoveduje in kje in v čem tiče njeni učinki, tisto jedro stvari, ki nam je sicer dostopno, ne da bi se tega zavedali, z notranjim življenjem v delo in slutenjskim dojetjem tega, kar nam kaže v pesniških podobah. Flaubert ni bil ideolog in je zavračal pisanje po zahtevah teze, zato ni pokladal svojim osebam na jezik načelnih izjav, ki bi bile njegova last ali izpoved. In če je kaj takega v romanu — in tega je mestoma kar precèj, ko nekatere osebe govore o sodobni politiki, družbi in umetnosti — je to pač izraz miselnosti posameznikov, okolja in trenutka, ne pa njega samega. Temeljna ideja romana se skriva za dogodki in usodami, ki jih prikazuje, živi na dnu ozračja, ki diha iz njega in ustvarja okoli sebe posebno tesnobno, trpko občutje sveta in življenja, izraženo v pesniških podobah, česar pa se ne da meni nič tebi nič preliti v suho govorico logičnih in abstraktnih tez. To je jasno in o tem bi se ne izplačalo izgubljeni besed, da ni Flaubert nekaj mesecev kasneje, ko je bil že sredi pisanja, nekaj tega, kar nas zanima, v skrčenem obsegu zaupal svoji znanki Leroyer de Chantepiejevi. »Dnevi mi minevajo v samoti, mračno in v samih naporih,« ji piše 6. oktobra 1864. »In ravno z delom mi uspe potlačiti svojo prirojeno melanholijo. Toda na dnu moje notranjosti, ki je nihče ne pozna, se znova in znova odpre globoka, nikomur vidna rana. — Sedaj sem že mesec dni priklenjen k romanu, ki se bo dogajal v Parizu. Popisati hočem moralno zgodovino predstavnikov svoje generacije, bolj prav bi bilo, če bi rekel 'sentimentalno'. To je knjiga o ljubezni, strasti, toda strasti, kakršna je mogoča dandanes, se pravi nedejavni. Zgodba, kakršno sem zasnoval, je po moji sodbi docela resnična, a ravno zategadelj morda kaj malo prijetna. Nekoliko premalo je v njej dogodkov, dramatičnosti, poleg tega je dogajanje razpotegnjeno čez preveliko časovno razdobje. Hudo trpim in poln sem

nemira. Kos zime bom preživel kar tu na podeželju, da bi s svojim ogromnim delom nekoliko napredoval.«

Izjava ne preseneča, vendar da misliti, saj je prva, ki govori o *Vzgoji* v celoti, o njenih posebnostih v zgodbi in zgradbi. Res je hudo strnjena, redkobesedna, da bi skoraj bolj ne mogla biti, zato pa pretehtana, nedvoumna, mestoma celo podkrepljena z rahlimi čustvenimi poudarki, ki prepričujejo. Flaubert nikoli ne pretirava, kadar govori o svojih delih, ali da bi se spuščal v prazno besedičenje. Njegova moč je v dejstvih in tiste vrste preudarnosti, ki upošteva bistveno, se ogiba postranskega, nepotrebne, in to tudi takrat, kadar je njegova beseda osebna, recimo, v pismih. Kakor je razvidno, se njegovi dotedanji načrti za roman niso razblinili v nič ali da bi bili presahnili, strnili so se v novo zamisel in se vanjo vrstili, a tako, da so se ji primerno prilagodili. To pa se je zgodilo v trenutku, ko je odkril svojo pot in cilj. Mar nas njegova odločitev ne sili, da se umetnini še bolj približamo, da bi še določneje razbrali njeno miselno jedro in idejno izhodišče? To ni niti tako težko, kakor bi mislili, saj nam ni treba začeti pri začetku; ravno nasprotno, dognati moramo, kaj pravzaprav prešinja sestavine, ki smo jih že popisali, in vzajemno veže.

Pri tem nas nobena oseba v *Vzgoji*, kar priznajmo, tako ne pritegne, nobena se nam tako zelo ne približa in ne ve toliko povedati o sebi, kot Friderik, bitje, ki ga imamo neprestano pred očmi, naj se obrnemo kamorkoli, in ki je bilo tudi Flaubertu samemu najbolj pri srcu. Le kako otipljivo nazorno nam ga kaže v raznih razdobjih njegovega življenja pa tudi s kakšno vnemo in zanosom, ki ju zaman taji: od prvega trenutka, ko ga septembra 1840 srečamo osemnajstletnega na parniku na poti v Nogent, pa tja do zadnjega, ko ga po petindvajsetih letih in več za vselej zapustimo v njegovem pariškem stanovanju razbitega, votlega, praznega! »Silovitost poželenja« v njem je usahnila, »slast občutkov« otopela in vse drugo zamrlo kot daljen spomin, ostala je le še mučna, globoka rana na dnu srca, ki ga še vedno pritajeno žge kakor nekdanj, ko je še hrepenel in upal. Mar bi ne mogli, se sprašujemo, prav v njegovem doživljanju sveta in njegovih dotikih z resničnostjo odkriti, kar tako vneto iščemo? Ali ni edino Friderik tisti, ki nam utegne zaupati svojo in pisateljevo resnico, tisto, ki se je utelesila v romanu kot njegovo najgloblje razodetje? In kaj nam Friderik pravzaprav pripoveduje, ko ga spremljamo skozi roman in opazujemo njegovo neuklonljivo enosmernost, kako se ne more — kot bi bil uročen — ne otresti svojih prividov in ne sprostiti? Nedvomno je pri njem najbolj očitno in za tisto dobo v marsičem nad vse nenavadno, da imamo opraviti s človekom, ki ni junak v pravem pomenu besede, marveč nekakšen junak brez junaštva, ali, če hočete, brez junaških dejanj, recimo raje, antijunak, kakor bi ga krstili dandanes, ko bolj cenimo zapletene kot preproste duše in ljubimo, kar je nejasno, nerazvidno, neprosojno, zato pa boleče. Prav nič ni podoben romantičnim zanesenjakom, ki so pripravljene klatiti zvezde z neba in se z uspehom postaviti po robu vsakršni nevarnosti, v katero se zapletejo, da le uresničijo sami sebe. Tudi ne realističnim popravljalcem sveta, da omenim samo te, ki z naponom vseh sil podirajo okorele družbene pregrade in se za ceno svojega življenja zaletavajo v zablode in pristranosti svojega časa, da izpričajo svojo resnico. Friderik

noče nič takega, ali da bi kakorkoli uveljavil samega sebe, še celo ne, da bi kratko in malo karkoli spreminjal človeštvu v prid, čeprav z najbolj humanimi sredstvi. Ne samo da tega noče, prav upira se mu vse, kar človeka sili, da deluje in se uveljavlja, se pravi, da se odloča ali opredeljuje. Zato je vseskozi nedejaven, pokoren trenutku in okoliščinam, čeprav ve, kako so muhaste in nepreračunljive. O njem razberemo iz romana, da je nežen, plemenit, dober, pošten in obziren, hkrati pa čudno plah in kdove zakaj zbehan, poln lastnosti, ki se prilegajo meditativnim naravam, pogreznjenim vase, značajem, ki žive bolj v domišljiji kakor v surovi, trdi vsakdanjosti. In četudi je v bistvu racionalist, ki veruje v dokaz in fizikalne zakone — včasih je v svojih sodbah kar pikro jedek — vendar neprestano pada iz depresije v depresijo, ves odtujen svetu in ljudem. Vsem je, kakor misli, odveč, celo samemu sebi, samotni sredi množice, in srečen le, kadar se lahko zamika v svoj čustveni ideal. Flaubert ga potemtakem v prvem poglavju ni zaman postavil na parnik — svet v malem — ki se s svojimi živahnimi in kričavimi popotniki pomika po Seni, in pokazal, kako začudeno strmi v pokrajino onkraj nabrežij, ki polzi mimo njega in se odbija v njegovi notranjosti z močnimi čustveni trzljaji, dokler nenadoma ne zagleda na klopi Arnouxove, »svetle točke, kamor se stekajo vse stvari«, in se naposled popolnoma ne preda novemu doživetju.

Svet zunaj njega je neutajljivo svoj, neukrotljivo drzen, hlastav, zato ga najraje doživlja od daleč, ujet vase, kjerkoli je že, nesproščen tudi, kadar se premika, neugnani opazovalec, ki se kdove česa boji in se mu mnogokaj upira. Sena, simbol avtonomnega, od človeka neodvisnega, večno nemirnega gibanja — se v *Vzgoji* pojavi večkrat, najraje posredno, zato pa jo kasneje nadomestijo ljudje po bulvarjih in cestah, v salonih in zabaviščih, najočitnejše množica v revolucionarnem zaletu v tretjem delu romana kot neugnana, elementarna sila. A parnik na reki se sprevrže v vozila, poštne kočije, elegantne dvovprege, landavce in kabriolette, ki drve sem ter tja po mestu in s katerih Friderik opazuje sunkovito sproščanje in nihanje življenjskega ritma okoli sebe, ne da bi se vanj prelil in se mu prepustil. Tega se spočetka, ko odpremo roman, niti dobro ne zavemo, šele polagoma se nam odkrije, ko zapazimo, kako se nekateri motivi v romanu spovračajo in trdovratno ponavljajo, in ko ugotovimo, da je Friderik sredi množice v resnici zbehan, izgubljen, čudno utesnjen. »Včasih ga je želja po zabavi zvalila na bulvarje,« beremo v petem poglavju prvega dela. »Iz temačnih, ozkih ulic, v katerih je dihala vlažen hlad, je prišel na velike, zapuščene trge, ki so bleščali v svetlobi.« — »Množica ga je utrujala, zlasti ob nedeljah, ko je od Bastilje do Madeleine valovila ogromna človeška reka« — personifikacija Sene — »po asfaltu sredi oblakov prahu in nenehnega hrupa; čutil je, kako se mu neskončno gabi to prostaštvo obrazov, ničevost razgovorov, bebasto zadovoljstvo, ki ga je videl na vseh teh oznojenih čelih!«

Takšen se nam kaže tudi povsod drugod, ko se znajde v vrtincu obrazov in gibov: v Alhambri, zabavišču na Elizejskih poljanah v petem poglavju prvega dela, na stanovanju pri Rozaneti na plesu v maskah v začetku drugega dela, ko ga prestraši divje poskakovanje teles okoli njega, in še povsod drugod. Tedaj ga zajame čudna tesnoba. »Friderika je sprva blesk luči kar oslepil,« piše Flaubert, ko slika večerno zabavo pri

Rozaneti. »Videl ni drugega kot samo svilo, žamet, gola ramena in množico barv, ki se je ob zvokih orkestra, skritega za zelenjem, zibala med stenami, opetimi z rumeno svilo, kjer so tu in tam viseli pastelni portreti in kristalni stenski svečniki.« Pred nami je pristna, polnokrvna in impresionistična slika z barvnimi odtenki, nametanimi na debelo, spremešana hkrati z odlomki glasov in gibov, ki se v divjem neredu pode drug za drugim mimo nas in s katerimi je prizorišče kar nabit, prizorišče, kakršnih je v *Vzgoji* več. Toda Friderika vse to, kar vidi, prvi hip kvečjemu preseneti, da mu zastane dih, a ga v resnici bolj odbija, kakor da bi ga privlačevalo. »Friderika, ki je gledal vse te ljudi,« dostavlja Flaubert, »je prevzel občutek zapuščenosti in bilo mu je zelo neprijetno. Misli je še vedno na gospo Arnouxovo in zdelo se mu je, da se udeležuje neke sovražne stvari, ki snuje zoper njo.« Takšen, vase zaprt, je tudi v elegantnem velemestnem salonu pri Dambreusovih, le da ga tu odbijajo druge stvari: »puhlost pogovorov«, ki se mu zdi še večja zaradi razkošnega okolja, večno premlevanje »najbolj prežvečenih vsakdanjih public«, besedičenje v prazno, »brez cilja, brez zveze in živahnosti«, skratka, trdno ustaljen ritual v izbrani družbi, ki jo sestavljajo ministri, višji uradniki, kler, denarni mogotci in dame, ki se neprestano sprenevedajo in duhovičijo.

V notranji mehanizem Friderikovega doživljanja resničnosti hkrati z njegovim odporom do vsega, kar se mu upira, še posebno do lažne meščanske samozadostnosti in mentalne ožine, ki se mu gabita do obupa, se lahko vsaj nekoliko vtihotapimo, če s previdnostjo, ki je tu na mestu, upoštevamo nekatere Flaubertove poglede na družbo. Pripomniti pa velja, da imamo pri pisatelju opraviti s pojavi, ki so bili posledica hude živčne krize v mladosti in dolgoletne odtrganosti od sveta, ko je leta in leta preživel daleč stran od velemestnega vrveža na podeželju v kraju Croisset ob Seni v bližini Rouena. Friderik je v nasprotju z njim zdrav, mlad mož v razmahu svojih telesnih sil, brez bolezenskih znakov, kakršne poznamo pri Flaubertu, posebno ne epileptoidne narave, vendar čustveno zelo nežen, krhek, obdarjen s tisto rahločutnostjo, ki mu omogoča, da mimogrede loči pristno od lažnega, pomembno od puhlega, dragoceno od ničevega. In prav takšen, kakršen je, se upira okolju, ki ga muči, a docela po svoje, ne z divjo gesto v besedi, ki je tako značilna za Sénécala, še manj z dejavnim nastopom proti krivici, kakor to stori preprosto odkritosrčni Dussardier, temveč z molkom in umikom vase. In kako neki Flaubert? V pismu, ki ga je odposlal prijatelju Du Campu v Pariz 25. oktobra 1851, tedaj v času, ko je nastajala *Gospa Bovaryjeva*, beremo: »Zimo bom preživel v Parizu. Takšen bom, kakršni so vsi drugi; predajal se bom strastnemu, vznemirljivemu, spletkarskemu življenju. Marsikaj takega bom moral storiti, kar se mi upira in že vnaprej obžalujem. In ali mar nisem tega sposoben? Dobro veš, da sem ognjevit, le da mi volja hitro upade. Če bi poznal vse nevidne mreže moje nedelavnosti, ki mi obdajajo telo, in vse megle, ki se mi pasejo po glavi! Večkrat me obide utrujenost, da bi poginil od dolgega časa, kadar se moram česarkoli lotiti, in šele po ogromnih naporih se mi posreči priti do jasne misli. V mladosti sem bil pahnjen v zoprno otopelost, ki bo trajala do konca mojih dni. Sovražim življenje. Beseda mi je ušla, a naj bo zapisana! Da, življenje in vse, kar me opominja, da ga bo treba preživeti.

Kakšna muka, da moram jesti, se oblačiti, stati pokonci! Te občutke sem vlečil s seboj povsod, kjer sem bil, po gimnaziji, po Parizu, Rouenu, Nilu, na najinem potovanju. Njihova narava je jasna in razvidna, saj si se ti večkrat uprl temu mojemu čudnemu normandizmu, ki si ga sam nisem vedel razložiti, ti pa ne nehal očitati. (...) Če mi je gibanje zoprno, mi ni morda zato, ker bi ne mogel hoditi. Včasih me celo obide misel, da nimam prav, če hočem napisati pametno knjigo, in se ne pustim svojemu lirizmu, čustvenemu nasilju, filozofsko-fantastičnemu čudaštvu, ki me zajame! Kdo ve? Nekega dne bom morda le ustvaril delo, ki bo res moje.«

Zanimivo pričevanje, ki pa se vseskozi suče okoli Flaubertovih brezupnih ustvarjalnih naporov, da bi uresničil svojo zamisel in se dvignil v svet popolne umetnosti, okoli občutkov nemoči, ki so ga spreletavali, ko je čutil, da se ne more izraziti, kakor bi rad, mu grenili življenje in ga preganjali tja do groba.

Nič takega pri Frideriku, saj je svoje mladeniške pesniške načrte že zdavnaj pokopal in se tudi zaman poskušal celo s slikarstvom. V marsičem je soroden Emi Bovaryjevi, a po svoje. Kakor ona pozna grenko opojnost nedosegljivega, sanj, ki se ne morejo uresničiti, a obenem skeleče občutke razočaranja, ki jih spremljajo mučne čustvene depresije, le da njegove še zlepa niso tako razdiralno usodne in krute po posledicah, kakor pri njej. Še zdaleč tudi ni tako neustavljivo zagnan v svoj cilj, tako tragično zvezan s svojo vizijo popolne sreče, kot uboga Ema. Zato pri njem ne pride do telesnega zloma in samouničenja, temveč le do neizprosne okamenelosti v odpovedi, ki je v nekem pogledu še hujša od smrti. Pri Frideriku se vse zapleta in razpleta v njegovi notranjosti, v domišljiji, zato pa je na zunaj negiben, saj so mu njegovo moč posrkala čustva, jo izpila do zadnjega. In kako čudno: čim bolj razmišlja o stvareh, ki so mu pri srcu, tem bolj pasiven postaja, tem bolj se mu zdi, da se ne more premakniti, naj si še tako prizadeva, kaj šele da bi se mu želje izpolnile. Njegovo edino dejanje je umik. Ko proti koncu drugega dela *Vzgoje* razkrije Arnouxovi svoje srce in se zboji, da se mu ne bi sedaj za vselej umaknila, mu planejo iz ust tele proseče besede: »Ah, tega vendar ne boste storili! Kaj naj potem počnem na svetu? Drugi se pehajo za bogastvom, slavo in oblastjo! Jaz pa nimam nobenega poklica, vi ste moje edino opravilo, vse moje bogastvo, moj cilj, središče mojega življenja in mojih misli. Ne morem več živeti brez vas, kakor ne morem brez svežega zraka! Ali res ne čutite, kako se hrepeneče dviga moja duša k vaši, da se morata zlit v eno in da umiram od tega?« Arnouxova čuti, vendar ne odstopi od svojega. Tedaj zapiše Flaubert naslednji pomembni stavek: »In Friderik jo je tako zelo ljubil, da je odšel.«

S tem pa se zlepa še nismo dotaknili vodilne ideje, ki nas tako hudo zanima in privlačuje, da kar ne moremo strpeti, ko bi jo radi čimprej spoznali po bistvu, komaj da smo se ji približali. Kako hitro se bomo v svoji raziskavi prebili do nje, pa niti ni posebno odvisno od naše bistrovidnosti, vse bolj od pripravljenosti, da se ne pustimo preslepiti z videzom, ki ga meče umetnina navzven in se nam taji. Zato je prav, da skušamo prodreti do temeljnih nosilcev njene celotne stavbe.

Flaubert ni pošiljal svojih romanov v javnost, da bi jo morda presenečal s pretresljivimi zgodbami ali ker si je želel hvale, naj bi bila še tako cenena, ravno narobe, z njimi je hotel ponazoriti svojo umetniško vizijo življenja in resničnosti, do katere se je dokopal. To nam po svoje potrjuje že idejno ozadje *Gospe Bovaryjeve*, a še bolj *Vzgoje srca*. O tem nam neposredno govori tudi njegovo pismo Maximu Du Campu, ko mu v njem zatrjuje, da sovraži življenje in se mu upira vse, kar je pri človeku vsakdanjega, plehkega, nebogljenega, animalnega, čeprav je še tako nujno in neizogibno, sestavni del njegove narave. Svojih nazorov ni tajil ali bi se jim bil kdaj odrekel, jih zavrgel, pravzaprav jih je, kakor dokazujejo njegova pisma in spisi, še stopnjeval in pritiral do skrajnosti. Zato ni čudno, da so se vtihotapili tudi v *Vzgojo*, a plemeniteni in poglobljeni. Lahko jih v njej odkrijemo primerno zabrisane na vsakem koraku, prilagojene snovi in življenjskim pojavom, ki jih prikazuje. Friderik jih ne ponavlja slepo za pisateljem, tudi ne podkrep-ljuje ali podrobneje dokazuje — saj je celotna umetnina zasnovana v tem ozračju — zato pa jih očitno izpričuje s svojim početjem in odločitvami. Tega ni mogoče spregledati. Komaj dobro stopimo v roman, se znajdemo iz oči v oči s čustveno načetim, ranjenim bitjem, človekom, ki ga ne prešinjajo vedri, brezskrbni zanosi, temveč tlačijo k tlom trpka, boleča občutja, lepa kopica čudnih stisk, ki ga neprestano vznemirjajo in si jih sprva niti ne ve prav razložiti. To občutimo pri njem tako plastično jasno, da smo ga včasih pripravljene po nemarnem razglasiti za nebogljenega, ničesar zmožnega razneženca in neodločneža. Prava gibalna sila njegovih zatajenih želja, ki naj bi se uresničile v dejanjih, pa je skrita globoko v njem in ji ne pridemo takoj do živega. Tesnoba, strah, gnus, brezdanja, komaj razumljiva žalost in kar je še sorodnih čustev, ki ga neprestano begajo, ne da bi jih sam namerno klical, pa niso dediščina njegovega rodu in krvi, kakor bi radi tisti razlagalci Friderikove osebnosti, ki vztrajajo pri podobnostih med njim in pisateljem, ko pa je očitno le približna in nepopolna, dvomljivega videza; tudi ne emanacije nekakšne njegove psihofizične napaake, kakor sodijo drugi, ki bi radi po tej poti razložili njegovo zadržanost, upade volje in čudno strahopetnost samo s psihičnimi pomagali, češ da se dá le tako razumeti njegovo nedejavno ohromelost in brezplodne poskuse, da bi stopil iz sebe. Ravno tako ne moremo pritegniti tistim, ki zatrjujejo, da uplahne Frideriku vsa moč vselej, ko se znajde v bližini Arnouxove, kar bi se z drugimi besedami reklo, da je poln erotičnih čustvenih zavor, o katerih vemo, da delujejo na človeka bolešno in da so še zlasti usodne, kadar onemogočajo, da bi se nagonске sile razmahnile, saj potiskajo ljubezenske želje v podzavest, kjer žde na videz omrtvičene, dokler nekega lepega dne ne planejo na dan, razbičane od strasti, toda izmaličene, nenaravno usmerjene, spremenjene, tudi sublimirane. Vse to bi bilo v skladu s psihoanalitičnimi pogledi na človeka v Freudovem smislu, predvsem z njegovim pojmovanjem našega erotičnega življenja, ki da je obremenjeno z raznimi kompleksi, da se ne skriva v Frideriku še marsikaj drugega, pomembnejšega, česar ni moč poenostaviti in speljati samo na neutešeno erotično slo in razložiti iz nje. Njegova plahost je globlja, razsežnejša, tudi bolj duhovna, če naj uporabim ta izraz, kakor bi na splošno mislili. Za čudo takšen, boječ in odrevenel, je Friderik,

vzemimo, tudi v bližini plitke, a telesno očarljive lahkoživke Rozanete, ki je vse prej ko idealno bitje, saj prav nič ne mami njegovega srca z višjimi občutji ali da bi mu spodbujala duha s posebnimi zamiki, ko pa je vsakdanja, plehko spogledljiva. In vendar ga v četrtem poglavju drugega dela pogled nanjo spravi v tako zadrego, da kar ohromi. »Ves pogum in vsa jeza,« piše Flaubert, »sta se mu pogreznila na dno brezdanje strahopetnosti.« In ravno takšne reakcije se pojavijo pri njem še marsikje drugje, bodisi sredi preproste okolice ali v svetovljanskem salonu, na javnih nastopih, kakor je tisti, ko skuša v tretjem delu nastopiti v »Klubu intelligence« s političnim govorom, da bi kandidiral za poslanca, a se umakne in vse opusti, ali na plesu v maskah pri Rozaneti, kjer ga preplaši in odbije sto stvari, še posebno podoba pa dobé v drastičnem dvoboju s Cisyjem, v spopadu dveh strahopetcev, ki se sprevrže v ironično karikaturu takšnih romantičnih prigod, ki so jih svoje dni bralci tako ljubili, da si romana brez njih sploh niso mogli misliti.

Ce vse prav pretehtamo, ne moremo spregledati, da tiče korenine Friderikove čezmerne občutljivosti hkrati z njegovim odporom do uveljavljanja samega sebe globoko v njegovi notranjosti, v plasteh, ki so tesno zvezane z njegovimi spoznanji o človeku in življenju, kakor so se mu izoblikovala v zgodnji mladosti. Takrat, ko je šele dobro doraščal v mladeniča, in še precej prej, preden je zagledal živo pred seboj idealni ženski lik, ki ga je nosil v sebi, je moral prvič začutiti, kako ga preplavlja neznan tesnoba, »njegova otožnost«, kakor označuje sam svoje doživetje Arnouxovi konec drugega dela *Vzgoje*, nekaj tujega, nedopovedljivo trpkega, česar se ne da popisati z besedami. Odtlej dalje se mu občutek ranjenosti in razbolelosti neprestano spovrača, kakor vedno »isti zastor bledih topolov« ob Seni v prvem poglavju, ki ga vselej zagleda, ko se »reka zasukav«, kar je očitna prispodoba nenehnega odtekanja časa in minevanja enega in istega, podoba večnega gibanja. »Polje je bilo docela prazno,« beremo tu. »Po nebu so se ustavljali beli oblaki in zdelo se je, da je dolgčas, ki se je razlil vsevprek, vzrok, da se parnik počasneje premika in da so potniki videti še dokaj bolj nedoločni.«

Takrat, kdove kdaj v preteklosti, je moral njegovo dušo nepričakovano kot blisk prešiniti boleč sunek, ki ga je zadel v živo in zaznamoval za vselej. Zajel ga je občutek popolne izgubljenosti in čustvene ohromelosti, nemira, ki se je razrasel v prepričanje, da ni okoli njega nič zanesljivega, trdnega, da visi v praznem nad prepadom, prepuščen samemu sebi in da si ne more pomagati, naj stori, kar hoče. Takrat se mu je moralo tudi pritakniti v zavest, da je neizprosno ujet v čas in da se vse neprestano neznan kam premika, neutajljivo drsi, se seveda, tiho razkraja in razpada, da ni moč ničesar zaustaviti ali pridržati, niti drobčenega trenutka ne, ki ti je drag, in ga ohraniti zase, se nanj nasloniti. Odslej dalje se bolj in bolj zaveda, kako so vsa obzorja zaslonjena, neprodinno črna v svoji pošastni votlini, mutasta, okamenela. Polaščati se ga začanja dolgčas, boleči spremljevalec občutljivih duš, introvertiranih, vase zaprtih narav, ki jih vse utruja in se jim zdi, kar videvajo in doživljajo, plehko, nesmiselno, obrabljeno, brez barve in okusa, zatem pa se mu stopnjevati v skrajno obliko takšnih občutij, ki ji pravimo spleen, v popolno čustveno razrahljanost, ki se je dve desetletji po Flaubertovi smrti na prehodu v novo stoletje z njo okužila mlada generacija v Fran-

ciji in Evropi, in se preplašena pognala v beg iz mrke vsakdanjosti, oropane vseh vrednot, v ozračje umetnih opojev, čutnih naslad in mističnih ekstaz.

Ne, nič takega ni zmožen Friderik, čeprav je njihov brat in predhodnik. Zato pa mu je dano, da se v dobi, ki prisega na resničnost dejanskega in realno danega ter na determiniranost vsega živega, lahko zamika v čisto, a nedosegljivo lepoto in hrepeni po sreči, ki je ni drugje razen v njegovi domišljiji. O njegovem razumevanju sveta in čustvenih depresijah nam utegne morda marsikaj povedati Flaubert sam, predvsem opozoriti nas na njegovo doživljajsko izhodišče, vendar s pripombo, da imamo v Frideriku pred seboj samostojno individualnost s svojo duševno strukturo, ki je pisateljevi samo od daleč podobna. V pismu, ki ga je 30. marca 1857 namenil svoji novi znanici Leroyer de Chantepiejevi, neposredno po izidu *Gospa Bovaryjeve*, naletimo na tele podatke o njem samem: »Rodil sem se v bolnišnici (v Rouenu, kjer je bil moj oče predstojnik kirurškega oddelka in je s svojo spretnostjo zaslovel) in doraščal v okolju, ki je bilo polno vseh mogočih nadlog: od njih me je ločila le stena. Kot otrok sem se igral v predavalnici. Zdaj vam bo morda jasno, zakaj sem hkrati mrtvaško resen in ciničen. Ne ljubim življenja in ne bojim se smrti. Domneva, da je vse popoln nič, me ne bega. Pripravljen sem se pognati v brezdANJI črn prepad, ne da bi trenil z ocesom.«

Nič takega ni v romanu pri Frideriku, ne v besedi ne v kretnji, nikoli pri njem nič določnega, neizprosno drznega zanikanja vsega, ki tako prepričljivo udarja na dan iz Flaubertove izjave, da bi bolj ne moglo. In čeprav sta si s pisateljem v marsičem očitno vsaksebi, ju vendar veže soroden odnos do sveta in življenja, isti dvom o absolutni, večni resnici, isto prepričanje, da smo izročeni na milost in nemilost naključju. Tega ni mogoče ne videti, še manj zamolčati. Oba muči vznemirljivi občutek brezstalnosti, nemoči, pahnjenosti v praznino, ki ji ni videti meja, popolne odtujenosti vsemu, kar nas obdaja, stvarnem in predmetom, ki strmé v nas s sumljivo brezbriznimi, negibno priprtimi očmi, kakor da nas ni; naposled pa še zavest, da smo kruto vklenjeni v čas, brez milosti in usmiljenja izročeni mu v oblast, do kraja usodno pripeti nanj, naj nam je prav ali ne. In kaj neki Friderika bolj muči in ubija kot samota, pa čeprav se giblje sredi med ljudmi, se jih dotika s čutili in mislimi, celó hrepeni po njih. Pravzaprav ga ne razjeda v taki meri fizična, zunanja samota, bolj od nje trpi spričo duhovne odtrganosti od sveta, ki je dokaj bolj kruta in grozljiva kakor prva, ker je podobna popolni negibnosti, onemelosti, smrti. Čas je krut, neusmiljen lovec; nihče mu ne uide, naj se obrne kamorkoli in se še tako potaji. Ravno zato se zdi Frideriku, da je vsako naše dejanje, ki je izraz volje, nepotrebno, odveč, že vnaprej obsojeno, da se izrodi, ker se ne ujema z nepredvidenim, naključnim; da je vsako prizadevanje, ki prihaja zavestno iz nas, samo v sebi protislovno, ker ni nikoli v celoti uresničljivo, vsaka misel jalova, ker ni in ne more biti odsev popolne resnice. Ne prestano udarjamo s pestmi in srcem ob gluhe stene, za katerimi ni nikogar; zato se omamljeni od upanja predajamo umetni, lažni svečavi bengaličnih ognjev, ki smo si jih sami prižgali sebi v uteho in da bi zbežali kamorkoli; z njimi si osvetljujemo prostor, skozi katerega potu-

jemo, si ustvarjamo vabljiva slepila, za katera se nam zdi vredno živeti, ker so kdove zakaj polna pomirljive blagodejnosti, in nam kažejo svet v blagi, prijetni luči. Vendar je vse, kar počenjamo, prazen, brezuspešen napor, lažna pretveza, da bi se izmuznili grozi, ki preži na nas in se nas skuša polastiti, ohromiti nas, uničiti.

Da bi laže razumeli Friderikove stiske, ki se proti koncu romana bolj in bolj množe in stopnjujejo, bi morda kazalo navesti odlomek iz drugega Flaubertovega pisma Chantipiejevi, ki ji ga je odposlal 4. novembra 1857, komaj nekaj mesecev za prvim. V njem ponovno zadenemo na razlike, ki ločijo pisatelja od njegovega junaka, a tudi na podobnosti, ki oba približujejo, ne da bi se zlila v eno in isto osebo. »Še nekako dva meseca ostanem tu« — v Croissetu — »v tej popolni samoti,« ji piše, »brez druge družbe razen rumenih listov, ki padajo z dreves, in reke, ki teče mimo. Upam, da mi bo neizmerna tišina koristila! O, če bi vedeli, kako utrujen sem včasih! Zakaj tudi mene, ki vam tako lepo pridigam o modrosti, kakor vas neprestano preganja spleen. Ublažiti ga poskušam z mogočnimi glasovi Umetnosti; ko pa njen sirenski glas onemi, se me polotijo potrtnost, razdraženost, nedopovedljiv dolgčas. Kako revna stvar je človeštvo, mar ne? Včasih se mi primeri, da se mi zazdi vse ubogo, drugič groteskno! Življenje, smrt, smeh in solze, kaj naj bi konec koncev z vsem tem. Visoko s planeta Saturna se vidi naša Zemlja kot drobčna iskra. Vem, da si mora človek prizadevati, da se dvigne nad zvezde. Toda to ni vedno tako lahko.«

Pesimizem, nihilizem, fatalizem in vrsta sorodnih pogledov na svet, ki zanikajo, da bi bilo življenje smiselno, dragoceno, srečno, vredno trpljenja, ali morda celo usmerjeno k velikim ciljem, snuje na dnu *Vzgoje srca*, uravnava potek zgodbe in usodo posameznikov. Delo, kakršno je, kljub temu ni obremenjeno s filozofskimi hipotezami in razlagami sveta ali da bi osebe v njem karkoli abstraktno razmišljale o perečih življenjskih vprašanjih, namesto da bi se odločale. Tega ni pri Flaubertu nikjer in kaj takega bi od njega zaman pričakovali, saj se njegovo pero v pripovedni prozi najraje izraža nazorno v podobah in likih, zajetih neposredno iz življenja, ne pa da bi se izgubljalo v abstraktni razlagi pojavov ali slabokrvni alegoriki. Friderik na koncu prizna, da je njegovo življenje zgrešeno, ali kakor sam pravi, »žalostno«, vendar se edini med postavami, ki jih v romanu srečujemo, zaveda, da drugačno niti biti ne more. Zato je njegovo zadnje spoznanje o izgubljenem življenju, porojeno iz obupa, ne pa da bi bilo sklepna ugotovitev dolga pravde z usodo.

Temeljna gibalna sila, ki zgodbo o *Vzgoji* zapleta in razpleta, jo pravzaprav tira dalje, ni po vsem tem Friderik ali kdo drug ob njem, temveč čas. V nasprotju s starejšim pripovedništvom, ki se je oklepalo izmišljenega, abstraktnega prostora in časa, pozna Flaubert dve časovni perspektivi: kronometrično, objektivno, ki temelji na linearnem, logično doslednem poteku dogodkov — v njej je izdelan zunanji okvir romana, zaznamovan mestoma celó z datumi — in subjektivno, osebno doživljajsko perspektivo, ki se vseskozi uveljavlja pri Frideriku samem in mu omogoča, da se neovirano giblje v različnih časovnih smereh. Toda tega ne smemo pretiravati, ko pa je Flaubert konec koncev pojmoval trajanje časa še dokaj logistično razumsko in se ni spuščal v podrobno

risanje duševnih stanj z razpršenim časovnim spektrom, kakor je to uresničil prav takrat Dostojevski v *Zločinu in kazni* in *Mladeniču*. Za naše današnje pojme, ko poznamo moderni roman, tudi zelo previdno in na oko nekam skromno. Kljub temu tičé ravno v *Vzgoji* zarodki notranjega monologa, stilno-oblikovnega postopka, ki je zasidran v subjektivnem, doživljajskem času. Pri njem ga je odkril Edouard Dujardin konec preteklega stoletja, prenesel v svoj roman, ga razširil in omogočil, da se je prek Valéryja Larbuda, oplojen z intuitivistično filozofijo Henrija Bergsona, uveljavil v moderni podobi pri Marcelu Proustu, a podkrepljen s psihoanalitičnimi pogledi na človekovo zavest in podzavest na vse strani razpredel pri Jamesu Joyceu.

Spričo dvojnega odnosa do časovnega trajanja in zaradi Friderikove popolne negibnosti se je moral Flaubert pri *Vzgoji* odreči zaprti, tektonski pripovedni obliki in ustvariti novo, atektonsko, s katero edino je mogoče ponazoriti razvezani potek dogodkov v njihovi naravni podobi. V nasprotju s simetrično kompozicijsko zgradbo piramidaste oblike, v kateri je dogajanje umetno razporejeno okoli središčne osi — v njej je sestavljena *Gospa Bovaryjeva* — se mu je sedaj sama po sebi ponudila v pero odprta, asimetrična struktura longitudinalne oblike, v kateri potekajo dogodki drug za drugim sproščeno, brez močnih vzponov in nasilnih upadov, neovirano polze dalje in se izgubljaajo kdove kje v neznanem, kakor bi usihali. Ideja *Vzgoje* ga je prisilila, da se je odločil za naravni tok pripovednega gibanja, ki ne pozna ne napetosti ne preskokov, marveč golo minevanje. Ko Friderik in Deslauriers na koncu romana upirata pogled v nejasno daljavo pred seboj, da bi morda kje odkrila kaj odrešilnega in spodbudnega, kar bi ju pomirilo, plane vanju od povesod gosta, trda tema. Obzorja so se raztegnila v nedogled in slepila, ki jih je bilo še pred nedavnim toliko, so ugasnila, nikjer niti najneznatnejšega sija, ki bi budil upanje in dajal slutiti pot; povesod neizmerno brezno grozljivega, slepega Niča.