

# Genkendelsen

Et nyt syn på den blindes rolle i Gustave Flauberts *Madame Bovary*

ANNEMARIE BARGISEN

*Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen ... bleiben sollte und hervorgetreten ist*

*Uhyggeligt kalder man alt ... som burde være forblevet hemmeligt, skjult, men som er trådt frem<sup>1</sup>*

Få litterære værker har været genstand for mere indgående fortolkning end Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* fra 1857. Skønt romanen umiddelbart fremstår som realistisk, finder man inde i denne realisme en markant symbolstruktur, som har givet anledning til mange spekulationer. I forbindelse hermed volder specielt én af romanfigurerne store problemer; nemlig den navnløse blinde tigger, som huserer i udkanten af romanlandskabets Bois Guillaume:

En stakkels djævel af en vagabond gik op ad bakken med sin stok, midt mellem diligencerne. Hans skuldre var dækket af laser, og en gammel slidt hat, der efterhånden var rundet som et vandfad, dækkede hans ansigt; men når han skubbede den tilbage, så man, i stedet for øjenlåg, to gabende huler fulde af blod. Kødets hang i røde strimler; og fra sårene løb væsker, der stivnede til grønt skab helt ned til de sorte, konvulsivisk dirrende næsebor. En gang imellem, når han ville tale, kastede han hovedet tilbage med en idiotisk latter; så stødte hans blålige, ustandseligt rullende pupiller mod randen af det åbne sår, der strakte sig op til tindingerne.<sup>2</sup>

Det synes oplagt at tolke Den Blinde som en symbolsk figur, da han umiddelbart ikke lader til at have nogen særlig tilknytning til det egentlige handlingsforløb. Hans mystiske sang og ikke mindst hans overraskende opdukken i Yonville ved Emmas død giver ham en central placering i romanen.

Den Blinde kan have mange forskellige funktioner. Man kan tolke ham som djævelen, til hvem Emma smider sine sidste fem franc. Han kan være manifestationen af Emmas skæbne, eller måske kan han tolkes som døden selv. Til trods for den minutøse granskning af romanen lader det dog til, at *Madame Bovary*-forskningen har tilsidesat – eller helt overset – et vigtigt aspekt ved Den Blinde som litterær figur. Denne synes ved nærmere undersøgelse at have en del træk til fælles med den romantiske dobbeltgænger, som optræder i vidt omfang i europæisk 1800-tals-litteratur hos blandt andre Adalbert von Chamisso, E.T.A. Hoffmann og Edgar Allan Poe.

Symptomatisk for dobbeltgængerens problematisering og bearbejdningen af den evige angst forbundet med sjæletabet og dermed selve eksistensberettigelsen. Hele denne diskussion kommer til udtryk i spillet mellem individ og dobbeltgænger, der som oftest kulminerer i individets undergang.

Flauberts *Den Blinde* har utvivlsomt mange forskellige funktioner, som ikke vil blive forsøgt tilbagevist i denne artikel. Hensigten er derimod at gøre opmærksom på endnu en mulig tolkning – tolkningen af *Den Blinde* som Emma Bovarys dobbeltgænger.

## *Det dobbelte liv*

Da dobbeltgængerens i starten af det 19. århundrede for alvor begyndte at indtage den litterære scene, var det i sig selv ingenlunde banebrydende, da dette litterære motiv havde været i brug i adskillige århundreder forinden. Den romantiske dobbeltgænger adskilte sig dog markant fra tidligere udgaver, der havde forveksling, stedfortrædelse og forfalskning

som gebet. Dobbeltgængereren af det 19. århundrede antog et langt mere dystert antræk end tidligere og syntes med sin tilstedeværelse at udgøre en trussel mod individet og det individuelle eksistensgrundlag.

Den romantiske dobbeltgænger har sin egen udviklingshistorie. I Europa var man, i det 19. århundrede og i særdeleshed i tiåret omkring *Madame Bovarys* udgivelse, meget optaget af en af samtidens store opdagelser; nemlig opdagelsen af sekundære personligheder. Allerede i starten af 1780'erne havde især franske og tyske forskere, stærkt inspireret af Franz Anton Mesmers opdagelser, påbegyndt rejsen ind i det menneskelige ubevidste. Det lod til, at man via forskellige former for hypnoseteknikker kunne fremkalde hidtil ukendte personlighedslementer. Under hypnosetilstanden skærpedes alle sanser ekstremt, hvilket havde til følge, at forsøgspersonerne virkede mere alsidigt intelligente end ellers. Denne tilstand opfattedes af omverdenen ofte som en form for synskhed, da personerne udviste en indsigt, som langt oversteg den normale opfattelsesevne. Ud af det ubevidstes tasmørke dukkede altså et nyt liv, hvis eksistens individet i sin normale tilstand var uvidende om. Det skjulte liv, man havde lært sig at fremkalde, viste sig at være langt mere udviklet end forventet – udviklet i en sådan grad, at det ikke altid lod sig kontrollere, end ikke af videnskaben.<sup>3</sup> Disse banebrydende opdagelser gjorde dobbeltgængermotivet mere aktuelt end nogensinde før, og kampen mellem protagonist og antagonist blev både mere voldsom og skæbnesvanger.

Som barn af Den Sorte Romantik optræder dobbeltgængereren som en form for sekundær eksistens, en form for *persecutor alter*, og indgår altså ikke længere som del af et harmonisk jeg, men derimod som en trussel mod det. Der er således langt fra William Shakespeares ganske ufarlige dobbeltgænger i *The Comedy of Errors* (1594) til dobbeltgængereren i eksempelvis E.T.A. Hoffmanns *Die Elixire des Teufels* (1815) eller Dostojevskijs *Dobbeltgængereren* (1846).

Flauberts blinde tigger tilhører dog en type af dobbeltgængere, som hovedsageligt optræder i sidste halvdel af det 19. århundrede. Fælles for disse senere dobbeltgængere er, at de alle – rent visuelt – har løstrevet sig fra jeg'et og krævet en egen eksistens. Der

er ikke længere tale om visuel lighed, men nærmere om en form for forvrængede karikaturer af individets personlighed. Sådanne dobbeltgængere optræder bl.a. i H. C. Andersens *Skyggen* (1847), i Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) og frem for alt i Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886):<sup>4</sup>

The evil side of my nature [...] was less robust and less developed than the good [...] even as good shone upon the countenance of the one, evil was written broadly and plainly on the face of the other. Evil besides [...] had left on that body an imprint of deformity and decay.<sup>5</sup>

I disse fortællinger træder dobbeltgængereren helt ud af individet og optræder nu som en projektion af den mørkere del af bevidstheden, som en form for "verkörperung" af det andet ubevidste "jeg".

At tolke Den Blinde som en form for dødsfigur er oplagt, da teksten gang på gang indicerer en forbindelse mellem netop ham og dødsøjeblikket. At udelukke idéen om Den Blinde som dobbeltgænger på det grundlag er imidlertid ikke et holdbart argument, da dobbeltgængereren først og fremmest knytter sig til angsten forbundet med sjæletabet og dermed døden. Derudover skal det nævnes, at synet af dobbeltgængereren i folketroen indvarsler en nært forestående død.<sup>6</sup>

I mødet med Den Blinde konfronteres Emma Bovary med sit eget forvredne billede. Da hun ikke er i stand til at genkende og forene sig med dobbeltgængereren, viser hun ham fra sig igen og igen.

#### *Det genkendelige*

Det første møde med Den Blinde finder sted umiddelbart efter et af Emmas stævnemøder med den unge elsker Léon. Da droschen, også kaldt *Svalen*, som skal bringe hende tilbage til Yonville, når foden af bakken, dukker Den Blinde op. Han påbegynder sin uanstændige sang og i øvrigt modbydelige optræden. At Den Blinde i den grad er i stand til at påvirke Emmas følelsesliv må tildeles særlig opmærksomhed. Hun føler ikke blot afsky for Den Blinde, hans stemme synes at vække noget i hende, den trænger *ned i hendes sjæl som en hvirvelvind*.<sup>7</sup>

Forbindelsen mellem angst og erindring bliver flittigt diskuteret i Sigmund Freuds berømte – og langt senere – artikel *Det Uhyggelige* (1919). Freud postulerer her, at det uhyggelige er ensbetydende med det engang hjemlige, *det fortrængte*. Set ud fra dette synspunkt er det uhyggelige, det, som engang var en del af det hjemlige, men som ikke kunne accepteres, som afvistes og til slut fortrængtes. Da det uhyggelige er en naturlig del af det hjemlige, vil det til enhver tid forsøge at undslippe fortrængningens fængsel. Det vil, i forskellige forklædninger, vende tilbage for igen at blive forenet med det bevidste liv. Således vil det uhyggelige hjemløse trænge sig på igen og igen – stadig mere forklædt, stadig mere uhjemligt og uhyggeligt.

Ønsket om at frigøre sig fra den uhyggelige dobbeltgænger udgør et centralt tema i dobbeltgængerengen. Jo større lighed mellem individ og dobbeltgænger, desto større bliver individets behov for at eksternalisere sin plageånd. Fælles for de mange forsøg på at opnå netop dette er, at de som oftest mislykkes. Ønsket om at gøre dobbeltgænger til en ydre trussel knuses i det øjeblik, individet genkender sig selv i antagonistens billede. Det er netop dette, der er på spil i det herpå følgende citat. I mødet med Den Blinde konfronteres Emma med intet mindre end – sig selv. Inkorporeret i Den Blindes billede dukker det fortrængte op igen og igen:

Ofte stak han med en pludselig bevægelse hatten ind gennem vinduet, og holdt sig med den anden arm fast på trinbrættet, hvor mudderet sprøjtede om ham. Hans stemme, der først havde været svag og klynkende, blev gennemtrængende [aiguë]. Den skar gennem natten som den utydelige klage over en stor fortvivlelse; og gennem bjældernes ringlen, træernes susen og den rumlende lyd fra vognen lød den med en fjern klang, der fik det til at gyse i Emma. Den trængte ned i hendes sjæl som en hvirvelvind i en bjergslugt og førte hende ud i en grænseløs melankoli. (MB, 340)

Mødet med Den Blinde har sat sine tydelige spor. Ude af sig selv og *med døden i sjælen*<sup>8</sup> stiger Emma af Svalen. At Flaubert her vælger at bruge netop dette udtryk bør tildeles ekstra opmærksomhed. At følelsen af død indtræder som umiddelbar konsekvens af

Den Blindes opdukken er interessant i forbindelse med denne læsning, da Den Blinde her overtager et typisk dobbeltgængertræk.

Det andet møde med Den Blinde finder ligeledes sted, da Emma sidder i droschen, som skal bringe hende fra Rouen til Yonville:

Den blinde sank ned på knæ, kastede hovedet tilbage, mens han rullede med sine grønne øjne og rakte tungen frem, og gned sig på maven med begge hænder, mens han udstødte en slags dump hylen som en sulten hund. (MB, 382-83)<sup>9</sup>

Denne optræden er i bund og grund frastødende, men viser sig ved nærmere eftersyn at være del af et nøje planlagt forløb. Først en del sider længere fremme i romanen afsløres det, at denne ageren er en hånlige parodi på Emmas døds kamp. Man genkalder sig i denne forbindelse den døende Emma, som med tungen hængende ud af munden skriger og tager sig til maven, da den arsenik, hun har indtaget, begynder at virke.

Siddende i droschen betragter Emma mandslingens frastødende optræden. Apotekereren Homais, som sidder ved siden af, giver Den Blinde en sous, som han i øvrigt forlanger byttepenge for. Emma slynger fuld af afsky fem franc mod Den Blinde, ikke for at belønne hans optræden, men for at blive fri for den. Senere i handlingsforløbet, ved Emmas begravelse, kastes som en ironisk parallel atter fem franc. Ægtemanden Charles slynger, opfyldt af sorg, dette beløb i kirkebøssen for at få en ende på ceremonien. Man kunne argumentere for, at de fem franc, Emma slynger mod Den Blinde i forsøget på at befri sig fra ham, besegler hendes skæbne og lander tungt i skålen ved hendes egen begravelse.

Dvæler vi ved idéen om dobbeltgængerengen, er det tankevækkende, at Den Blinde som figur er tilknyttet et sted mellem Rouen – *det fremmede* og Yonville – *det hjemlige*. Et af de væsentligste træk, der knytter sig til dobbeltgængerengen, er jo, at denne befinder sig i rummet mellem kendt og ukendt, fremmed og hjemligt. At Den Blinde indfinder sig i Yonville ved Emmas død er ikke kun dramatisk rent billedligt, men også dramatisk i den forstand, at Den Blinde har løsrevet sig fra sit tilhørssted og er trængt ind i

en sfære, hvor han, som udgangspunkt, ikke hører til. Han bliver, med andre ord, en del af det hjemlige.

#### *Gentagelsen*

Som tidligere nævnt er det højst sandsynligt, at Den Blinde har flere funktioner. Frem for alt er han tæt knyttet til Emmas skyggeside og dermed også til seksualiteten. Da vi første gang støder på Den Blinde, får vi at vide, at hans ansigt er delvist skjult af den pelshue, han bærer. Den Blindes afskyelige øjne, som han til skræk og rædsel afslører under sin *comédie*, danner en ironisk parallel til den skønne Amors tildækkede, men med al sandsynlighed særdeles smukke øjne. Dette omvendte Amormotiv understreges hos Emma selv, som gentagne gange skjuler ansigtet i hænderne – som oftest i forbindelse med scener af seksuel art.<sup>10</sup>

Der er altså en stærk forbindelse mellem Den Blinde som figur og Emmas erotiske liv. Forbindelsen understreges ved gentagelsen af en række let genkendelige ledemotiver, der knytter sig til Den Blindes sang<sup>11</sup> – ledemotiver jeg ikke vil komme nærmere ind på i denne sammenhæng.

Gennem handlingsforløbet lærer læseren efterhånden Den Blindes karakteristika at kende. Særlig kendetegnende for hans optræden er hans kasten *hovedet tilbage*, de *rullende øjne*, den blandede lyd af hans *vanvittige latter* og det *heftige åndedræt*.<sup>12</sup> Umiddelbart er der ingen visuel lighed mellem Emma og Den Blinde. Ved nærmere eftersyn viser denne antagelse sig dog at være forkert.

Den visuelle lighed tilkendes gives gang på gang i romanen og lader Den Blindes billede falde sammen med Emma Bovarys. Dette sker ved et diskret, men dog uafviseligt, sammenfald af de ord, der bruges i beskrivelserne af henholdsvis Emma og Den Blinde. Det oprindelige dobbeltgængermotiv er altså bevaret til en vis grad hos Flaubert.

Sammenfaldet af ord er specielt fremherskende i sammenhænge, hvor seksualiteten er i højsædet. Et oplagt eksempel er Emmas første ægteskabsbrud med den sværmeriske Rudolphe, hvis vedholdne tryglen endelig bærer frugt:

[...] gennem sløret [...] skimtede man, i *blålig* [bleuâtre] gennemsigthed, hendes ansigt [...] Hun trak vejret *stødvist* / [...] hun *lagde hovedet tilbage* [...] (MB, 203 og 205. Mine kursiveringer)

Det er ikke uden grund, at netop disse træk fremdrages. I ovennævnte scene får læseren mulighed for at få et glimt bag facaden, ind i en parallel verden, som synes at skjule sig mellem linierne. Der synes at være en bemærkelsesværdig lighed mellem Emmas mimik og Den Blindes:

[...] hans *blålige* [bleuâtre], ustandseligt rullende pupiller [...] / de sorte, *konvulsivisk dirrende* næsebor [...] / Den blinde [...] *kastede hovedet tilbage* [...] (MB, 340, 339 og 382. Mine kursiveringer)

#### *Den u-menneskelige komedie*

Som beskrevet ovenfor synes Emma i visse øjeblikke at udvise karakteristika, som vi ellers knytter til Den Blinde. Men hvorfor denne parodiering? I forsøget på at besvare spørgsmålet støder man på en højst overraskende kendsgerning. Modsat alle forventninger viser det sig, at Emma allerede som ung pige, mange år før hun overhovedet møder Den Blinde, har de karaktértræk, vi kan iagttage hos ham. Et af de mest tydelige eksempler herpå finder vi i Første del, kapitel 3, hvor den unge Emma byder Charles på et glas likør:

Han sagde nej tak, hun blev ved og spurgte til sidst *leende*, om han ikke ville drikke et glas likør sammen med hende [...] Da det [glasset] var næsten tomt, måtte hun vende bunden i vejret på det for at komme til at drikke; og med *tilbagekastet hoved*, spidsede læber og strakt hals, *lo* hun over ikke at mærke noget, mens hendes *tungespids*, mellem de fine tænder, med korte bevægelser slikkede glassets bund / [...] alt efter hvad hun sagde var hendes stemme klar og *skarp* [aiguë], eller fyldtes pludselig af vemod [...] mens tanken *vagabonderede*. (MB, 31 og 32. Mine kursiveringer)

Denne beskrivelse, som ingenlunde står alene i romanen, viser sig at give adgang til et kompliceret netværk af motiver, der forbindes på kryds og tværs og knytter Emma og Den Blinde uløseligt sammen.

Sammenfaldet af ord viser sig ved nærmere undersøgelse at kunne udgøre en nøgle til læsningen af Den Blinde. En sådan læsning leder ind i en ny dimension af Flauberts værk. Med førnævnte eksempler i baghovedet bør man kaste et ekstra blik på beskrivelserne af Den Blinde:

[...] han [...] *kastede* [...] *hovedet tilbage* med en *idiotisk latter* / Den blinde [...] *kastede hovedet tilbage* [...] og rakte *tungen frem*, og gned sig på maven / Hans stemme, der først havde været svag og klynkende, blev *gennemtrængende* [aiguë] / en stakkels djævel af en *vagabond* [...] (MB, 339, 382-383, 340 og 339. Mine kursiveringer)

Disse træk, som vi ellers betegner som tilhørende Den Blinde, er altså ikke oprindeligt Den Blindes, men Emmas egne, og det er i denne forbindelse, at Emmas rolle som protagonist eller *original* slås fast. Den Blinde imiterer Emma og ikke omvendt. Hans *comédie* bliver således et vrangbillede af Emmas eget væsen.

#### *Gennem spejlet*

De mange overensstemmelser i beskrivelserne af Emma og Den Blinde kan imidlertid ikke betragtes som et fyldestgørende bevis på, at Den Blinde skal tolkes som Emmas dobbeltgænger. Kritiske røster vil formentligt påpege den mulighed, at lighederne mellem de to litterære figurer symboliserer Emmas gradvise sammenfald med sin skæbne. Denne og mange andre tolkninger overser imidlertid et særdeles vigtigt motiv i romanen, som er uløseligt knyttet til idéen om dobbeltgænger, nemlig spejlmotivet.

I folketroen har der ofte været sværmet for idéen om, at sjælen var som en nøjagtig kopi af legemet.<sup>13</sup> Forestillingen om, at sjælen var inkorporeret i skygge- eller spejlbillede, lå således ligefor. Enhver beskadigelse af skygge- og spejlbillede har derfor, i europæisk såvel som ikke-europæisk folketro, altid været knyttet til idéen om sjæletabet og dermed døden.<sup>14</sup> Støder vi i litteraturen på den mindste ændring af spejl billeder, har vi at gøre med et særdeles populært motiv, som man bør tildele plads i en fortolkning.<sup>15</sup> Når Emma Bovary i romanens Anden

del, kapitel 9 *forbavses* over sit eget spejl billede, skal dette ikke afskrives som et blot og bart tilfælde:

Men da hun kom til at se sig selv i spejlet, blev hun forbavset over sit ansigt. Aldrig havde hun set sine øjne så store, så sorte, og heller aldrig så dybe. Noget subtilt havde bredt sig over hele hendes person, og ændret hendes udseende. (MB, 206)

Vigtigheden af denne scene understreges i romanens Tredje del, hvor Emma ligger for døden. Der udspiller sig her en lignende scene. Som det vil blive påpeget i det følgende, vil det i en sammenligning af de to scener stå klart, at der ikke blot er tale om små ændringer af Emmas fremtræden, men om en virkelig transformation af spejl billedet.

Efter fuldbyrdselen af det ulyksagelige togt i apotekerens *Kapernaum* vender Emma hjem. I sin venten på giftens virkning trækker hun sig tilbage til sit værelse og nægter at svare på ægtemandens mange spørgsmål. Dødskampen begynder; *Luk vinduet op... jeg er ved at kvæles!* (MB, 402).

Den desperate kamp på sygelejet synes at følge et mønster. Gentagne gange vil læseren bemærke, at Emmas tilstand skiftevis forbedres og forværres – pulsen er snart stærk, snart svag.<sup>16</sup> Med ansigtet fortrukket af smerter lover Emma, at hun føler sig bedre tilpas og snart vil stå op, men i samme øjeblik kastes hendes krop på ny tilbage i sengen af voldsomme kramper. Man får som læser fornemmelsen af, at en usynlig eksistens igen og igen angriber kroppen, mere og mere voldsomt for hver gang. Kroppen kastes frem og tilbage, som var den ikke andet end en livløs dukke.

Roy Chandler Caldwell skriver i sin i øvrigt anbefalelseverdige artikel "Madame Bovary's Last Laugh":

Flaubert the good doctor's son now spares us none of the grisly clinical detail: the breast heaves; the tongue lolls out of the mouth; the eyes roll and darken.<sup>17</sup>

Der er ingen tvivl om, at Emmas symptomer bliver særdeles nøje beskrevet. Man må dog sætte spørgsmålstegn ved Caldwell's bemærkning, da det lader til, at han, i sin læsning, gang på gang lader interes-

sante og tilmed afgørende detaljer fare. Beskrivelsen af Emmas tilstand er ikke blot et udtryk for viljen til realistisk fremstilling, men tjener også det formål at afsløre en skjult aktant, en form for *tredje mand*, som uhindret og ubemærket agerer mellem linierne.

Kombinationen af Emmas tilstand og præsten Bournisiens messen giver mindelse om tidligere tiders dæmoniske besættelser. Man troede gennem mange århundreder, at kroppen kunne besættes af en fremmed eksistens, som oftest en dæmon eller ligefrem djævelen. Husk i denne forbindelse på lægen Canivets særprægede udbrud:

– Diable ! [...] (MBF, 464)<sup>18</sup>

Udbruddet er bemærkelsesværdigt, fordi det peger på en personificering af symptomerne. Den læsende bliver i denne forbindelse pludselig opmærksom på, hvordan Flaubert, gennem brugen af visse verber, her verberne *ryste* og *gribe*, formår at få ondet til at fremstå som et bevidst og handlende væsen:

En voldsom gysen *rystede* hendes skuldre [...] men en krampetrækning *greb hende* [...] (MB, 403. Mine kursiveringer)

Det står dog efterhånden klart, at det ikke er djævelen, men en ganske anden eksistens, som piner Emmas indre. De skrig, Emma giver fra sig på lejet, angiver ham:

Charles så, at der på bunden af vandfadet lå et hvidt bundfald, der klæbede til porcelænet [...] Så lod han forsigtigt, næsten som et kærtegn, hånden glide hen over hendes mave. Hun udstødte et *skærende skrig*. (MB, 403)

I den franske originale tekst lyder sidstnævnte sætning: *Elle jeta un cri aigu*. I Uffe Harders oversættelse betegnes udbruddet som *et skærende skrig*. Det er interessant at lægge mærke til det lille ord *aigu*. Ordet har optrådt både i forbindelse med Emma og Den Blinde.<sup>19</sup> I Uffe Harders oversættelse oversættes ordet imidlertid forskelligt fra gang til gang alt efter konteksten. Selvom oversættelsen af ordet varierer, er der i bund og grund tale om det samme ord.

Emmas tilstand forværres herefter yderligere. Sveddråberne begynder at perle frem på hendes *blålige*<sup>20</sup> ansigt, og endnu engang brydes stilheden:

Et *dumt hyl* undslap hende [...] / *Hendes bryst begyndte straks at bevæge sig heftigt*. (MB, 403 og 414. Mine kursiveringer)

At Flaubert her vælger at bruge udtrykket *un hurlement sourd*<sup>21</sup> (et dumt hyl) er intet tilfælde. Udtrykket er, som bekendt, blevet brugt tidligere; nemlig i forbindelse med Den Blindes *comédie*:

Den blinde [...] gned sig på maven med begge hænder, mens han udstødte en slags *dump hyl* som en sulten hund. (MB, 382–83. Min kursivering)

Vi ser gang på gang i romanen, hvordan Emma og Den Blinde knyttes sammen ved hjælp af den gentagne brug af visse ord. Med dette eksempel afsløres endnu en dimension af den symbolik, der tjener det formål at afsløre forbindelsen mellem de to. Bemærk her hvordan aktiv-formen af det franske verbum *pousser* (udstøde) knyttes til Den Blinde, mens der i Emmas tilfælde er tale om en i den grad passiv optræden. Hun udstøder ikke selv skriget, det *undslipper*<sup>22</sup> hende:

Et *dumt hyl undslap hende*; hun påstod, at hun havde det bedre, og at hun meget snart ville stå op. Men en krampetrækning greb hende, og hun skreg: – Åh, det er forfærdeligt! Åh, Gud! (MB, 403. Min kursivering)

Der er her tale om en markant ændring af rollefordelingen, idet der pludselig skabes forvirring om, hvem der besidder rollen som henholdsvis original og kopi.

Det bliver efterhånden tydeligt for de to læger, Canivet og Larivière, at Emma umuligt kan vristes fri af dødens greb. Lægevidenskaben resignerer. Præsten tilkaldes, og det hellige sakramente tildeles den døende. Efter at have modtaget sakramentet synes Emma rolig og ligefrem bedre tilpas. Hun beder med tydelig stemme om sit spejl:

[...] hun [...] bøjede sig i nogen tid over det, indtil store tårer strømmede fra hendes øjne. (MB, 414)







Emma Bovary har hele livet igennem været sygeligt optaget af sin egen fremtoning både i fysiske og sociale sammenhænge. Set i dette lys kommer Emmas reaktion på sit spejlbillede ikke som en overraskelse for læseren. Man bør dog overveje, om denne reaktion er udtryk for mere end som så. Kan det tænkes, at det billede, der viser sig i spejlet, slet ikke er Emmas eget?

Emma resignerer, men kroppens ro afbrydes brat af den usynlige eksistens, som synes i stand til at sprænge hendes krop indefra. Plageåndens sidste angreb på det udmattede legeme synes mere aggressivt end nogensinde:

Hendes bryst begyndte straks at bevæge sig heftigt [...] og hendes rullende øjne blev blege som to lampekupler, når lyset går ud, så man ville have troet, hun allerede var død, hvis det ikke havde været for hendes flankers frygtindgydende hurtige pumpen og hendes åndedræt der rasede, som om sjælen gjorde store spring for at slippe ud. (MB, 414)

Uffe Harder har i dette afsnit valgt at oversætte udtrykket “un souffle furieux” med “hendes åndedræt der rasede”. Denne oversættelse bryder med teorien om ondet som en udefrakommende eksistens, der ikke er en del af Emma selv. Harder afviger imidlertid fra originalteksten, da der i dennes ordlyd ikke er tale om *hendes åndedræt*, men derimod *et åndedræt*<sup>23</sup>. Med denne og andre lignende detaljer synes Flaubert, ganske overlagt, at rette læserens opmærksomhed mod noget, som ligger lige under overfladen. De mange eksempler, hvoraf nogle er blevet gennemgået ovenfor, leder alle frem mod den kulmination, man oplever i Emmas voldsomme dødsscene. I Emmas træk synes noget engang kendt at flakke for den læsendes blik. Som en skygge flakker det, indtil det til sidst farer frem og afslører sig:

Så *kastede hun hovedet bagover* [...] Hele *tungen hang hende ud af munden* [...] hendes *rullende øjne* blev blege [...] / Emma rejste sig [...] med [...] stirrende øjne [la prunelle fixe, béante] [...]

Og:

Emma brast i *latter*, en frygtelig, hysterisk, fortvivlet latter [...] (MB, 414 og 415. Mine kursiveringer)

Gennem denne beskrivelse smelter de to figurer sammen. Afstanden mellem Emma og Den Blinde, som først syntes enorm, er nu ikke eksisterende. Jf. Den Blindes optræden:

[...] han [...] *kastede* [...] *hovedet tilbage* med en *idiotisk latter* [...] i stedet for øjenlåg, to *gabende* huler (deux orbites béantes)[...] / Den blinde sank ned på knæ, *kastede hovedet tilbage*, mens han *rullede* med sine grønne *øjne* og *rakte tungen frem* [...] (MB, 339-340 og 382-383. Mine kursiveringer)

Lyden af Den Blindes sang fylder pludselig den døendes værelse, og Emma rejser sig i sengen *som et lig man galvaniserer* og skriger fuld af rædsel *Den Blinde*.<sup>24</sup> Døden nær bliver Emma vidne til dobbeltgængerens endelige sejr og bryder derefter ud i fortvivlet latter. Ud af spejlets rum kommer Den Blinde Emma i møde for påny at forene sig med hende. Først nu forstår vi, at det ansigt, der møder Emmas blik i spejlet, ikke er hendes eget, men Den Blindes:

– Den blinde! skreg hun [...] (MB, 415)

Dette udsagn udgør et uhyggeligt ekko af lægen Carnivets dystre famlen efter en forklaring. Kun Emma og vi læsere indser nu, at ringen er sluttet. Med dette udbrud erkender Emma dobbeltgængerens eksistens og uigenkaldelige triumf. Med dette udbrud sætter Emma punktum for sin egen eksistens fortrængt herfra af Den Blinde:

– Den blinde! skreg hun [...]

En pludselig krampe fik hende til at falde tilbage på madrassen. Alle gik nærmere. Hun var ikke mere. (MB, 415)

Sammensmeltningen er en realitet.

*I et spejl i en gåde*<sup>25</sup>

I Emma Bovarys dødsscene bevidner vi Den Blindes erobring af alt, som er særegent ved Emma. Den Blinde fortrænger Emmas billede og erstatter det med sit eget. Denne opløsning af individet er på-



faldende lig den, vi støder på i eksempelvis H.C. Andersens *Skyggen*, Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* og andre dobbeltgængerfortællinger. Helt i trit med denne dobbeltgængergenre lader Flaubert individ og dobbeltgænger smelte sammen i døden. Her ses altså, om ikke en tydelig, så dog en bemærkelsesværdig forbindelse mellem Flauberts blinde tigger og den romantiske dobbeltgænger.

Sammensmeltningen af de to figurer lader, ifølge denne tolkning, ingen tvivl tilbage; Emma og Den Blinde er to sider af én og samme person. I dobbeltgængerens træk kan Emma betragte sit eget billede, skyggen, afspejlingen. Konflikten, rædslen, opstår i det øjeblik, da hun ikke længere er i stand til at afgøre, hvor originalen slutter og kopien tager over.

I mødet med dobbeltgængerens konfronteres vi med den løsrevne skygge – skytsengel og bøddel i samme billede. Den endelige kulmination, gysset, kommer i skikkelse af intet andet end *det genkendelige*.

#### Noter

1. Schelling 2, 2, 649 etc. citeret i: Sigmund Freud: *Das Unheimliche i: Der Moses des Michelangelo; Schriften über Kunst und Künstler*, Fischer Taschenbuch Verlag 1993. Dansk oversættelse: Sigmund Freud: *Det Uhyggelige*. Oversat af Hans Christian Fink, Forlaget Politisk Revy, 1998.
2. Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. På dansk ved Uffe Harder, Nordisk Forlag A/S, Viborg 1996 s. 339-340, herefter forkortet MB.
3. Er man interesseret i at læse mere om disse opdagelser, kan man med fordel konsultere eksempelvis Henri F. Ellenberger: *The Discovery of the Unconscious; The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York, 1970, eller Alan Gauld: *A History of Hypnotism*, Cambridge, 1992.
4. Man finder dog allerede i Mary Shelleys *Frankenstein* (1816) en tidlig udgave af den forvrængede dobbeltgænger, i fald man mener at kunne forsvare en læsning af uhyret som en afspejling af Dr. Frankensteins mørkere jeg.
5. Robert L. Stevenson: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and other Stories*, Collins Clear-Type Press 1953, s. 63-64. Bemærk i øvrigt den fonetiske lighed mellem navnet *Hyde* og verbet *to hide oneself*.
6. I kraft af sit tætte slægtskab med menneskets skytsengel og skygge overtager dobbeltgængerens nogle af de træk, man forbinder med de to. De to slægtsfæller er tæt knyttet til idéen om døden. Det er yderst sandsynligt, at denne relation har haft indflydelse på udviklingen af

dobbeltgængerens som dødens budbringer. Man kan læse mere om disse overbevisninger i Dr Otto Rank: "Der Doppeltgänger – eine Psychoanalytische Studie". *Imago – Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig/Wien/Zürich 1925, herefter forkortet DD. Se i øvrigt Uffe Hansens artikel om dobbeltgængerens i *Den Store Danske Encyklopædi*, Nordisk Forlag A/S, 1994.

7. Jf. MB, 340.

8. Når det, som i dette tilfælde, er nødvendigt, må jeg henvise til den franske originaltekst. Der henvises til: Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. Librairie Générale Française, 1999, herefter forkortet MBF. Ovenstående citat jf. MBF, 401: "[...] avec la mort dans l'âme".

9. Bemærk i denne forbindelse, hvordan Den Blinde *hyler som en udhungret hund*. Denne opførsel bliver, i denne fortolkning, tolket som et af Den Blindes kendetegn. Flere gange i romanen bliver der berettet om lignende hundehyl, bl.a. kort efter Emmas død, hvor liget endnu ikke er kommet i jorden. Præsten Bournisien og apotekeren Homais diskuterer kristendommen og videnskaben hen over Emmas lig, da diskussionen pludselig indstilles: "– Kan De høre en hund, der hyler? sagde apotekeren. – Man siger, at de kan lugte de døde, svarede den gejstlige." (MB, 417)

10. Jf. MB, 204-205: "Åh Rudolphe! ... sagde den unge kvinde langsomt [...] og med en lang skælven og ansigtet skjult gav hun sig hen" og MB, 336: "[...] intet i verden var så smukt som hendes mørkhårede hoved og hendes hvide hud [...] når hun, med en blufærdig bevægelse, samlede sine nøgne arme og skjulte ansigtet i hænderne."

11. Der er her bl.a. tale om ledemotiverne *fugle, sol og løv*. Disse ord knytter sig, ifølge romanens ordlyd, til Den Blindes sang. Ordene dukker op gang på gang i romanen og kan læses som et tegn på Den Blindes tilstedeværelse. Se evt. Léon Bopp: *Commentaire sur Madame Bovary*. Neuchâtel: La Baconnière 1951.

12. Den Blindes karakteristika er baseret på beskrivelserne i MBF: "[...] il se renversait la tête [s. 399] / la tête renversée [s. 441], avec un rire idiot [s. 399], [...] prunelles bleuâtres, roulant d'un mouvement continu [s. 399] / tout en roulant ses yeux verdâtres [...] [s. 441], [...] les narines noires reniflaient convulsivement" [s. 399]

13. Se DD.

14. Se DD.

15. Det skal endvidere nævnes, at spejlet i folketroen mentes at kunne fungere som port til den mørkere verden. Ved at udføre bestemte ritualer kunne man i spejlfladen skue sin egen fremtid, afdødes ansigter eller ligefrem djævelen. I overensstemmelse med disse overbevisninger mytologiseres spejlets rum i folketro såvel som i litteratur. Se evt. DD.

16. Jf. MB: "Hendes uregelmæssige puls var nu næsten umærkelig [...] Lidt efter lidt blev hendes jamren stærkere (403): Så holdt symptomerne op et øjeblik; hun virkede

mindre ophidset [...] [406]: Det varede ikke længe, før hun kastede blod op [...] og hendes pulsåre lå spændt under fingrene som en harpestring, der er lige ved at bryde [...] Så gav hun sig til at udstøde frygtelige skrig [407]: Dog var hun ikke så bleg mere, og hendes ansigt havde et udtryk af ophøjet glæde [...] [413-414]”

17. Roy Chandler Caldwell: “Madame Bovary’s Last Laugh”. *French Forum*, vol. 25, 2000, s. 57-74.

18. Jf. MBE, 464. I sin danske oversættelse fra 2004 oversætter Hans Peter Lund dette udbrud: “ – Forbandet !...” (s. 401) I Uffe Harders oversættelse lyder udbruddet: “ – For fanden!...” (MB, 407). Disse oversættelser, som ingenlunde er direkte forkerte, kan desværre, set i lyset af denne tolkning, have uheldige konsekvenser. Udbruddet kan nemlig, som det senere vil blive påpeget, være udtryk for mere end blot et hverdagsprogligt følelsesladet udbrud. Af samme årsag er det problematisk, at Hans Peter Lund, ved Den Blindes første optræden, vælger at oversætte udtrykket *un pauvre diable vagabondant*: “en stakkels

fyr som vandrede ...”. Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. På dansk ved Hans Peter Lund, Gyldendal 2004 s. 335.

19. Jf. eks. MBE, 81 (om Emma): “[...] sa voix était claire, aiguë [...]”. MBE, 400 (om Den Blinde): “Sa voix [...] devenait aiguë”. MBE, 460 (om Emma): “Elle jeta un cri aigu.”

20. Bemærk her ordet *blålig*, som ligeledes har optrådt i forbindelse med hhv. Emma og Den Blinde. Jf. MB, 203 (om Emma): “[...] gennem sløret [...] skimtede man, i blålig gennemsigtighed, hendes ansigt [...]”. MB, 340 (om Den Blinde): “[...] så stødte hans blålige, ustandseligt rullende pupiller mod randen af det åbne sår [...]”

21. Jf. MBE, 460.

22. Jf. det franske verbum *échapper* (MBE, 460).

23. Jf. MBE, 471.

24. Begge eksempler jf. MB, 409.

25. Jf. Det Nye Testamente; Paulus’ første brev til Korintherne 13, 12: “Endnu ser vi i et spejl, i en gåde, men da skal vi se ansigt til ansigt.”