

## FLAUBERTS IRONI.

”Du milde Gud, Käraste, läs bara! : ”Elle avoua qu’elle désirait faire un tour à son bras, dans les rues.” En sådan sats! En sådan bild! ”<sup>1</sup>

Gustave föddes 1821 i Rouen - där merparten av handlingen i *Madame Bovary* utspelar sig - i nordvästra Frankrike, invid Seine, så långt norrut att vattnet i floden där var salt, - som andre son till läkaren, kirurgen Achille-Cléopas Flaubert och hans högt älskade hustru Caroline. Fadern var en berömd kirurg, och dessutom en man, som varit hjälte ... sedan nioårsåldern, då han räddat sin fars – GFs farfars –, veterinären Nicolas Flauberts, liv (!) genom ett tal inför en revolutionsdomstol i Paris under Robespierres skräckvälde. Gustave började, så snart han kunde skriva, att skriva historier, och fick hjälp med stavningen av en syster. Redan som 10-åring bestämde han sig för att bli författare, drömde om ära och berömmelse. Han hade ett egendomligt sätt att med en viss teknik försätta sig i ett hallucinatoriskt tillstånd, i vilket han fabulerade som bäst. Detta oroade föräldrarna, som trodde att han led av epilepsi, av *le petit mal*. Gustave genomgick de vanliga skolorna och började sedan studier i juridik i Paris. Samtidigt med studierna skrev han, och lät tala om sig som ett litterärt löfte. Man väntade sig i salongerna i Paris, bl.a. Mme Recamiérs, där han då och då dök upp, en ny Honoré de Balzac. ( Med denne jämfördes alla franska författare under senare hälften av 1800-talet. Inte bara av andra, men också av dem själva.). 1843 hade GF klart den första versionen av *L'éducation sentimentale*. Han hade år 1836 mött en kvinna, Elisa Schlesinger, en högborgerlig dam, mycket äldre än F., som skulle stå modell för huvudpersonen i *L'éducation sentimentale* ( på sv. *Hjärtats fostran* ), en drömsk smått fantastisk skildring. Boken *L'Éducation sentimentale* är något av en cirkel i uppbyggnaden, och en beskrivning av en mycket ung mans kärlek, en ganska ”grå” bok. Den har också ett starkt inslag av livsleda. Den har ändå vissa likheter med *Madame Bovary*, som icke alls kan sägas vara uppbyggd speciellt cirkulärt, om än ett av dess teman är ensamheten, eller ensamheter. Underifrån - i alla Flauberts berättelser – väller det en återhållen vrede upp alldeles plötsligt, då och då, med enorm kraft.

Boken *Madame Bovary* utkom 1856. Den påbörjades dock redan 1851.

Man kan i Flauberts fall se lika långa skaparperioder som hos t.ex. Jane Austen, den mästerliga, mer svåravslöjad - ironikern, ( Austen blir dock nuförtiden allt mer extensivt och oftare intressant analyserad...i dt man givetvis måste förkasta alla dessa gräsliga filmatiseringar som hennes verk, helt oförskyllt och skamligt, drabbats av. ). Flaubert är onekligen den mer tydliga, mer burleske ironikern av de två. Jane Austen har den likheten med Kafka att hon ( visserligen med andra avsikter ) skapar ett *miniaturuniversum*, ( absurt - och ändå realistiskt ... en dubbelhet... - kretsande kring en sak: giftermålet ! ) där hon visar upp något av en – för somliga lite svåravslöjad - skrattspegel av sin erfarenhetsvärld. Denna "skrattspegel" är alltså icke explicit. Den uttrycks med mycket, mycket små medel. Därför går ironin förlorad i de barnsliga filmer som nu gjorts av hennes böcker. Inte bara ironin går däri förlorad, hela romanerna blir förvanskade till *Harlequin*-böcker. Austen är ju dock inte ... någon

<sup>1</sup> Kafka, i brev till Felice Bauer om *L'Éducation sentimentale*, 1913. *Briefe*, s, 252. ( D.v.s. : "Hon medgav att hon ville älska med honom, i en färd genom gatorna.". I en vagn förspänd med hästar ... en hästdroska, med hästar i full karriär ... )

”Kafka”: hon är en elegant idé- och samhällskritiker, en romankritiker<sup>2</sup> samt en upplysningskvinna, med idéer från John Locke. Hon bär högst effektivt blåstrumpornas, och Mary Wollstonecrafts emancipationsidéer med sig. Hennes gestalter, kvinnliga hjältinnor, är inte som hos Kafka ”delfigurer hos sig själva”, men figurer som är, om än tecknade med snabba drag, sådana som utvecklas genom romanen. *En passant* kan här anföras en ironisk stilvariant ur Austens tidiga roman *Northanger Abbey* (1818) – skriven vid soffbordet av denna 23-åriga kvinna som slutade skolan vid nio års ålder, vid soffbordet, som allt hon skrev, i pauser mellan hushållsbestyren - inleds med följande ”svårslaget” eleganta meningar:

”Ingen, som nånsin sett Catherine Morland som barn, hade kunnat föreställa sig henne som hjältinna. Hennes livssituation, karaktären hos hennes föräldrar, av hennes egen person och anlag; allt var egentligen emot henne. Hennes far var affärsman, icke alls ansedd som obetydlig eller fattig, och totalt sedd väl sedd, trots att hans namn faktiskt var Richard, och han hade också till och med varit vacker. Han hade nu varit relativt oberoende, genom två goda inkomstkällor, och han var inte alls beroende av någon tanke på , att begränsa sina döttrars framtid. Catherines mor var en kvinna präglad av sunt praktiskt förnuft, hon var mycket sansad, och, - vilket är mer anmärkningsvärt -, hon hade god hälsa. Hon hade fött tre söner innan Catherines födsel, och – istället för att dö i det hon satte denna varelse till världen, ... vilket man ju kunde vänta, - så levde hon vidare – ja, för att föda ytterligare sex barn – för att se dem växa upp ikring henne, och samtidigt åtnjuta en – för egen del - utmärkt hälsa. En familj inkluderande tio barn kommer förmodligen alltid anses som en utmärkt familj, en familj, där det finns huvuden, armar och ben så det räcker, men familjen Morland hade verkligen ett mycket ringa företräde till rätten att besitta världen, ty de var i allmänhet verkligen alldeles vanliga, och Catherine, under största delen av hennes liv, var själv så vanlig man överhuvudtaget kan vara.”

( J. Austen, NA, s.1.)

Boken är Jane Austens allra första roman. Redan 1803 såldes manuset till en förläggare för 10 pund, men köptes tillbaka av författaren 1816 - för samma summa – med grund i att boken annonserats, men inte givits ut. ( Detta är vid göticismens tid i Sverige, under den tid, då t.ex. P.D.A. Atterbom skrev *Lycksalighetens Ö* med dess hjälte *Astolf*. ). Den är en ännu idag läsbar satir ( en komisk ironi, säger somliga ) över den gotiska ( *här* : romantiska ) romanen.

Austen använder sig här av ” le style indirect libre”, SIL, ( fritt indirekt tal ) som var så lämplig – även alltså för Flaubert – att använda i ( knapphändigt maskerat ) satirsyfte. ( Kafkas berättargrepp är likaså också detta. Berättaren är närmast lierad med hjälten ( t.ex. *Josef K.* i *Processen* ) i sitt synsätt, och tycks veta vad denne tänker, medan berättaren inte känner till vad t.ex. prästen i domkyrkan eller vad väktarna *Franz* och *Willem* tänker. Eller i *Slottet* ”skengestalterna” *Arthur* och *Jeremias*. ”Style indirecte libre” syftar på en stil , där berättaren ser allt i stort sett ur *Hjältens* synvinkel, utan att vara i ”jag-form”, och dessutom lämna rum för yttre påpekanden om *Hjälten*. Martin Walser ser i *Processen* en ironi över hjälten. Med hänsyn till det berättartekniska perspektivet ses detta av Walser så här:

”Genom en uppdelning i en uppenbar berättare och en upplevande hjälte blir det hela ironiserat och blir K. en karikatyr. Det bästa exemplet på detta är Don Quixote.”<sup>3</sup>

Det som refererats ovan ur Austens text innehåller en sådan ofantlig mängd av antydningar, blinkningar o.s.v., åt även den endast halvt vakne läsaren, så att man redan

<sup>2</sup> kritiker av bl.a. landsmaninnan Anne Radcliffes romaner, i eng. satirtradition ..... Förläggarna tycks i själva verket tvekat att ge ut hennes romaner, som ju satiriserade över ....deras övriga utbud.

<sup>3</sup> MW,1978, s.26. – Alltmer börjar man i kafkalitteraturen att jämföra vissa kafkaverk med just Cervantes magnum opus.

vid denna inledning anar, att en av världslitteraturens stora föds just här, i detta citerade avsnitt ! En av världshistoriens största ironier ”breder här ut sig”. I sin artikel i *The New Republic* om Kafka nämner inte Zadie Smith, vilket är förvånande, den *austenska* ironien, när hon jämför Austen och Kafka, men ser i Austens romaner enbart till utvecklingsaspekten av personligheterna – enkannerligen hjältinnorna - i A.s romaner.

Man kan i Austens fall tänka på den ryske kritikern N.K. Michajlovskij's ord om den unge Dostojevskij som en ”grym talang”...<sup>4</sup> *nota bene*, att Michajlovskij då använde ordet ”grym” i dess mer *bokstavliga* bemärkelse. Vi kan otvivelaktigt tillämpa denna benämning på den unge Kafka, likaså. Och Austen. Vi har här författare för vilka, spännande nog, ingen verklighetsbeskrivning var självklar, inga ideal var omöjliga att välta på ända...

Flaubert kunde låta sig själv dröja, som det hette förr, vid manuskript i över tio år. Men han har sin grundidé kvar, och sina modeller intakta: *Emma Bovary* är ( förmodar man ) modellerad efter det inre hos den vackra Louise Colet, en flicka från Lyon. L. Colet var, innan hon träffade Flaubert Victor Cousins älskarinna, och rörde sig alltså i societeten.<sup>5</sup> Colet hade litterära ambitioner, skrev poesi och prosa, utgav komprometterande brev som hon stal från sina väninnor, i jagandet efter pengar och uppmärksamhet o.s.v.. Hon utgav 1857 den indiskreta romanen *Lui* , ”sanningen” om förhållandet mellan författarna George Sand och Alfred de Musset. Förhållandet mellan Louise Colet och Flaubert var mycket passionerat och varade i två långa perioder om flera år vardera. Flaubert var förmodligen förbluffad över henne, i alla avseenden, och trots sitt slutliga avvisande av hennes fysiska person, tycks hon satt djupa spår. Inte minst viljestyrkan och företagsamheten hos henne kunde ( väl ) svårligen glömmas bort. Colet önskade också ett giftermål, men Flaubert var mer som i ett äktenskapligt förhållande till just *sitt skrivande*. De hade utväxlat hundratals brev mellan Rouen och Paris, om deras ömsesidiga kärlek, och om litteraturen. Flera av Flauberts bevingade ord, om liv och dikt, är hämtade ur breven till henne. I det sista brevet till Louise skriver Flaubert helt enkelt:

”När jag ämnar gifta mig ? Aldrig hoppas jag. En man som inte har fem tusen om året och som gifter sig anser jag för en usling, en skurk som borde ha prygel.”<sup>6</sup>

Stilen i detta brev återfinns i många andra av hans brev, som ofta fullständigt kokar av .... uppsluppen vrede. Om han visste, eller trodde, att hon skulle överleva sådana brev, så vittnar bara det om ett förhållande där uppriktigheten i grälet tycks varit ett sammanhållande band. Tillslut det nyss refererade brevet, alltså. De två kvinnorna, Elisa S. och Louise C., går igen i de många kvinnoporträtten i romanerna. Det verkar som om oscillerandet mellan bilderna av dem bidrar till en egenartad resignation inför livet och kärleken. Ty något av orörlighet - statiskhet - och tristess bildar totalintrycket för mig i Flauberts värld. Man kan då *också* komma att tänka på det statiska i Kafkas tre romaner. Man kan undra om det är en slump, att karaktären i dessa påminner om det depressivt statiska i *L'Éducation sentimentale*, där inte ens våldsamma stridscener kan få läsaren att känna att något riktigt verkligt utspelar sig . Flauberts bok är – *förresten* - troligen oöversättbar. Den svenska översättningen lämnar den svenske läsaren oberörd. Att detta helt beror på frånvaron av språkmusiken, är min övertygelse. Kafka njöt bl.a. just av rytmen denna bok. Flaubert betraktas i den klassiska litteraturhistorien som både *naturalist* och *romantiker* och förblir i detta paradoxal. Och intressant.( Inte bara i samband med Kafka, men än i dag genuint intressant och levande för var och en.). Flaubert är också en experimentator, - en port mot en ny tid.

<sup>4</sup> Jfr. L. Sjestov, 1992, s.67.

<sup>5</sup> V. Cousin var professor i filosofi och den klart ledande gestalten i *L'academie Française*. Louise Colet blev mor till hans barn, en flicka.

<sup>6</sup> ( GF,1855.)



"Det som tycks mig vackert, som jag skulle vilja skriva det vore en bok , en bok om ingenting alls, en bok utan minst anknytning till yttervärlden och som enbart sammanhölls genom kraften i den stil som den hade./.../ en bok som nästan inte skulle ha något ämne alls."<sup>7</sup>

Det kan här vara rätt plats att nämna J.P. Sartres långvariga sysslande med Flauberts liv o. författarskap. En passion.<sup>8</sup> I det gigantiska verket *L'Idiot de la Famille, I-III* (1971-72), - detta projekt, trots att det är ofärdigt ( en volym IV var planerad för att täcka Flauberts senare år ... ), - det omfattar 2800 tätttryckta sidor, och är ett av Sartre kallat : projekt i existentiell psykoanalys, i en "genre" vars försöksverksamhet hade sysselsatt Sartre sedan 1959 - , ställer Sartre ett antal frågor.

Sartres fråga No.1 var: "Vad kan man veta om en människa?" Och No 2. : - "Varför skrev Gustave Flaubert *Madame Bovary* ?" -, och så inleder nu Sartre sökandet efter Flauberts inre , genom ett intensivt spekulerande över hur GFs barndom gestaltade sig, - .... i Flauberts inre. Gustave Flauberts förhållande till modern, Caroline, och fadern, och föräldrarnas inre historia, läggs här fram, mycket i termer från filosofin i *L'Être et le Néant*. Och den mest citerade meningen ur detta gigantiska verk om GF är utsagan, reservationen : " Rien ne prouve qu'il en fut ainsi.", d.v.s. ung.: Jag erkänner : detta är en fabel; "Ingenting bevisar att det förhöll sig så här."<sup>9</sup> Ändå läggs resolut fram påståenden om den unge Flauberts läs- och skrivsvårigheter, hans neurotiska problem, *nej*et till världen, och ingående förklaringar till dessa fenomen, som om dessa förklaringar verkligen hade en solid underbyggnad. Sartre söker helt förklara den vuxne ur barnet. Gustave Flaubert hade icke fått sin moders kärlek. Han var – så sågs det - önskad. Den äldre brodern var önskad, liksom den yngre systemen, men inte han. Därför – utifrån detta påstådda faktum - talade han inte, utan satt där han satt, tyst, och sög på tummen! Och därför vände fadern, Achille-Cléopas, sitt intresse från honom. Samtidigt vidhåller ju Sartre sin "existentialistiska" uppfattning, att varje människa är fullkomligt fri att skapa sig själv, genom sina egna handlingar: Flaubert blir klassad, trots uppväxtförhållanden av denna art, som ett sitt eget misslyckande, liksom Charles Baudelaire blir, i Sartres bok om denne. Baudelaire förklaras där fermt vara en människa som lever i konstant "ond tro". Det mest intressanta i S.s stora manus om G. Flaubert, som i texthänseende är centrerat just kring *Madame Bovary*, förefaller mig vara Sartres spekulationer kring denna romans framgång, och bl.a. frågan: vad var det för människor, som drogs till just denna bok; var det för att den kom under sedlighetsåtal som den fick sin framgång ? Vilka var de unga, som blev "Intets Vapendragare" och varför då? Ty här låter Sartre de yttre historiska händelserna, klimatet i Europa efter 1830 och 1848 års revolter med åtföljande samhällsförändringar, spela roll:

"Hur kommer det sig att en enskild persons galenskap kom att bli kollektiv galenskap, eller ännu värre, det estetiska rättesnöret för dennes epok ?"; "/.../ ...vi kan säga att Gustaves sjukdom tillät honom att representativt objektifiera den objektiva Anden, som om denna sjukdom var en partikularitet av vad man faktiskt kan kalla *den objektiva Andens neuros*."<sup>10</sup>

Sartre alluderar till Hegels språkbruk, som han kände väl, – dock avser Sartre med "den objektiva Anden" vanligen faktiskt *marxismen*. J.-P. Sartres väldiga biografiska arbete om Flaubert har, trots Sartres ännu starka position i den "franska Anden"( ibl. kallad helt enkelt: "le Soi" ), ett mindre förnämligt anseende. Pierre Bourdieu konstaterar i sin moderna klassiker, *Konstens Regler*, att man bör bejaka dessa försök

<sup>7</sup> G. Flaubert, i brev till Louise Colet, 16 Januari 1852.

<sup>8</sup> ( se: Anni-Cohen Solal, s.598, m.fl.).

<sup>9</sup> *L'Idiot dIF*. I.s.139.

<sup>10</sup> *L' idiot d.I.F*. III., s.32.

att behandla skönlitteratur nära nog vetenskapligt, som många försökt med, för att, med M.-A. Girard de Saint-Amants ord, ”kunna skåla med de döda”.<sup>11</sup> Bourdieu ägnar i sin nämnda bok Flauberts *Hjärtats Fostran*, ”detta tusen gånger kommenterade och utan tvekan aldrig riktigt lästa verk”,<sup>12</sup> och dess författare ett långt kapitel, ett mycket intressant sådant. Jämför likaså Charles Baudelaires fina lilla essä om *Madame Bovary* från 1857, just samma år som den juridiska domen – den anklagades för oanständighet – över boken kom!

Hela sitt liv är Gustave Flaubert fylld av *förakt*: ”Jorden är Satans kungarike.” – han är en av de ”stora föraktarna” – de är vanliga, dessa misantroper – inom den litterära sfären. Han är en föraktare av den borgerliga moralen, inte minst beaktande den katolska kyrkans grepp om individerna, och livsstilen, men han förblev dock borgare, halvt invalidiserad av sin neuros, i hela sitt liv. Flaubert knyter ihop den klassiska eran, filosofin och katolicismen med en ... uppbrottsanda. Han föraktade icke en teaterman som klassicisten Boileau, som enligt Flaubert väl visste vad han gjorde, och GF studerade bl.a. sin faders 23 band Voltaire och mängder av historia. Han gjorde resor till Grekland och Nordafrika. Utifrån allt detta och sin barndoms upplevelser, sina upplevelser av samhället som helhet, och utifrån sin självupplevda skröplighet och i sin medvetna viljestyrka, gjorde han sina val som författare.. Ty Flaubert var målmedveten, liksom sin far, och realistisk, – men liksom denne ( som avstod från en större karriär i Paris än den i Rouen ) – aldrig nånsin kapabel till att alls i den minsta mån kompromissa. I den exakta beskrivningen och framför allt : *l'impassibilité*, – oberördheten – , som blev hans kännemärke ( Flaubert i tabloidens karikatyr som dissektor av själar..... ), knöt han an till naturalisterna, till en Émile Zola – också han en arbetsnarkoman..., Zola, som av Joris Karl Huysmans karaktäriserades så: ”Hans hjältar saknade själ /.../.”; ” Men Zola var Zola, det vill säga en tämligen massiv konstnär, begåvad med mäktiga lungor och väldiga knytnävar.”<sup>13</sup> I begreppet ”dissektor” kan man också ana en skugga av fadern, som ju var en mycket känd – och mycket aktad – läkare, vars profession GF var ganska insatt i. Faderns specialitet, vid sidan av praktiken i kirurgi<sup>14</sup> – var just anatomi. I en fanatisk *l'art pour l'art*-inställning – Gautiers – en inställning, som tidigare varit förbunden antingen med mystik eller lättsinne, införde Flaubert, som grundstomme för sin stil, *det exakta uttrycket* och den exakta beskrivningens ideal och sammansmälte detta med ironin till ett helt. Varje mening, varje stavelse, avlyssnades noga, med en musikers känslighet av Flaubert själv, innan han släppte iväg den till offentligheten. F. sökte ”frasen”. ” Stilen, det är livet! Det är tankens eget blod!” menade Flaubert:

”Jag vändas och pinas; min roman har svårt att komma igång. Vilken tung åra kan inte pennan vara. Jag blir till den grad förtvivlad, att jag måste skratta på min egen bekostnad.”; .....” Du talar om dina misräkningar; då skulle du se mina! Ibland fattar jag inte att inte mina armar inte faller ned efter kroppen av trötthet, att det inte börjar koka i huvudet på mig. Jag lever ett bittert liv, berövat all yttre glädje, och det enda som håller mig uppe är ett slags ihållande raseri, under vilket jag visserligen ibland gråter av vanmakt men vilket ändå är beständigt. Jag älskar mitt arbete, ursinnigt och perverst, liksom en asket älskar den tagelskjorta som sargar hans bröst. Ibland när jag inte märker att jag är tom invärtes, när jag inte kan ge uttryck åt vad Jag vill ha sagt, efter att ha klottrat långa sidor fulla – när jag då upptäcker att jag inte har lyckats åstadkomma en enda fras, då vräker jag mig på divanen och blir liggande där, slött nedsjunken i ett trask av leda.”<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Bourdieu, s.34.

<sup>12</sup> Ib. s.39.

<sup>13</sup> ( ur *Förordet* till Huysmans *Au rebours* ).

<sup>14</sup> jfr. GFs karikatyr i *Charles Bovary* som optimistisk ortoped i *Madame Bovary*!

<sup>15</sup> Flaubert i brev 1851, under inledningsfasen av författandet av *Madame Bovary*.



G. Flaubert levde fortsatt nästan hela sitt liv – interfolierat med perioder i Paris - i trakten av Rouen med sin mor, - fadern hade dött 1844 , då Gustave omedelbart slutade att låsas studera juridik -, på familjegodset *Croisset*, men förde en rik brevväxling med ett avsevärt antal av tidens litterära celebriteter, inklusive älskarinnan Louise Colet. I breven är Flaubert naturlig och spontan, rentav burdus och vulgär, medan han i sina romaner och noveller är en ytterligt noggrann och sovrande, en både målande och stram stilist. Flaubert :”.. valet av ett adjektiv kan komma mig att svettas blod!”. De verk han skrev är relativt få. Det är förutom *L'Éducation sentimentale* och *Madame Bovary*, romanen *Salammbô* (1862), en historisk berättelse om det antika Cartago, ( han reste - med systemen Caroline - till Tunis för att studera miljön på plats . Berömt är hans yttrande, som en gång stort glädde André Breton, en den nya tidens författare – och även andra mer experimentella :” Jag försökte” skriver GF.,” med denna roman förmedla intrycket av gult.” ) F.s bok *La tentation de Sainte Antoine* (1874); ( sv. övers. *Hjärtats begärelse* ) är en moral/religionsfilosofisk spekulativ klädd i surrealistisk dräkt, långt före sin tid, och den är, liksom *Salammbô*, historisk men mer fantasifull – i alla avseenden. Denna fick av samtiden både ris och ros, och granskades och debatterades med intensitet av både historiker och litteraturkritiker. Flaubert skrev likaså några mästerliga noveller, av vilka *Ett enkelt hjärta* kanske är mest berömd. En föräning om F.s storhet kunde kanske den tidens läsare ana redan 1842 , då denne vid 21 års ålder skrev den lilla novellen *November*. ( I ett svep. Så som Kafka så småningom kom att älska att skriva ... ). Allt som allt blev det ett tiotal verk. Inte mer. Flaubert dog 1880, då han arbetade på ett satiriskt verk över den mänskliga dumheten, *Bouvard et Pécuchet*,<sup>16</sup> som var ämnat såsom ett slags litterärt testamente. Flaubert var i mångt och mycket som ett det lilla formatets mästare, en författare som tyglade en spontanitet, som fanns i hans temperament, som t.ex. i *November*. Mot slutet av sitt liv skrev han tre utmärkta noveller - mycket uppskattade : *Ett enkelt hjärta*, *Legenden om Julianus den Gästfrie*, och *Herodias*, - ett mästerstycke - några tycks skrivna just mer spontant än de tidigare texterna.

När Flauberts brev publicerades 1884, blev de flitigt lästa och beundrade. De ger förmodligen en ganska bra bild Flaubert, av förhållandet till Colet samt av hans besatthet av litteraturen, och även en god bild av den tidens intellektuella.

Det förekommer en förhållning vid orden, ett nära nog abnormt fasthängande vid ord, och produktion av ord, hos både Flaubert och Kafka. Ch. Bernheimer har i en uppsats, *Psychopoetik. Flaubert und Kafkas Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, behandlat fenomenet, dess eventuella genes och den parallellitet vi kan ( tro oss ) upptäcka här. Bernheimer koncentrerar sig, liksom Sartre gjorde, i sin *L'Idiot de la famille* beträffande Flaubert, på familjesituationen, och fadershatet. Samtidigt hävdar CB, att båda författarna, genom att de av sina mödrar blev kyligt behandlade, tog till sig språket, icke som ett kommunikations-medel, (!) eller ett medel att uttrycka känslor, utan som ett maktmedel, kanske det förnämsta hos var och en av dem.( Tog de sig an den ”symboliska ordningen” som en ”imaginär” företeelse, om man talar i *lacanska* termer? Detta innebär i så fall en dyster regradiering. ). De hade alltså, enligt CB, förvärvat en snedvriden språkuppfattning. Önskan att skriva rent, som ”*la poesi pure*”, att skriva en bok som *inte handlar om någonting*, - jfr. ovan - den finns tidigt hos Flaubert. En sådan önskan hos Fl., eller t.ex. Kafka, skulle då – i enl. med CB.s teori – kunna grundas i en språkpsykopatologi.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> ( utg. postumt ),

<sup>17</sup> ( Jfr. också passagen ur S. Kierkegaards lilla bok (!) *Forord* (1844): ”Forordet som saadant, det emanciperede Forord, maa da ingen Sag have at afhandle, men handle om Intet, og forsaavidt det synes at behandle Noget og handle om Noget, maa det dog vaere en Tilsyneladelse og en fingeret Bevaegelse. Hermed er Forordet bestemt reent lyrisk og

Vi kan ju tillåta oss att presentera en passage ur *Madame Bovary*, där dels ironin kommer fram, där ett sällsynt *samspel* tar gestalt *mellan samtalet mellan Emma och Rudolphe* å ena sidan ( då de gör slut ) och *berättandet om en marknadsscen* i den lilla staden å den andra. Här skulle nu följa detta Flauberts mästestycke från Kap. XIII, men det är för långt att citera. Det är Flauberts "reliefteknik" exemplifierad : ( *Kap.XIII, i Madame Bovary*. ss.139-147.). Personerna är ( förföraren ) *Rudolphe* och *Emma B.*, där R. söker kontakt med *Emma* i ett högt beläget fönster ovan rådhuset där en lantbruksmässa försiggår i Rouen, den lilla stad,- GFs födelsestad - långt från det "riktiga livets" Paris, Rouen, där *Emma* bor... ):

"Under tiden hade Rudolphe tillsammans med Fru Bovary begivit sig upp i första våningen i rådhuset./..... / Med dessa ord fattade han hennes hand, och denna gång drog hon den inte tillbaka.

"Avdelningen för välskött jordbruk!" ropade nu ordföranden därnere.

"Som till exempel , då jag av en händelse kom hem till er ....."

"Till herr Bizet från Quincampoix."

" ... kunde jag då veta, att jag skulle komma att fästa mig så vid er?"

"En prissumma på sjuttio franc."

"Hur ofta ville jag inte gå från er, men jag kunde det inte. Jag måste följa er."

"Gödningsämnen!"

"Så som jag kommer att följa er i kväll, i morgon, alla dagar, ja, hela mitt liv!"

"Till herr Caron i Argueil, lantbrukarsällskapets guldmedalj!"

/...../.

De tog avsked utanför hennes port, och han promenerade sedan ensam omkring på ängen, medan han väntade på att banketten skulle börja."<sup>18</sup>

Denna dubbelexponering av ( den allvetande ) berättarens intresse, och samtidigt groteska och eleganta ... supplikering - och återkommer till ämnet nedan. Här bör poängteras ett problem, till vilket jag också återkommer, och som är av stor vikt: det är inte alla läsare som uppfattar någon dubbelexponering, någon "relief", ingen ironi alls i detta här angivna stycke ur *Madame B.*. Somliga människor läser *Madame Bovary* alldeles "platt", utan att uppfatta några negerande nivåer, något spel, någon ironi. Det är, och detta bör understrykas, möjligt att läsa *Madame Bovary* utan att uppfatta någon ironi alls. Man läser då *Madame Bovary* mer som ... en redogörelse.

Det är nu svårt att *inte* uppfatta någon ironi i *Madame Bovary*, eftersom berättaren är så tydligt ironiskt i förhållande till *Emma*. Det är dock inte den, den "auktoral" ironin, men snarare andra nivåer som är mer intressanta, mer raffinerade hos Flaubert.<sup>19</sup> Även H. Weinberg intresserar sig för problemet med olika känslighet hos olika läsare i uppfattandet av ironi, liksom V. Brombert: "Ironin i romanens struktur pekar på författarens ständiga "inblandning" och bildar så att säga en inbyggd kommentar."<sup>20</sup> Vad som är "flaubertskt" är subjektivt och avhängigt vilken slags läsare man är. Här kan man inte egentligen tala om typer av läsare, även om den vane och "estetiskt känslige" naturligtvis förutsätts läsa med uppfattandet av nivåer och skillnader, medan nu den ovane och/eller mer "oestetiske" läsaren kanske läser "platt". Ironi t.ex. är ju ingenting som man kan påvisa. ( Jfr. mitt avsnitt om ironi och skiktningar.). Så är fallet, eftersom ironi inte är något, som uttrycks i termer. Man kan aldrig säga att *någon uttrycker sig " i ironiska termer "* eftersom ironi är ett förhållande, ett förhållande mellan nivåer. För de läsare, som av någon anledning inte uppfattar blinkningen, kan

---

bestemmet efter sit Begreb,/..../" ( S.K., S.V. V. s.199.) Kierkegaards bok består av en hop förord, som "blivit över".....; ( SK kastade inte mycket! ). Just boken *Forord* är överrik på reflexioner om språk och skrivande. ).)

<sup>18</sup> GF, *Madame B.* s.145.

<sup>19</sup> t.ex. "Elle abandonna la musique ....", *Mad Bov.*, s.95.

<sup>20</sup> HW,s.1n.

inte ett uppfattande av en ironi komma till stånd. Då blir det oförklarligt för denna, om jag, t.ex., talar om Flauberts *Madame Bovary* som ”ett ironiskt mästerverk”, när denne andre läsare kanske ser romanen *Madame Bovary* som en historia av realistiskt slag, en redogörelse, eller som en tragedi ..., en bok om en kvinna som går under i självbedrägeri och i hopplöst sökande efter kärleken i artonhundratalets Frankrike. Även ”det tragiska” fordrar – vilket kanske är bortglömt - i och för sig en känslighet för nivåer: om man inte uppfattar ”ödets vingslag”, så uppfattar man inte heller – rent definitionsmässigt - det tragiska. Man bestämmer ju heller inte det ”patetiska” utan att ställa olika nivåer i förhållande.

Det skulle då – beträffande just något sådant som ironin ( en så exklusiv ”fint”/ Fr.: ”feigne”/ enl. Jankélévitch , d.v.s. ”lurendrejeri”...) – vara hopplöst för en skribent, en skribent om litteratur, att egentligen alls karaktärisera Flaubert på något vettigt sätt avseende de stilkvalitéer som bygger på nivåer och förhållanden ( relationer mellan nivåer – t.ex. skapade med ett modernt *emotikon*). Här drabbas inte då bara den eventuella ironien i en text, men även hela det fält ( den genre ) som vi brukar kalla symbolismen, eftersom även denna är ett spel mellan nivåer. En symbolism – i litterär mening – är ett spel mellan betydelser hos *symbolen*, där den konventionella ( i viss teori inom psykoanalysen: transcendentala ) meningen hos symbolen ersätts ( utökas ) med ett mer raffinerat spel mellan två, eller fler, nivåer. Inte heller *symbolismen* är alltså ett stildrag, som man kan ”peka på” med någon objektivitet. Det finns även här en ”platt läsning” som utesluter symbolism, och den läsningen går inte att vifta bort såsom grundlös eller ”dålig”. Vissa texter spelar på sin markanta platthet. Men inte ens det (!! ) kan man ju med s.a.s. ”vetenskaplig” ackuratess påstå, då ”markant platthet” måste stå i förhållande till raffinerade förhållanden, som inte är objektivt påvisbara. Och hur visa detta ”platthetsspel” ? Detta är en del av litteraturvetenskapens eller litteraturkritikens dilemman. Alla måste här vara medvetna om att man rör sig på ett ”tillnärmande” ( hypotetiskt) plan, ett gungfly av receptioner. Man har att ta ställning till detta som skribent.

Så kan man då fråga sig, om man alls kan förklara t.ex. *det flaubertska*. F.s stil. *Kan man alls beskriva och förklara en stil?* Vi måste, eller det är önskvärt att, alltså på något sätt söka hjälpligt *handskas med subjektiviteten*, - i samband med intersubjektiviteten - och det gör vi ofta i receptionen av konst just med begreppet ”stil”. Vad nu gäller uppfattningen av stil, och konstruktionen av stilbegrepp, inkl. stilbegreppet *romantisk*, så rör det sig om en helt begriplig investering, en *projektion* : liksom Horkheimer/Adorno skriver: ”För att spegla tinget sådant det är, måste subjektet ge tinget mer tillbaka än det har mottagit av det.”<sup>21</sup> Vi befinner oss, när vi är i kontakt med ett litterärt verk - eller vilket konstverk som helst - i en situation nära den *hermeneutiska cirkeln*s. Så formuleras *stilbegreppet* därför, som en del i en ordnande funktion, i ett samspel mellan betraktare, objekt och andra betraktare. Många har genom tiderna upplevt det såsom en estetikens förbannelse, det att syssla med stilbegrepp, och kanske just *-ismer*. Somliga människor hatar *-ismer*, vill inte höra talas om dem, och ännu mindre själva, om de är konstnärer... - placeras in i dem. Stilbegreppet rör sig dock fritt levande i intersubjektivitetens sfär, och är ett kommunikativt verktyg, ett sociokulturellt dynamiskt bindebegrepp.

Flaubert är ett utmärkt, klassiskt, exempel på ”style indirect libre”. Men går det nu inte att ifrågasätta begreppet ”style indirect libre”, konstruktivt ifrågasätta det resonemang vi, och andra, fört om romanen *Madame Bovary* ? Vi kunde mena att ”style indirect libre” är en chimär, att ett återberättande av vad en hjälte tänker inte innebär en ( enda ) indirekthet, ett oblikt, ( något snett ) men istället ett införande av en tredje röst ( som framkom , enl. H. Weinberg, i en diskussion / vem som här yttrade sig, är för mig okänt / – i Cerisy-la-Salle - om Claude Perruchot artikel ), utan att denna

<sup>21</sup> H/A, s.219.



funktion inom SIL kunnat klargöras.<sup>22</sup> Om det nu är en tredje röst, inte berättaren, som påstår t.ex. ”då är det ingen SIL, och man kunde säga till dem, som påstår, att SIL och ironi är oförenliga, att de kan ha rätt, ty det kan vara så att vi (hypotetiskt) i *Madame Bovary* inte har SIL, men något mer komplicerat, nämligen en berättarform med en tredje röst (och t.o.m. en fjärde). Denna tredje röst skulle då inte vara berättaren, men någon eller något som s.a.s. (min egen metafor:) ser över, talar över, berättarens axel. Vi läser då inte *bivokalt*. Vi har inte två röster. En ”platt” läsning är alltså ”empiriskt” sett... ingen rak läsning, men blir i fall som *Madame Bovary* en ... krokig läsning, för att inte säga: en kaotisk sådan. Att läsa meningen: ”Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui et le sien, fût illustre, le voir étalé chez les libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France.”<sup>23</sup> (dvs.: / ”Hon hade velat att detta namn, Bovary, som var hennes, blev berömt, hade velat ha det synligt i biblioteken, utropat i tidningarna, känt av hela Frankrike.”/) som en neutral upplysning, - i sitt *sammanhang* - det är ju knappt möjligt. Så inser man lätt, att man har att göra med fler stämmor än en. Hur många man räknar in, det är dock en mer exklusiv fråga. Weinberg för dock vidare sitt resonemang, där idén om redundansen och möjligheten av *en tredje röst* förs vidare till inom litteraturteorin en idé om en ”osäkerhet”.<sup>24</sup> Debatten om ”osäkerhet” i denna bemärkelse i narratologin tycks också efter Cullers fortsätta. Observera att det här avses enbart – exklusivt - *osäkerhet beträffande just frågan: Vem är det som talar?*

Vi kan här nämna att Bachtin, i sitt gedigna verk om dialogiskheten hos Dostojevskij, också han tar upp ett berättarsätt som liknar *SIL*, ett, som han säger, unikt polyfont sätt att arbeta, som enligt B. förekommer hos D.. Här finns heller ingen ”tredje röst” (en berättare) – enligt Bachtin. Beteckningen ”polyfon” särskiljer Bachtin ifrån denna terms musikaliska betydelse, (i t.ex. femstämmig fuga) och menar att den är högst bildlik.<sup>25</sup> Bachtin vill hänskjuta den dialogiskhet och flerstämmighet i talet han beskriver exklusivt till Dostojevskijs texter, och det är onekligen förbryllande.<sup>26</sup> Ingenting talar för att man inte skulle kunna uppfatta en dialogiskhet av Bachtinsk typ i flera andra texter av många andra författare. (Det är – enligt min mening – alltså en rent subjektiv o. godtycklig bedömning.). Givet för många är, att D. har utvecklat ”den pratiga” traditionen från Gogol på ett ytterst raffinerat sätt, men det finns dock inga medel att kvalitativt särskilja D.s geniala prosa från andras. Maurice Blanchot har också anmärkt, att Flaubert var så mån om *intresselösheten* (det gamla kantska idealet<sup>27</sup>) hos berättaren, att man märker den just därför att kampen för att behålla just denna är så tydlig. Det ligger vidare en dubbelhet i själva intresselösheten: den väcker nämligen ett intresse, menar Blanchot: *intresselöshetens intresse*.<sup>28</sup>

Om Gustave Flaubert och dennes ironi finns otroligt mycket skrivet, världen över. Nämnas kan här – som speciellt intressant i sammanhanget Kafka - den diskussion som finns, om förhållandet mellan Flauberts ”*style indirect libre*” (SIL) å ena sidan, och hans ironi å den andra. Man har från visa håll påpekat att stilmedlet *style indirect libre*, fritt indirekt tal, skulle utesluta förekomsten av ironi. Med ”förekomst” får man här åter se till det komplexa att ironi ju uppkommer som en spänning (förhållande) mellan två storheter, att ironi är ett skäligen luftigt förhållande, och att det s.a.s. inte går att ”peka ut”. Dock har H. H. Weinberg i en uppsats pekat på, att SIL och ironi går att förena, och detta genom att författaren lägger sig i och förstorar SIL (t.ex. *Emmas reflexioner i*

<sup>22</sup> Jfr. HW.s.2.

<sup>23</sup> MB, s. 63.

<sup>24</sup> Jfr. Jonathan Cullers idé om detta i dennes *Flaubert: the uses of uncertainty*.

<sup>25</sup> M. Bachtin, 1991, s.27.

<sup>26</sup> Ib.s.28.

<sup>27</sup> Den ideala intresselösheten, som estetisk-filosofisk idé här hämtad främst från Imm. Kants estetik i *Kritik der Urteilskraft*.

<sup>28</sup> Maur.Bl., VKzK, ss. 144-146.

*Madame Bovary*), så att man här har tre nivåer att roa sig med. Flaubert tillåter sig att ... driva med *Emmas* ( bittra) ironi<sup>29</sup> och ironiserar således över hennes ironi, och så är alltså *SIL* och ironien väl kompatibla system.

Ironin utgör ibland en slags kommentar, ibland en parallell – eller motvärld, en samtidighets-sfär ( sic! ), i scenen mellan *Emma* och *Rudolphe*, då *Rudolphe* förklarar sin kärlek , samtidigt som marknaden bullrande pågår.

*Samtidigheten* – och kontrasteriet - kan illustreras även med den fabulösa scen, där *Emma* åker i vagn genom gatorna med sin älskare , *Léon*, - denna scen, som gjorde Kafka helt hänförd. Jfr. Kafka, i ett av sina brev till Felice.<sup>30</sup> :

”Du milde Gud, Käraste, läs bara! ´ Elle avoua qu’elle désirait faire un tour à son bras, dans les rues.” ( d.v.s.: ” Hon erkände för sig själv att hon önskade ge sig i hans famn, farande genom gatorna.”/ ).”

En sådan mening ! En sådan bild! ”, utropar Kafka i brevet.<sup>31</sup> I *Madame Bovary* spelar Flaubert ut kontrasterna, då *Emma* och *Léon* är på besök i Paris, på besök i Nôtre Dame, ( *Emmas* första, och enda ... Hon återkommer sedan aldrig till Paris. ), som tråkar ut de unga till bristningsgränsen. Detta kyrkobesök, som också, via en liten skintorr, skrikig guide med broschyrer, är ett besök i dömens historia, slutar bjärt med *Léons* beslut att via en gatpojke kalla på en förspänd vagn. Paret åker sedan genom Paris – *Emmas* så hett efterlängtade Paris, den ”sanna” överklassens ( och skönhetens, och lyckans boning ) - gator i flygande fläng, ( ... kusken har t.o.m. klämt fast hatten mellan benen ... ), med fördragna gardiner, och i vagnen kulminerar deras kärlek. Denna samtidighet, - *man älskar och åker* - eller rättare sagt, den fascination som Kafka ( och troligen fler ) känner över denna samtidighet, ( i å ena sidan den vilda färden i en med hästar förspänd täckt vagn, och – å den andra – det övertydligt ( accentuerat ) antydda samlaget i vagnen ”/.../ en hyrvagn med fördragna gardiner, som oupphörligen visade sig, än här, än där, igen murad som en grav och guppande som ett skepp i sjögång” – ackompanjerat av *Léons* skrik åt kusken att fortsätta : ”” Men så kör på då ! ””- ), är extraordinär. Varför då, då ? Vad är det med dessa dubbelexponeringar... (?), och vad är de dubbelexponeringar av..., vad betyder de, och vilken slags problematik utgör de nu den perfekta (?) lösningen på ? Vad härrör de ifrån, - vad förebådar de ? De tycks vara ironi, och om så: vad slags ironi ?

Det kan ju synas, i det första exemplet som att det här förekommer kontrasterande element, och köpsläendet på grismarknaden står såsom upplysande det samtal som förs mellan *Emma* och *Rudolphe*.( Den ironiska spänningen här ersätter helt enkelt det sammanfattande ordet: ”köttmarknad”). Den ”samlagsfärd” som beskrivs i det senare exemplet, innebär också en dubbelhet/ironi. Samlaget synes här skäligen rätt och våldsamt, och man kan alltså se här en aning om perversionen – den ömsesidiga transcendensen av lusten och begäret – som det fullkomliga i förhållandet till .... Lust/begär. Jämför O. Mirbeau, M. de Sade med flera andra. Här fullföljs en tradition, om än kanske inte från romaren Petronius, men väl från den voluptuöse Rabelais ( med jätten *Gargantua* ), en tradition , som går fram genom den inlåste - inifrån och utifrån - de Sades verk, genom dadaisterna, och *Kung Ubu's* litterära fader, Alfred Jarry, Guillaume Appollinaire, Baudelaire och fram till Bataille och Genet. Här finns en mer eller mindre explicit revolutionär och/eller anarkistisk trend. Det ” tarvliga” – ”låga”, som ju samtidigt är nära ”det naturliga”, hade en säregen – anarkistisk - lockelse för Flaubert, - han ”vältrade sig” gärna i det. Att sexualiteten kommer upp till ytan, där den förut alltid legat djupt under, är ett fenomen, en synlighet, i modernismens, och avspeglar också jämlikhetssträvanden som möjliggörs i moderniteten ( vilken alltså inte

<sup>29</sup> ( HW. s.4.)

<sup>30</sup> *Br.1913-1914.* s. 42f.

<sup>31</sup> Jfr. även: *Mme Arnoux* i Flauberts ungdomsverk *L'Éducation sentimentale* , ( *Hjärtats fostran.*), III,6..

är ekvivalent med modernismen ) – och den frigörelse från religionen som följer i den industriella revolutionens och den politiska revolutionens kölvatten.

Alltnog, så är detta ”ironiska” grepp ( som finns i referatet ovan ), som Flaubert här visar upp i ”burlesk ironi”, likaså en förebådan av ( troligen även inspiratör till ) surrealismens teori, ( Bretons manifest m.m.; Jfr. A. Lundkvists essä om surrealismen i *Ikarus’ flykt.* ), och kan ses som ett förstadium – om man vill – till Kafkas strukturerings av romaner. ( Att Flaubert var surrealismens mest tydliga föregångare märks dock bäst i hans *La tentation de Saint Antoine*, - en ”hallucinatoriskt präglad” fantastisk (!) historia – ( intressant i sitt groteskt poetiska bildspråk, sin historiesyn – en flytande sådan – och sina filosofiskt/religiösa resonemang! --- Man tänker här också på konflikten mellan lusten och begäret : begäret är begär efter att besitta ( inneha ) för en lång tidsrymd, att äga, medan lusten ( fr. *la jouissance* = njutandet ) obevekligt förhåller sig i ett ”ständigt försvinnande Nu”, ett Nu som har den sorgesamma egenskapen att inte alls återkomma med beständighet ; njutningen ( i ett vara , Fr. *être* ) försvinner ständigt. Begäret är utåtriktat mot ett *Objekt*, ( som tillhör samhället ), medan lusten är inåtvänd, in mot en själv, i njutningen nödvändigt , som det tycks oss, förglömmande det begärda Objektet. Illusionen understödd av begäret driver oss. I ett lopp utan annat mål än nästa. Begäret tycks driva oss att ständigt skapa nya illusioner. Om inget faktiskt ( som ”är”, som finns i världen, samhället ) är till för oss, så skapar vi det. Illusionerna är här sammantvinnade med betydelser. Ty i det vi är mästare att finna på illusioner, så är betydelserna mästare i att växla innebörd. Detta senare går in under hermeneutikens spiral; de förra liknas av P.O. Olofsson – i dennes tankeväckande *Urfantasin och ordningen* ( som i huvudsak är en inventering av innebörder uti Freuds tankesystem ... ) vid en ”dans”. *Illusionernas dans*. Kan det vara detta det handlar om? Alltså en variant av den klassiska konflikten mellan att ”ha” och att ”vara” ( *avoir-être* ).

Är den typ av ”samtidighet”, som Flaubert ganska ofta exponerar, och ”leker med”, ett sätt att komma åt denna slags konfliktkänsla, att [ 1.] beskriva den, och [ 2.] lösa upp den ? Är denna samtidighet, detta slag av samtidighet, den *kontrasterande* samtidigheten, en form av *surrealism*, ..... en form av humor, poesi .... – man tänker här gärna på Rimbauds vittfammande poesi, och den linje poesi , som utgår ifrån honom.<sup>32</sup> Denna poesiform är till sin struktur sådan, att den är *framåtriktad* i sin rörelse, dels på ett sömngångaraktigt sätt, dels i ett vaket väntande på den sista strofens blomning ... - , reliefskapande, eller ett medel till transcendens, förlösning och *katharsis*? Eller alltihop, - samtidigt ? Svar här kan förmodligen endast bli ... subjektiva. Och jag är inte alls säker på , att jag ställt frågorna rätt. Men, att vi har att göra med en slags dubbelhet i samtidighet, det kan nog ändå många vara överens om.

Hos Flaubert är samtidigheten i det refererade avsnittet med de två älskade en burlesk.

-----

Som Nils-Olof Franzén framhållit i en jämförelse mellan Flaubert och Dickens:

”/.../ så kan man slå upp Flaubert, söka efter bredden i romanen om *la Bovary*. Den finns, men det är inte den spontant framväxta bredden, det är inte Dickens ´eller A. Dumas´ bredd , som har kommit till därför att dess gränser ligger så långt borta och dessutom är tänjbara gränser; det är en strikt avmätt bredd, det är ett fält där varje tumsbredd mark är mödosamt upplöjd och besådd. Där den ene går över fältet och sår och plöjer i generös vitalitet, där går den andre med sträv ängslan i blicken, fylld av oro och vanda för hur det skall gå med sådd och skörd. ”<sup>33</sup>

Bredden i miljöbeskrivningen I *Madame Bovary* och den realistiska detaljrikedomen, är lika rik som i t.ex. Balzacs *Papa Goriot* eller i Strindbergs

---

<sup>32</sup> Jfr. P. Borum, 1968.

<sup>33</sup> NOF, 1947, s. 121.

*Hemsöborna* eller *Röda rummet*, eller i Melvilles *Moby Dick* - men skillnaden är ju den, att man s.a.s. inte "blir kåt på verkligheten"<sup>34</sup> hos Flaubert. Det är ju med en verklig lust man läser om verklighetens Paris, Stockholm och Kymmendö och Nantucket hos Balzac respektive Strindberg och Melville. ( Kanske den detaljrike Zola dock är annorlunda ? : ”/.../ Zola , som resonerar bättre än han beskriver.” ( Henry James.). En del menar att Zola drunknade i *detaljen*, d.v.s.: i *den naturalistiska metoden*, men att han - av misstag -, i psykokonstitutionell vrede, övergav sin metod, och då ändå lyckades måla ett impressionistiskt korrekt porträtt av sin samtid. Zola blev ju en av tidens hjältar i och med sitt modiga ställningstagande i Dreyfusprocessen.

Bland de författare som fäste sig vid Flaubert, - och hur kunde man undgå det, - var också Guy de Maupassant, som framhöll arbetet med texten som väsentlig , t.ex. i förordet till *Jean et Pierre*. Den olycklige Maupassant var mot slutet av Flauberts liv dennes handsekreterare, hjälpreda, som samlade material till boken *Bouvard et Pécuchet*, och till *Dumhetskatalogen*, *Dictionnaire des idées reçues*, *Le Sottiser*.<sup>35</sup>

Kaj Genell 2016

Copyright Kaj Genell 2016

<sup>34</sup> för att låna en formulering, beskrivnade en stilfaktor, av förf. B.S. Nilsson.

<sup>35</sup> Jfr. Morand, s.48. :”Allt har inte kommit med i *Le Sottisier*. Det finns hopp .”; yttrande av patafysikern, m.m., Raymond Queneau. ( *Sot* = fr. ”dumbom”; *Sottisier* = fr.: dumhetskatalog. )