

Flauberts forhold til sproget

Sartres store Flaubert-analyse, *L'Idiot de la famille*, har undertitlen »Hvad kan man vide om et menneske?« Bogen er et storstilet forsøg på at sammenstille alle tilgængelige oplysninger om Flaubert til et »sandsynlighedsbillede« af et menneske indføjet i historien. Den skildrer med andre ord et menneske gennem en epoke og en epoke gennem et menneske, idet den søger at fastholde det subtile samspil mellem psykologiske og samfundsmæssige faktorer i et menneskeliv og samtidig fremstille dette som en totalitet. Sartre har selv betegnet Flaubert-bogen som et filosofisk værk med litterære kvaliteter, men under denne hat gemmer der sig en betydelig indsigt i såvel psykoanalyse og marxisme som i sociologi og sprogvidenskab.

Der er således mange mulige linjer at følge i bogen. Sartres skildring af Flauberts forhold til sproget er efter min mening en af de mest interessante og samtidig et af de bedste eksempler på hans »anseligt-videnskabelige« metode, hvor han bruger sit meget omfattende dokumentariske materiale med stor fantasi og indlevelse og kombinerer det med synteseskabende hypoteser.

Sprog og familie

Sartre tager udgangspunkt i et forholdsvis spinkelt dokumentarisk materiale: et brev fra Flaubert selv, hvor han omtaler sin medfødte melankoli og »sit dybe, altid skjulte sår«¹, og en beskrivelse hans niece har givet af den lille Gustaves påfaldende passivitet, vanskeligheder med at forstå, hvad man sagde til ham og senere problemer med at lære at læse.

Sartre mener, at såvel passiviteten som vanskelighederne med sproget tyder på, at der er tale om en meget tidlig skade. Han opstiller derfor en hypotese om Gustaves tidlige forhold til moderen, (som ingen naturligvis kan *vide* noget om), for senere at undersøge, om drengens, ynglingens og den voksne mands langsomt fremadskridende erfaringer »vil være allergiske overfor denne hypotese, eller om de tolererer eller assimilerer den.«²

Det er her i begyndelsen af bogen, man lettest kan følge Sartres metode i arbejde: bevægelsen *tilbage* i en regressiv analyse for at undersøge baggrunden for »det dybe sår« og bevægelsen *fremad* i en progressiv syntese, hvor den tidlige barndoms »hul« bliver udfyldt af en hypotese.

Sartres hypotese går ud på, at der har været tavshed omkring spædbarnet Gustave. Familien Flauberts puritanske nyttemoral kan have haft den virkning, at man kun ofrede den nødvendige tid på ham og ikke gjorde sig den ulejlighed at tale til et væsen, der alligevel ingenting forstod. Der er desuden meget, der tyder på, at moderen brændende ønskede sig en datter. Gustave var søn nummer fire. De to foregående var døde som spæde, og moderen har muligvis hverken troet på eller ønsket, at Gustave skulle overleve. Sartre mener simpelthen, at moderen ikke har elsket ham. Han har derfor ikke – som de fleste andre børn – modtaget sin moders sprog, dels i form af kærlig pludren, dels som kropssprog d.v.s. kærtegn og besvarelser af barnets egne ytringer. Hvis det spæde barn kun får opfyldt sine mest elementære fysiske behov, bliver dets liv ikke-menneskeligt. Dets kommunikationsevne og dermed dets evne til at handle kan lide ubodelig skade, og det kan allerede på et førsprogligt stadium få den indstilling, at livet ikke er værd at leve. Sartre mener, at Gustave ikke har fået »mandat« til at leve. »For at kunne elske livet må man have indoptaget den andens kærlighed som en fundamental bekræftelse af sig selv.«³

Under den tidlige opvækst havde Gustave ikke som andre børn et elementært behov for at udtrykke sig sprogligt eller stille spørgsmål. Når andre talte til ham, forstod han nok ordenes betydning, men han var tilsyneladende ikke i stand til at gøre sig den talendes intentioner klart. Flauberts niece fortæller om en episode, hvor en gammel tjener sagde til Gustave: »Gå lige ned i køkkenet og spørg, om jeg er dér«, og Gustave traskede lydigt afsted og blev naturligvis til grin. Man kunne bilde ham ind, at hans kammerater var gået, selvom han kunne høre dem bag døren, eller at faderen var kørt ud, når han stod lige bag ved. Det var, som om han hverken kunne verbalisere sine egne tanker eller drage nytte af sine begrænsede erfaringer. Hans indre liv syntes at være uden forbindelse med sprogets orden. I timevis kunne han befinde sig i en slags drømmende sløvhedstilstand (»hébétude«), hvor han sad med fingeren i munden og ikke registrerede, hvad der foregik omkring ham. Undertiden var han i den grad »væk«, at han faldt ned af stolen.

Den egentlige krise, det traume han selv omtaler som »sit dybe sår«, opstod da moderen skulle lære ham at læse. Hans fire år yngre

søster Caroline lærte det uden vanskelighed, men Gustave sad passiv og afmægtig overfor disse underlige tegn, som han ikke kunne forbinde med det talte sprog. Moderen måtte opgive og overlade undervisningen til faderen, der følte sig dybt ydmyget over at have en søn, der tilsyneladende var idiot. Udadtil havde faderen heldet med sig – Gustave lærte at læse indenfor en rimelig tid. Men faderens hårdhændede metoder fremkaldte en ydmygelse og et had, som varede hele livet.

Sartre mener, at Flauberts følelsesmæssige forarmelse i forhold til *begge* forældrene er årsag til såvel hans grundlæggende passivitet som til hans sproglige vanskeligheder.

Det talte og det skrevne sprog

Familien Flaubert boede i et stort dystert hus lige op ad det hospital i Rouen, hvor faderen var overlæge, og her havde Gustave stort set ingen andre legekammerater end sin lillesøster Caroline. Gustave underholdt hende ved at »optræde.« Han var god til at imitere andre, han gøglede og spillede komedie. Hun blev hans første publikum, og Sartre mener, at det udadvendte forhold til hende muligvis har reddet Gustave fra autisme.

Senere, da børnene var blevet lidt større, opførte de – undertiden sammen med vennen Ernest Chevalier – teaterstykker på familiens billardbord. De lavede selv kostumer, belysning og dekorationer og gjorde stor lykke, hvilket var en helt ny erfaring for Gustave. Før havde de andre leet ad *ham*, nu kunne han få *dem* til at le med vilje. Han oplevede en direkte kommunikation med andre, som han styrede selv.

Allerede da Gustave var otte år, begyndte han at omskrive teaterstykker, og da han var ti, havde han 30 stykker på repertoiret. Overgangen fra at være skuespiller til *også* at være forfatter var næsten umærkelig. Gustave forkortede og bearbejdede stykker (bl.a. fordi der skulle være så få personer) uden at gøre sig klart, at han derved fik en slags forfatterrolle, for det var selve *fremførelsen*, der fascinerede ham.

Det var Gustave Flauberts store ønske at blive skuespiller. Men skuespillere var socialt ringeagtede, og det gik hurtigt op for ham – uden at det direkte blev sagt – at denne karriere på forhånd var udelukket for »en Flaubert.« Sartre mener, at Gustave må have opfattet det som en symbolsk kastration at blive afskåret fra sit kald,

eftersom han derved blev berøvet sin eneste mulighed for udadrettet, direkte kommunikerende handling.

Men Flauberts fascination af teatret og det talte sprog levede videre, og han blev på forskellig måde ved med at optræde for andre, der blev publikum eller medspillere, når han senere i livet læste sine værker højt eller spillede komiske roller ved private middage.

Det talte sprog skinner igennem i mange af Flauberts værker, og han er tilbøjelig til at bygge sine bøger op i »blokke«, som skal lede frem til den store afslutningsscene. Dette er f.eks. meget tydeligt i *Mme Bovary*. Hans omfattende korrespondance (13 bind á 600 sider) virker også som en erstatning for det talte sprog. At læse den er undertiden som at høre en neurotikers frie associationer på psykoanalytikerens divan, skriver Sartre.⁴ Hos Flaubert kommer begrebet ikke før udtrykket. Han lader ordene løbe i håb om, at de af sig selv vil danne en mening. Måske skrev Flaubert i virkeligheden for at blive hørt (jfr. at han ofte læste sine værker højt). For ham ville det ideelle måske have været, at det skrevne ord blev talt med hans stemme inde i læsernes hoved og derved fik større realitet.

Flaubert var hele livet utilfreds med det skrevne ord, som var berøvet teatrets gestus, mimik og intonation d.v.s. lemlæstet. Og det var *stilisten* Flauberts ambition at finde en skriftlig ækvivalent til skuespillerens oratoriske forførelse af publikum.

Da Flaubert blev forfatter, valgte han det næstbedste. Han omtalte ofte sig selv som »en borger, der lever på landet og beskæftiger sig med litteratur.«⁵ Som skuespiller viste han sig selv og skabte positiv kontakt med sit publikum. Som forfatter skjulte han sig og ville intet udgive. Hans bøger var i bedste fald skrevet for nære venner, men i grunden skrev han kun for sin egen skyld. Litteraturen fik ham til at falde tilbage i sig selv, til barndommens konstituerede passivitet, fantasien og de vage drømmerier, som han ikke i begyndelsen opfattede som materiale for digtning.

Disse drømme havde to funktioner: for det første kompenserede Gustave for virkelighedens nederlag i hjemmet og i skolen ved at opfinde et sublimt jeg, en slags overmenneske, hvis ophøjede fantasier hævede ham op over den snævre og banale hverdag. For det andet modvirkede han sin livslede og kedsomhed ved at forestille sig, at han følte alverdens lidenskaber på én gang. Af Flauberts selvbiografiske ungdomsværk *Novembre* fremgår det, at udgangspunktet for hans drømme var en slags selvsuggestion, hvor særligt betydningsladede ord virkede som en slags trampolin for fantasiens billeder. F.eks. dannede ordene »maîtresse«, »luxé« og »or« en fascinerende constellation, som senere blev en vigtig bestanddel af hverdagsromanen

Mme Bovary.

Men hvorfor ville Flaubert skrive sine drømmes ord ned? Det ville han – ifølge Sartre – for at *materialisere* dem. Sålænge de kun befandt sig i hans hovede, var de flygtige og diffuse. De eksisterede kun i de korte øjeblikke, hvor han sagde dem højt for sig selv. Men når de blev skrevet ned, fik de en objektiv uafhængig eksistens. Det skrevne varer, *scripta manent*. Gustave skrev altså i første omgang for at opnå en slags verbal tilfredsstillelse. Det skrevne ord blev formidler mellem lyd og billede, og man kunne – både som forfatter og som læser – opnå samme virkning, hver gang man vendte tilbage til det.

Sproget som en lukket orden

Gustave elskede ordene som ting og brugte deres materialitet og deres musikalitet til at gøre sine drømme nærværende, men samtidig havde han en grundfæstet mistillid til, at sproget kunne give dækkende udtryk for et menneskes indre liv, det Sartre kalder »le vécu.« For Flaubert var *poesien* nært forbundet med dette indre liv, som ikke kunne verbaliseres, endsize kommunikeres.

I et af sine ungdomsværker, *Quidquid volueris* (hvad du end vil), beskriver Flaubert en menneskeabe, Djalioh, der selvsagt hverken kan læse eller skrive, men som er i stand til at tale. Han bruger dog aldrig denne evne, fordi han ikke kan omsætte det, han føler, i ord. Når han er alene i naturen, bliver han ét med den. Hans sjæl tilhører verden, og verden indgår i hans sjæl. Når dette gensidige tilhørsforhold bliver konkret erfaring, kalder Flaubert det simpelthen poesi. For Djalioh bliver presset af den panteistiske vellyst undertiden så stort, at han er ved at miste bevidstheden. Sartre mener, at disse skildringer rummer nøglen til en forståelse af Flauberts drømmende sløvhedstilstande, »hébétudes.« I en af Flauberts seneste fortællinger, *Les tentations de St. Antoine*, skildrer han panteismen i dens yderste konsekvens: St. Antoine ønsker at *være* materien, »être la matière.«

Hos Flaubert er poesien nært forbundet med det dyriske. »Det bedste hos mig,« skrev han engang til sin elskerinde Louise, »det er poesien, det er dyret.«⁶ Han fremhæver talrige steder i sin korrespondance, at dyrene, idioterne og børnene kommer til ham, fordi han er en af deres (»je suis de leurs«).

Flaubert var overbevist om, at poesien var et tavst sjæleligt fænomen uden forbindelse med sproget, og det er unægtelig et vanskeligt udgangspunkt for en forfatter. Sartre skriver: »Ordnes fuldstændi-

ge utilstrækkelighed over for det, der burde være deres primære emne, bliver senere, da de poetiske ekstasers kilde er tørret ud, et vægtigt motiv til, at Flaubert betragter sproget som en afgrænset orden, der har nok i sig selv og er sit eget objekt.«⁷

Da Flaubert var barn, lyttede han ofte til sproget uden at forstå den talendes intentioner (jfr. episoden med den gamle tjener.) Han havde ikke modtaget sproget som et korpus af »redskabsord«, man kunne bygge sammen til betydninger, men som et uudholdeligt »fælles sted« (lieu commun), der aldrig viste det, man ville have frem, men bevarede sin egen konsistens og »talte sig« i ham. Sartre fortæller, at der et sted hos Flaubert findes en dame, der siger dumheder, sætninger som findes i hende, og som helt mekanisk kommer ud af hendes mund uden levende forbindelse med situationen, »sandheden«, eller de sætninger, der er gået forud som om der fandtes isolerede systemer i bevidstheden.

Flaubert troede aldrig helt på det, han selv eller andre sagde. Sproget var noget, der invaderede bevidstheden udefra. Det var ordene, der producerede tanken – ikke omvendt.

Sartre mener, at Flaubert har opfattet sproget næsten på samme måde, som man gør det, når man læser korrektur. Man kan ikke opfatte tekstens mening eller stil, men må sætte sig ned på det rent grafiske niveau.

Flaubert skrev engang til vennen Alfred: »Jeg bliver undertiden forbavset, når jeg hører folk sige de naturligste og mest enkle ting. Overfor det mest banale ord kan jeg gribes af en ejendommelig forundring... Har du nogensinde lyttet opmærksomt til folk, der talte et fremmed sprog, du ikke forstod? Dér befinder jeg mig.«⁸ Sartre illustrerer dette forhold til sproget med et tænkt eksempel. Hos de fleste franskmænd vil udtrykket »Il fait beau« uden mellemlid udløse tanker om, at man kan lade paraplyen blive hjemme, gå sig en tur el.l. Men Flaubert blev hængende ved selve *ordenes* betydning. »Hvem er 'il'?,« og »hvad vil det sige at »faire beau'?« »Hvem er det, der vil 'gøre skønheden' her?«

Når Flaubert var særligt følsom overfor sprogets klichéer, var det, fordi han selv tilegnede sig sproget på deres niveau. Han samlede ligefrem på klichéer (idées toutes faites) og skrev dem ned i en »Dictionnaire des idées reçues.« Han følte sig fremmed overfor ordene. Når han selv skrev, opdagede han ofte til sin skræk, at et »fælles sted« var undsluppet hans pen. Det forklarer hans sproglige forsigtighed. Han skriver ofte, »som portneren plejer at sige«, »som købmanden ville have sagt det« etc. for at fralægge sig ansvaret for alle disse borgerlige fraser.

Men de »fælles steder«, dagligdagens konventionelle og indforståede vendinger repræsenterede samtidig et fællesskab, som han stod udenfor. Derfor lå der også en hævn i, at han skånselsløst udleverede dem hos andre. F.eks. er apotekeren Homais i *Mme Bovary* et meget ondt portræt af en selvtilfreds borger, der har fået videnskaben galt i halsen, og hvis sprog er et orgie af klichéer.

Sproget var utilstrækkeligt, ja syntes undertiden ligefrem at modarbejde den, der talte eller skrev det. Men det var det eneste redskab, man havde som forfatter, og Flaubert havde trods alt en tro på, at ordene ville producere tanker, hvis man overgav sig til dem. Passivt men opmærksomt fulgte han ordenes forløb under sin pen, og når der kom en sætning, som samtidig var en tanke, iagttog han den grundigt, som om den var en ting. Han overgav sig til ordene på en måde, der mindede om den frie association. Sartre kalder det »pennens drøm«, ... »at skrive er ikke en handling, det er pennens drøm, og det menneske, der lever i fantasien, gør ikke andet end at lade ordene ordne sig på papiret som billederne i en drøm.«⁹

»Det uudsigelige«

Sartre mener, at det revolutionære ved Flaubert består i, at han i modsætning til de klassiske forfattere, tager udgangspunkt i det princip, at det levede, »le vécu«, ikke kan kommunikeres.

Ikke desto mindre er Flauberts forfatterskab én stor bestræbelse for at sige det uudsigelige (l'indisable), skønt der sker et skift i hans metoder. I sin ungdom mente han, delvis påvirket af romantikken men også udfra egne tilskyndelser, at litteraturen var et produkt af inspiration. At skrive var en flugt fra virkeligheden, og han havde skrevet ukritisk og uhæmmet.

Flauberts ungdomsværker, *Quidquid volueris*, *La Peste á Florence*, *Un parfum á sentir* m.fl. er en slags fortsættelse af en indre drømmememolog. De er alle forskellige udgaver af det, Freud har kaldt »familieromanen« d.v.s. at familien og dens iboende konflikter illustreres af vekslende personer og deres indbyrdes handlinger. I disse historier er Gustave allestedsnærværende og går ud og ind af sine personer eller manifesterer sig i flere på én gang. I alle hans første værker finder man de samme temaer: livslede, lidelse, ondskab, had, misantropi, alderdom og død. For alle personernes vedkommende er deres skæbne afgjort, før de blev født, en fremmed vilje bestemmer alt. Sartre argumenterer overbevisende for, at »det uudsigelige« her er hadet til

faderen og storebroderen og Gustaves fornemmelse af at være *anderledes* end andre.

Da Flaubert senere genlæste sine ungdomsværker, opdagede han, at de alle handlede om den enkeltes fiasko i forhold til »de andre« d.v.s skildrede hans egen anomali. For at slippe ud af dette, forsøgte han at *generalisere*, hver gang han forsøgte at generalisere ud fra sin egen skæbne, faldt han tilbage i selvbiografien. Hos Flaubert peger fiktionen hele tiden tilbage på hans egen identitet, selvom han har ambitioner om at »tømme« værket for sig selv. Sartre sammenligner Flaubert med Proust, der fortalte en symbolsk historie om sit liv, hvor han modificerede alle detaljer og derved selv blev en fiktiv person. Proust løj ikke for at skjule sig, men for at fortælle noget der var »sandere end sandheden.« Hos Flaubert svarer de irrelle begivenheder til de virkelige. »Alt, hvad man finder på, er sandt,« skrev han engang til Louise.¹⁰

I sine første værker følte Flaubert sig som medium for inspirationen. Det æstetiske arbejde var en form for kult, hvor værket så at sige »valgte« sin forfatter og udnyttede alle hans specielle egenskaber – også anomalien. Men Flaubert perverterede inspirationen ved at gøre sproget imaginært og søge at afskære det fra den virkelighed, hvor det skulle hente næring, og det vanskeliggjorde naturligvis den kunstneriske proces. Flauberts sidste forsøg på at skrive et mesterværk ved hjælp af inspirationen *per se*, bogen »Smahr«, blev så mislykket, at han ikke ville lade nogen – ikke engang sin bedste ven Alfred – læse den.

Efter fiaskoen med »Smahr« besluttede Flaubert sig for, at *skriftens* skønhed skulle være midlet til at udtrykke »det uudsigelige«. Formen skulle oversætte tanken, ... »informationerne findes på tegnenes domæne, men værkets *betydning* videregives indirekte gennem dets formelle skønhed.«¹¹

Men Gustaves passive konstitution hæmmede både hans beslutninger og hans selvkritik. Sproget viste sig at være lige så vanskeligt og genstridigt i den nye situation. Når man giver afkald på inspirationen, giver man samtidig endeligt afkald på dens kilder: livet og lidenskab. Svigende skaberevne går ofte hånd i hånd med en forfatters kritiske indstilling til sit eget værk. Da Gustave begyndte at bekymre sig om *kvaliteten* af det, han skrev, producerede han næsten intet i fem år. Han skrev til Louise: »Da jeg var 15, havde jeg afgjort mere fantasi, end jeg har nu. Efterhånden som jeg bevæger mig fremad, mister jeg i verve, i originalitet, hvad jeg muligvis vinder i kritik og i smag. Jeg vil komme så vidt, er jeg bange for, at jeg ikke mere vover at skrive en linje. Lidenskab for det perfekte får én til at afsky det,

som blot kommer det nær.«¹²

»Lidenskaben for det perfekte« havde angrebet ikke blot Flaubert, men også andre af tidens digtere, specielt Baudelaire og Mallarmé. De forsøgte at udrydde det tilfældige i sproget ved hjælp af en omhyggeligt ciserleret *stil*. Hvis blot ét ord kunne udskiftes med et andet, var alt tabt. Hvis der i værket opstod noget, som lå udenfor forfatterens intensioner, var det tegn på, at virkeligheden havde sneget sig ind i den konstruerede virkelighed. Der er noget paradoksalt ved, at denne modverden til tidens videnskabelige og snusfornuftige borgerlighed selv benyttede sig af videnskabelige arbejdsmetoder. Baudelaire talte endog om »kalkule« i forbindelse med lyrik.

Stilen er ikke et resultat af et overskud, men af en forarmelse i forhold til sproget, mener Sartre. Den udspringer af afkaldet på veltalenhed (*éloquence*), ligesom tanken om den rene kunst udspringer af afkaldet på livet og lidenskaben. Den kunstneriske stil er en derealisering af sproget. Kunstnerens mål bliver ikke at sige det, som kan siges, mere elegant og præcist end andre, men ved en bestemt brug af ordene at fastholde det, som undslipper dem d.v.s. »det uudsigelige«. Ordenes materialitet, deres lydlige kvaliteter, bruges til at udtrykke et metafysisk budskab på samme måde, som en komponist bruger tonerne eller en abstrakt maler sine farver.

Det informative aspekt ved sproget bliver undertrykt, fordi budskabet eller indholdet ligger i selve formen. Derved kommer litteraturens temaer til at spille en underordnet rolle; Flaubert ønskede endog at skrive en bog om ingenting. »Det, som forekommer mig smukt, det, jeg ønsker at lave, er en bog om ingenting, en bog uden ydre tilknytning, som holder sig oppe ved sin stils indre kraft, ligesom jorden holder sig svævende i luften uden støtte, en bog som næsten ikke skal have noget emne, eller hvor emnet i hvert fald er næsten usynligt, hvis det kan tænkes.«¹³

Mme Bovary

Flauberts hovedværk, *Mme Bovary*, blev ikke en bog om ingenting, men den opfyldte en anden af hans ambitioner, som han udtrykte overfor Louise, mens han arbejdede med den: det ser ud, som om han behandler et bestemt emne, mens han i virkeligheden skriver om noget helt andet.

Allerede Baudelaire var opmærksom på, at bogen havde dobbelt-karakter. Han skrev i sin indsigtsfulde artikel, »Madame Bovary, la

Tentation de Saint Antoine»,¹⁴ at Flaubert havde gjort sig den yderste anstrengelse for at trække sig ud af sit værk og være »dukkefører« for personerne, at *Mme Bovary* var en blanding af kalkule og drømmeri, og at bogen havde en understrøm af lidelse og oprør. Baudelaire mente, at denne dobbeltvirkning var opnået ved hjælp af analyse og logik. Ganske vist var logik ikke Flauberts stærke side, men der er ingen tvivl om, at han har arbejdet rationelt med *stilen* og omhyggeligt har overvejet hver enkelt sætnings og hvert enkelt ords placering i forhold til de andre. Ofte skrev han kun ganske få sætninger om dagen. Herved opnåede han en stilistisk tæthed, der »gør bogen hel som et træ eller et landskab«, som Sartre skriver et sted, og forhindrer, at den falder fra hinanden, selvom rædslen er dens *betydning*.

Mens man sidder og læser en forholdsvis genkendelig hverdagshistorie om en ung lægefrue i provinsen, glider Flauberts gift ind via *stilen*: »Det værste er altid sikkert, jeg tror ikke på noget.« Temaerne fra Flauberts ungdomsværker, livslede, lidelse, ondskab, misantropi og død, er der stadigvæk, men denne gang som den metafysiske sandhed bag en *fiktiv* persons historie. Verden afslører sin meningsløshed i hendes skæbne og død.

Den kosmiske tomhed sniger sig ind alle vegne. Midt i sin lykke med Rodolphe spørger Emma sig selv, hvorfor hun føler sig så bedrøvet. Og hun synes at være direkte talerør for Flaubert, når hun tænker: »Iøvrigt var der intet, der fortjente, at man efterstræbte det! Alt var bedrag! Ethvert smil gemte en gaben af kedsomhed, hver glæde en forbandelse, hver nydelse afskyen for sin genstand, og selv de bedste kys efterlod ikke andet på læberne end en *uopfyldelig længsel* efter højere vellyst (min kursivering, nll)«. ¹⁵ Denne uopfyldelige længsel – som ifølge Flaubert er kvalificerende for et menneske – kan kun stilles på to måder, gennem kunsten eller gennem døden, fordi de er de eneste udveje til at undslippe virkeligheden. Da kunstens vej er spærret for Emma, kan hun kun udfries gennem døden, og det er tankevækkende, at hun på dødslejet giver krucifikset »det største elskovskys, hun nogensinde havde givet.« ¹⁶ Først overfor døden synes hendes længsel at kunne stilles.

Der er dog ét sted i bogen, hvor Emma synes at være momentant lykkelig: da hun ligger alene i skoven efter at have givet sig hen til Rodolphe. Det er karakteristisk, at scenen er ordløs, og at manden, medmennesket, er gledet ud af billedet. Det egentlige kærlighedsmøde er tilsyneladende det kosmiske. Naturens lyde, farver og lugte trænger ind i hende som en sødme, og hun føler sig som ét med den. Hun er nær ved at *være* materien, som St. Antoine ønskede sig det. Emma oplever med andre ord den form for poesi, som Flaubert har

skildret hos menneskeaben Djalioh og muligvis selv har oplevet i sine »hébétudes.«

Det indre liv er stumt, og ordene bedrager. Rodolphe tror ikke på Emmas oprigtigt mente kærlighedserklæringer, fordi de har vist sig falske på andre kvinders læber, og han funderer over sprogets utilstrækkelighed, ... »som om det, sjælen var fuld af, ikke nu og da løb over i de tomme metaforer, eftersom ingen, nogen sinde, præcist kan udtrykke sine behov, sine tanker eller sine lidelser, og eftersom de ord vi råder over er som en revnet gryde, på hvilken vi banker melodier, der ville egne sig for en bjørn at danse efter, når vi vil påkalde stjerneernes medfølelse.«¹⁷ Disse betragtninger hører dog ikke rigtig hjemme hos den noget ureflekterede Rodolphe. Her er uden tvivl igen et af de steder, hvor forfatteren ytrer sig direkte gennem en af sine personer.

Et typisk eksempel på sprogets utilstrækkelighed er scenen, hvor Emma fortæller præsten Bournisien, at hun lider, men hvor han bliver ved med at tro, at det drejer sig om en fysisk lidelse, som hendes mand må kunne kurere. Emma vender og drejer ordene for at få ham til at forstå, men han har ikke fantasi til at forestille sig, at man kan lide, når man har nok at spise og ild at varme sig ved.

Den ægte kommunikation mellem mennesker finder sted udenfor sproget, og det viser sig især i kærlighedsscenerne. Léon og Emma fører »en af disse svævende samtaler, hvor de *tilfældige sætninger* hele tiden fører nærmere til en fælles sympatis faste centrum (min kursivering nll).«¹⁸ På det verbale plan udveksler de kun konventionelle fraser, det vigtigste er det, der ikke bliver sagt. Ordene får næsten fysisk karakter, fordi de på dette stadium foregriber og erstatter kærtegn. »Mens de anstrengte sig for at finde på banale sætninger, følte de begge den samme længsel strømme op i sig; den var som en sjæls mumlen, dyb, vedholdende og stærkere end stemmernes. Overrumpede som de var af denne nye sødme, tænkte de ikke på at forklare hinanden, hvad de følte eller efterforske grunden.«¹⁹ Sjælens mumlen er her – som altid hos Flaubert – stærkere og sandere end sproget. Dialoger er forholdsvis sjældne hos ham, og når de findes, taler personerne ofte forbi hinanden eller »parallelt«. Der er snarere tale om en udveksling af monologer.

Emmas følelser er mest ægte, når de befinder sig på det imaginære plan, fordi hun – som Flaubert selv – tilhører fantasiens verden. Der findes sandheden og skønheden, mens lidelserne hører hverdagslivet til. Men da disse lidelser i Emmas tilfælde skal formidle en universel sandhed, må forfatteren »derealisere« beskrivelsen af hendes hverdag. Historien om Emma og Charles tilbydes os som en metafor for

vores egen. Flaubert vil på én gang skildre en subjektiv, tidsbunden erfaring og fælde en upersonlig, ikke tidsbestemt dom over alle menneskets nytteløse bestræbelser.

Dette opnår han blandt andet ved hele tiden at skifte synsvinkel. Snart befinder han sig i den ene person, snart i den anden for så pludselig at tage afstand fra dem med nogle ironiske ord eller hæve sig op over handlingen og se det hele i et sarkastisk fugleperspektiv (»survol«). Derved forhindrer Flaubert i virkeligheden ethvert engagement fra læserens side. Man bliver hele tiden mindet om bogen som bog og sproget som sprog. Der er med andre ord tale om en slags Verfremdungs-effekt.

På samme måde virker Flauberts ofte meget detaljerede beskrivelser af ting og landskaber »centrifugale«, som Sartre skriver, i den forstand, at de bortleder læserens opmærksomhed fra personerne eller standser handlingsgangen. Flaubert bruger virkelighedens genstande til at skabe en imaginær verden og få den til at tage sig virkelig ud. Hos ham er enhver form for *mimesis* en omformning af det virkelige til noget uvirkeligt. Landskaberne er mindre omgivelser for personerne end referencer til en kosmisk tomhed. Flaubert bruger ofte ordet »vide« (dvs. »tom«).

De steder, hvor det lykkes Flaubert at tømme de ofte meget minutiøse beskrivelser for sig selv, at gøre dem »objektive«, bliver de tomme ophobninger af detaljer, som ikke karakteriserer personer eller handlinger ved at skabe realistisk fylde omkring dem, men snarere giver læseren det indtryk, at virkeligheden er faldet fra hinanden og kun består af meningsløse brokker. Dette er iøvrigt særlig udpræget i bogen *Salammbô*.

Hazel Barnes skriver, at det særlige ved Flaubert er, at han prøver på at betragte verden, som intet individ – hverken i virkeligheden eller i fiktionen – nogensinde ville betragte den, men snarere som den ville blive set af en ikke-menneskelig iagttager, der forstod menneskelige aktiviteter uden at dele menneskets interesser.²⁰

Alligevel kan Flauberts upersonlige, »objektive« beskrivelser give en fornemmelse af realitet, og mange af hans samtidige betegnede ham som realist, hvilket oprørte ham meget. Hans mål var jo netop at videregive det udsigelige ved at *derealisere* sproget, løsrive det fra virkeligheden og bruge det som byggemateriale for sine fantasier – som »lydsten.«

Flaubert ønskede at forlade virkeligheden til fordel for fantasien, et valg af subjektivitet og ikke-kommunikation, som til tider grænsede til autisme. Sartre mener, at Emma Bovary – der til dels var en inkarnation af Flaubert – ikke som mange har ment, svigtede virke-

ligheden til fordel for sine romantiske fantasier, men tværtimod svigtede sine fantasier ved at søge at realisere dem. Hun begik den fejl at tro, at hendes længsel efter det uopnåelige kunne stilles ved hjælp af et par middelmådige elskere. Men hendes begær var for stort til, at det kunne stilles i denne verden.

Efterskrift

Når man river temaet »Flauberts forhold til sproget« ud af den livshelhed, Sartre har søgt at beskrive, får man en meget subjektiv historie. Eneboeren på Croisset var fuldstændig apolitisk og havde meget få sociale kontakter. Han levede og skrev alene, og størstedelen af hans kommunikation med andre mennesker fandt sted via en omfattende korrespondance. Man kan med rette spørge sig selv, hvor og hvordan de samfundsmæssige aspekter kommer ind i billedet. Men for det første har Sartre en meget lang beskrivelse af familien Flaubert som »social celle«, der kun er antydnet her, for det andet holder han i vidt omfang de psykologiske og de sociologiske beskrivelser adskilt, indtil de naturligt følger sig sammen omkring udgivelsen af *Mme Bovary*. Denne udgivelse var Gustave Flauberts første udadrettede handling, som med ét slag gjorde ham både berømt og berygtet (der blev som bekendt anlagt sag mod ham i 1857).

Bogens overvældende popularitet rejser to spørgsmål, som Sartre søger at besvare i bindet om den objektive neurose. »Hvordan går det til, at en tilbagevenden til det subjektive får det praktiske resultat, at der produceres et objekt i den sociale verden,«²¹ og »Hvordan går det til, at et enkelt menneskes galskab kunne blive kollektiv galskab og, endnu bedre, kunne blive sin epokes æstetiske 'raison'?«²²

Noter

1. »L'Idiot de la famille«, I, 8.

2. Ibid, I, 57.

3. Ibid, I, 405.

4. Ibid, I, 8.

5. Ibid, I, 890.

6. Ibid, I, 35.

7. Ibid, I, 37.

8. Ibid, II, 1976.
9. Ibid, II, 1997.
10. »Breve før berømmelsen«, 69.
11. *L'Idiot de la famille*, II, 1619.
12. Ibid, II, 1468.
13. Ibid, II, 1618.
14. Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, 449-53.
15. *Madame Bovary*, 361.
16. Ibid, 413.
17. Ibid, 243.
18. *Madame Bovary*, 109.
19. Ibid, 122.
20. Hazel Barnes, 383.
21. *L'Idiot de la famille*, III, 30.
22. Ibid, III, 22.

Litteratur

- Barnes, Hazel: *Sartre & Flaubert*, The University of Chicago Press, 1981.
- Baudelaire, Charles: »Gustave Flaubert, Madame Bovary, La Tentation de Saint Antoine«, *Oeuvres Complètes*, Edition du Seuil, 1968.
- Flaubert, Gustave: *Breve før berømmelsen*, Steen Hasselbalchs forlag 1940.
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, Gyldendal, 1979.
- Sartre, Jean-Paul: *L'Idiot de la famille*, Editions Gallimard, 1964.

Iøvrigt henvises til mit speciale »Hvad kan man vide om et menneske,« AIL nr. 143. Institut for litteraturvidenskab, Kbh's Universitet.