

De romankunst van Flaubert

Dit essay is een bewerking van een hoofdstuk van Jean Rousset¹. De vertaling en bewerking zijn van de hand van Piet Driest.

Inleiding

Een inleidende persoon: Charles Bovary

De kunst van de overgangen

De vensters en de neerwaartse blik

Inleiding

De structuur en de vorm van de roman is voor Jean Rousset de start van het literatuuronderzoek. Hij kijkt hoe deze structuren en vormen betekenis geven aan het verhaal en het ondersteunen: de vorm en de structuur als literair elementen. Op fascinerende wijze heeft hij dit gedaan met *Madame Bovary*, trouwens zoals veel later Vargas Llosa in *De eeuwige durende orgie*.

Flaubert zei tegen de Goncourt: "Het verhaal van een roman is me om het even". "De kunstwerken waar ik het meest van houd, zijn die waarin de kunst naar voren komt. In de schilderkunst, houd ik van de Schilderkunst; in de poëzie van het Vers". Flaubert houdt in de roman van de Romankunst, de Romanstijl; en hij nodigt ons uit *Madame Bovary* te lezen als een sonate, als een muziekstuk met een strakke compositie. Ergens zegt hij: "Wat mij schokt is dat mijn vrienden, de schrijvers Sainte-Beuve en Taine, niet voldoende rekening houden met de *Kunst*, met het werk op zich, met de compositie, de stijl, met datgene dat het Schone maakt"

Er is een aspect van de compositie waar Flaubert niet expliciet over praat, maar dat hem, meer dan je zou denken, heeft moeten bezig houden; dat is het gezichtspunt van de schrijver ten opzichte

¹ Jean Rousset, *Vorm en betekenis, essays over de literaire structuur van Corneille tot Claudel*, José Corti, Parijs, 1962

van de gebeurtenissen en de personen in de roman. Onpartijdigheid en panoramische blik van de ideale getuige? Die oplossing zou je verwachten als je je realiseert dat de auteur in Madame Bovary onpersoonlijk en objectief wil zijn; bovendien is het de normale opstelling in de Balzac-roman. Maar Flaubert gelooft niet in die onpersoonlijke kennis: er bestaat geen objectieve realiteit, iedere visie, iedere gewaarwording is die van iemand zelf. Er zijn evenveel “gekleurde” als “neutrale” blikken. En dus wordt de positie van de alwetende auteur, gezegend met de absolute blik van een God, ter discussie gesteld.

I - Een inleidende persoon: Charles Bovary

Eerst verbaast men zich over de algehele structuur van het boek, deze sluit namelijk de heldin uit van het begin en het einde; dit brengt ons meteen naar het probleem van Flauberts' gezichtspunten.

De romanstructuur, die Charles Bovary een centrale plaats geeft aan het begin en het eind, was vanaf het eerste concept gepland; de enige verandering die er in de loop van tijd is opgetreden is het toenemende belang van Homais in de laatste pagina's. Welnu, die twee personen, van ver en van buitenaf beschreven, zakelijk en doorzichtig, geven aan de roman een begin en eind waar oppermachtig het gezichtspunt heerst van degene die zich aan de zijlijn van het schouwspel plaatst, die het van boven en afstandelijk beschrijft en die niets wil weten van de geheime beweegredenen van de personen die hij als trekpoppes behandelt: de komst van Charles in de klas, waarmee hij in ons blikveld komt en dat vreemde “wij”, dat spoedig zal verdwijnen; en, aan het andere einde van het boek, in een prachtige symmetrie, de triomfantelijk komische aftocht van de apotheker. Flaubert plaatst daar, aan de twee zijden van de roman, het maximum aan ironie en droevig sarcasme, want daar kijkt hij met de meest afstandelijke blik. De roman structureert zich aldus in een beweging die van buiten naar binnen gaat, van de oppervlakte naar het hart, van de onverschilligheid naar de medeplichtigheid, die daarna weer van binnenuit naar de zijlijn gaat. Bij Flaubert komt de eerste blik op de wereld van verre en omvat aanvankelijk slechts de buitenkant, de korst, het mechanische, het “groteske”.

Maar spoedig dringt hij onder de schors. Homais wordt van begin tot eind van buitenaf gezien, waardoor hij voor de epiloog gebruikt kan worden. Dat is niet zo bij Charles, vanaf de proloog legt de auteur en met hem de lezer een lange weg af en komt nader tot de trekpop, die mens wordt; een korte terugblik verklaart zijn afkomst, zijn jeugd en tienertijd; dat is een middel om sympathie op te bouwen; toch is men enigszins verbaasd opeens zijn intimiteit te delen en met hem te dromen: “*Op mooie zomeravonden... deed hij het venster open en leunde naar buiten. Het riviertje stroomde beneden hem ... Tegenover hem, boven de daken, koepelde weids en helder de hemel, waarin de zon rood onderging. Wat zalig moest het nu daarginds zijn! Zo koel onder de beukenhaag...*”. Eventjes zou men aan een vergissing kunnen denken: die verzuchting en dat dromen bij het open raam bewaart Flaubert gewoonlijk voor zijn heldin. Van dit kleine bewijs van medeplichtigheid heeft hij zich niet kunnen

weerhouden, dit korte ogenblik waarin hij het perspectief van zijn romanfiguur hanteert, die voorlopig even een sympathieke hoofdpersoon wordt. Eerlijk gezegd krijgt hij maar kortstondig een plaats in het middelpunt, de auteur neemt onmiddellijk weer afstand. Hier geeft een eerdere versie van de roman verschillende pagina's herinneringen en dromen; bijna alles is geschrappt; de persoon zou te dichtbij komen en we zouden teveel van zijn innerlijk weten. Maar Flaubert is er niet in geslaagd hem helemaal als object te behandelen. Misschien heeft hij het niet gewild. In de volgende pagina's komt de functie van Charles Bovary goed tot uiting en wordt zijn dominante aanwezigheid in het inleidende deel verklaard.

En inderdaad in het gezichtsveld van Charles komt Emma naar voren: Charles moet haar weerspiegelen tot het moment waarop de heldin, langzaam geïntroduceerd en geaccepteerd, op de voorgrond treedt en centrum en onderwerp wordt; maar net als haar toekomstige man begint zij in de ondergeschikte positie van persoon-ding en alleen van buiten gekend. Met dit verschil dat zij niet door een kritische, maar door een verrukte blik geïntroduceerd wordt en dat zij gespiegeld wordt met een gevoeligheid die de lezer al kent, waarin de lezer al een beetje heeft kunnen binnendringen, met name tijdens Charles' slaperige en half verdoofde rit te paard 's morgens vroeg naar Les Bertaux vlak voordat Emma op het toneel komt. Flaubert bedient zich dus van Charles om Emma voor te stellen en haar te laten zien zoals Charles haar ziet; Flaubert neemt nauwgezet zijn perspectief, zijn enge blikveld en zijn subjectieve kijk in om stap voor stap die onbekende vrouw te laten ontdekken. Doordat hij zich vereenzelvigd met zijn romanfiguur, ziet hij af van de bevoorrechte blik van de alleswetende schrijver en geeft van zijn heldin slechts een voorlopige, oppervlakkige en gedeeltelijke beschrijving.

Charles komt aan bij de boerderij: "*Een jonge vrouw in een blauwe merinosjapon met drie volants verscheen in de deuropening.*"; een blauwe japon dat is het eerste wat hij ziet en het is ook alles wat hij te zien krijgt; een bladzijde verder bemerkt hij de blankheid van haar nagels, dan haar ogen; nog later, wanneer hij met haar praat, haar volle lippen; wanneer zij zich omdraait, haar wrong, die in haar nek valt, "*iets wat de dokter nog nooit bij iemand had gezien*". In plaats van een portret op de manier van Balzac, of daarvoor van Marivaux, waarbij een totale en tijdsloze blik niet vanuit de kennis van de romanfiguur, maar van de auteur ontstaat, geeft Flaubert, of liever laat hij een geleidelijk en fragmentarisch portret geven door de pointillistische indrukken van een ontroerde romanpersonage. De volgende ontmoetingen geven weer nieuwe indrukken, maar altijd vanuit het verwarde perspectief van de geliefde.

Gelukkig laten de tekstcorrecties zien hoe Flaubert probeerde dit perspectief aan te nemen en vol te houden; Zo schreef hij aanvankelijk; "*Ze droeg geen sjaal of kraag, haar blanke schouders waren rozé*". Mooie impressionistische beschrijving van het effect van het licht in de keuken in de zomer, maar te subtiel voor Charles Bovary. Flaubert cijfert zich weg als auteur, offert deze beschrijving op en vervangt hem door een constatering die beter past bij het personage achter wie hij zich verbergt: "*op haar blote schouders parelden kleine zweetdruppels*". Nu moet gezegd worden dat de grenzen en de vertekende blik van zijn personages niet al te absoluut gekozen zijn en dat Flaubert – wellicht inconsequent of wellicht om het systeem niet al te strak te willen volgen – rustig de

normale blik van Charles wat opsiert, zozeer dat hij soms in Emma's gedachten overdenkingen of een ironische nuancering legt, die nooit uit haarzelf kunnen komen. Het resultaat ervan is vaak een compromis, waarin op moeilijk te ontwarren manier de verhelderingen van de externe waarnemer en die van de innerlijke blik tegenstrijdig door elkaar lopen. Flaubert aarzelt zelfs niet die zogenaamde fout te maken, zich tegelijk binnen en buiten het bewustzijn van zijn personages te stellen: “*Charles vroeg zich in het geheel niet af waarom hij met zoveel genoegen op Les Bertaux kwam*” of “*Sprak ze echt zo? Ongetwijfeld wist Emma het zelf ook niet*”.

Het valt niet te ontkennen en het is ook duidelijk zo bedoeld, dat Charles gedurende dit eerste deel het centrum vormt en de blikrichting bepaalt, we laten hem geen ogenblik alleen en zien Emma slechts via hem, we weten van haar alleen maar datgene wat hij weet, de enige woorden die zij spreekt, spreekt zij tegen hem en we hebben geen flauw idee wat zij echt denkt of voelt. Emma wordt ons stelselmatig van buitenaf getoond: de blikrichting van Charles bepaalt dat immers. Wat dat betreft handelt Flaubert met de grootste zorgvuldigheid. Hij geeft er zelfs een zeer ver doorgevoerd voorbeeld van: op het moment dat de jonge vrouw de belangrijke beslissing neemt te gaan trouwen, hetgeen zowel haar lot als de inhoud van het hele boek bepaalt, verbergt de schrijver haar voor ons. Het gesprek met haar vader, haar diepe beweegredenen, haar antwoord wordt ons zeer indirect en van grote afstand getoond, de afstand namelijk die Charles heeft ingenomen, terwijl hij vanachter de haag wacht tot het luik tegen de muur wordt geduwd. Wat zij van Charles en van het huwelijk denkt en verwacht, wat er in dat half uur in haar gebeurd is, komen we slechts enigszins na verloop van tijd en via omwegen te weten, als Flaubert dichterbij haar komt en ons haar gedachten ontvouwt. Maar voor dit moment blijft zij nog de onpersoonlijke hoofdpersoon, van verre bekeken door Charles Bovary. En net als hij kennen wij van haar slechts enkele trekken van haar gezicht, enkele gebaren, een jurk.

Wie deze jonge vrouw in werkelijkheid is, zullen we snel zien, want het gezichtspunt gaat veranderen. Charles zal van haar nooit meer te weten komen, voor hem (in tegenstelling tot voor ons) zal zij altijd die geheimzinnige onbekende blijven, hij zal nooit weten wie zich achter die ondoorzichtige sluier ophoudt, hij heeft immers niet, zoals de schrijver, de macht zich in haar te verplaatsen. Vanaf hoofdstuk V gaat de as van het verhaal langzaam draaien, het voorwerp wordt onderwerp, de focus gaat van Charles naar Emma en de lezer gaat het bewustzijn van Emma binnen, dat tot dan toe voor hem net zo gesloten was als het voor Charles zal blijven.

Dat is waarschijnlijk de diepere reden voor de centrale plaats in de eerste hoofdstukken voor de plattelandsdokter, voor de voortdurende aandacht voor zijn gezichtspunt waarbij we diep in zijn binnenste doordringen: niet alleen ziet men op deze manier Emma oprijzen uit een gevoeligheid die verborgen ging achter de loop der dingen, maar deze opzet geeft de lezer de mogelijkheid diep van binnen te voelen wat Charles van zijn vrouw begrijpt en in het vervolg zal begrijpen; de herinnering die de gewaarschuwde lezer ervan overhoudt, zal hem, als Emma eenmaal naar een centrale plaats is opgeschoven, helpen om deze romanwereld waar hij in terecht komt, helderder en compacter te maken.

II - De kunst van de overgangen

Vanaf hoofdstuk VI schuift Emma naar het centrum en op enkele korte onderbrekingen na blijft ze daar. Op zich niets uitzonderlijks. Balzac, aanhanger van een globale en panoramische aanpak, gebruikt een centrale persoon, Rastignac bij voorbeeld, en laat rondom hem de handeling zich ontvouwen. De originaliteit van Flaubert ligt in de combinatie van het gezichtspunt van de schrijver en dat van de heldin, de afwisseling en het door elkaar lopen van die gezichtspunten. Flauberts taak wordt dan ook om die veranderingen van blikrichting en de overgangen van het ene perspectief naar het andere zo te organiseren dat de beweging, het “weefsel van de stijl” niet verbroken wordt.

De onmerkbare stapjes van de overgang van Charles naar Emma, van de geleidelijke introductie van het gezichtspunt van de heldin is er een voorbeeld van. De start en de finish van deze weg worden aangegeven door de aanwezigheid van hetzelfde ding, maar dan vanuit twee verschillende invalshoeken: de tuin in Tostes. *“De tuin, een lange smalle strook, liep tussen twee lemen muren, tot aan een doornhaag die de afscheiding vormde met de velden. In het midden stond een leigrauwe zonnewijzer; vier perkjes, Helemaal achterin, onder de coniferen, stond een gipsen pastoor zijn brevier te lezen.”* Eenvoudige stand van zaken, het objectief beschrijven van buitenkant en materiaal, zoals een observerende buitenstaander zou doen met vaste blik. Emma is immers net haar nieuwe huis binnengekomen en voor ons is zij nog de vreemdelinge tot wie Flaubert nog geen toegang heeft gegeven. Dertig bladzijden verder bij de gekleurde beschrijving van hetzelfde tuintje is dat wel gebeurd. De ontgoochelde heldin is dan gevoelig voor alles dat zelfs in de voorwerpen getuigt van walging, lusteloosheid, van het afbrokkelen en van verval. *“De rijp had op de kool een zilveren kantwerk achtergelaten en van plant tot plant waren lange kristallijne draden gesponnen. Geen vogel was te horen, het leek wel of alles sliep: de met stro beschutte leiboom, de wingerd als een grote zieke slang onder de kap van de muur, waarover zij als ze dichterbij kwam veelpotige torren traag zag voortbewegen. De pastoor met zijn driekantige steek op, die tussen de sparretjes bij de heg zijn brevier las, had zijn rechervoet verloren, en nu met de vorst het gips was afgebladderd, zat zijn gezicht vol witte uitslag.”*

Tussen deze twee beschrijvingen is alles veranderd, niet alleen de situatie en de stemming van de heldin, maar ook de positie die de lezer ten opzichte van haar heeft. Door een knappe kanteling is het gezichtspunt gedraaid en de blikrichting geleidelijk die van Emma geworden: een eerste kijkje in haar dromen, daarna een terugwaartse analyse van haar opvoeding, hoewel het nog geen zelfanalyse is, de hand van Flaubert is nog overal merkbaar.

Een kunstige draaiing der gezichtspunten. En inderdaad, hoewel Emma voortdurend het middelpunt van de roman is, brengt Flaubert toch soms voor korte periodes andere personages voor het voetlicht. Deze veranderingen in het gezichtspunt zijn geen eenvoudige opgave voor een auteur die zeer gevoelig is voor de minste onderbreking van de verhaallijn en die niet van zins is zijn toevlucht te nemen tot regietrucjes , zoals hij uitgebreid doet in de eerste versie van de

Leerschool der Liefde. Als dus Flaubert tijdelijk het gezichtspunt van Emma loslaat om dat van Charles of Rodolphe in te nemen, of simpelweg om een bijrol naar de voorgrond te halen, doet hij dat op zo'n manier dat hij de verhaallijn niet breekt, door een systeem van verbindingen binnen een gesloten circuit. Laten we een voorbeeld van deze methode geven.

In hoofdstuk III van het tweede deel gaat Emma, na haar aankomst in Yonville, haar nieuwe huis binnen. De lezer gaat met haar mee en voelt met haar *“de kilt van de gepleisterde wanden als een nat laken op haar schouders vallen”*. Hier moet de auteur informatie geven over personages, Léon, Homais, die net geïntroduceerd zijn. Hoe dat te doen zonder de verhaallijn te breken? Hij gebruikt ervoor de blik van Emma: *“De volgende morgen, bij het opstaan, zag zij de klerk op het plein.... Léon verlangde de hele dag naar het moment”*. zo is men op de klerk overgegaan en blijft men even bij hem. Van de klerk, gerespecteerd door meneer Homais *“om zijn ontwikkeling”*, gaat men zonder schok over naar de apotheker, zijn opvattingen, zijn gedrag ten opzichte van de nieuwe dokter en dat maakt het weer mogelijk met de laatste door te gaan: *“Charles was terneergeslagen: er kwamen geen patiënten”*. De zwangerschap van zijn vrouw echter vrolijkt hem op en door de blik van Charles op zijn zwangere vrouw is de cirkel gesloten, komen we weer bij Emma terug. Flaubert eindigt hiermee op kunstige wijze zijn rondje gezichtspunten: *“Als hij tegenover haar gezeten op zijn gemak naar haar keek Emma was aanvankelijk hoogst verbaasd”*. En tegelijkertijd onderstreept Flaubert de verschillen tussen de beide echtelieden door hun gedachten naast elkaar te zetten. Flaubert had hier natuurlijk af kunnen zien van zijn onmerkbare verschuivingen om de tegengesteldheid van hun blikken, de onmeetbare afstand tussen hen met een sprong te kunnen laten zien. *“Hij vond dat hij onteerd was Emma, die tegenover hem zat, keek hem aan: zij deelde zijn vernedering niet, zij voelde een andere”*. Maar over het algemeen doet Flaubert zijn uiterste best het verhaal soepel te laten verlopen. Bijvoorbeeld wanneer Rodolphe en Emma hun laatste nachtelijke dialoog, die de lezer via Emma heeft meebeleefd, beëindigen: *“Tot morgen dan!, zei Emma in een laatste omhelzing. En zij keek hem na. Hij keerde zich niet om. Hij was al aan de overkant van het riviertje en liep haastig het weiland in. Na een poosje bleef Rodolphe staan”*. De lezer, weer gegidst door de blikrichting van Emma, verlaat haar voor degene op wie haar blik gericht was en volgt vanaf dat moment Rodolphe, de lezer hoort hem denken en ziet hem de afscheidsbrief schrijven.

Die kunst van de overgangen, het gevoel voor het ineenvloeien en het verglijden tonen, zoals men in deze pagina's in het bijzonder kan bestuderen, de pogingen van Flaubert voor hetgeen hij de stijl noemt. Want stijl is voor Flaubert het principe van samenklonteren, het terugbrengen tot de homogeniteit. Wat hij wil bereiken, is een zo dicht mogelijk geweven, zo vast mogelijke stof. Hij wil continuïteit bereiken. *“De continuïteit bepaalt de stijl, zoals standvastigheid de deugd bepaalt”*. Als hij een gedicht van Louise Colet afkamt, is dat vanwege de onevenwichtigheden, de uiteenlopende toon of kleurschakeringen. In zijn ogen wordt de kwaliteit van een werk niet bepaald door de parels, maar de draad die ze bijeen houdt, het is de eenvormige beweging, het vloeiende. Als hij aan Madame Bovary werkt en stukken herleest, schrijft hij aan Louise Colet: *“Ik heb het allemaal eergisteren nog eens herlezen en ben geschrokken van hoe weinig het eigenlijk is. Iedere paragraaf op zich is goed en er zitten, daar ben ik zeker van, perfecte*

pagina's tussen. Maar juist daarom loopt het niet. Het is een opeenvolging van losse paragrafen, die niet uit elkaar voortvloeien. Ik moet ze weer losschroeven, de verbindingen minder strak maken". Op die verbindingen concentreert de kunstenaar zich, ze moeten sterk en soepel, maar onzichtbaar zijn. Met eindeloze zorg metselt Flaubert en met evenveel zorg haalt hij ieder spootje cement weg. "Ik heb heel wat cement, dat tussen de stenen uitpilde, weg moeten halen en ik heb de stenen weer opnieuw moeten stapelen. Zodat je de voegen niet zag".

Flaubert raakt altijd weer in vervoering door grote rotsblokken, door grote rotspartijen. Het scheppen van de grote soepelheid in de personages van Flaubert heeft te maken met een poging vastigheid en verstening te bereiken. En deze is pas geslaagd als ze niet de vloeistof, het oorspronkelijke plasma laat opdrogen. Als Flaubert wil laten zien wat in zijn ogen "het schone" is, gebruikt hij daarvoor, trouw aan zichzelf, het beeld van een gladde wand, een kale muur. Men komt dit beeld tegen in een brief uit 1876, maar het gaat al terug op een jeugdervaring. "Ik herinner me hartkloppingen en een hevige vreugde, toen ik een muur van de Acropolis, een kale muur zag. Wel, ik vraag me af of een boek, waar het ook over gaat, niet hetzelfde effect kan veroorzaken? In de zorgvuldigheid van de samenstelling, de zeldzaamheid van de onderdelen, het gepolijste oppervlak, de harmonie van het geheel zit toch ook een intrinsieke waarde, een soort goddelijke kracht?" En elders: "Proza moet van het ene tot het andere eind staan, zoals een muur". Wat Flaubert in een muur fascineert, is het blok zonder gleuven, de onbeweeglijke en compacte massa, de "ononderbroken, door niets verstoorde grote lijn", de perfectie van de continuïteit, veroorzaakt door het ineenvloeien van de overgangen.

Dit ideaal van de "rechte lijn", van het massieve metselwerk gaat binnen het weefsel van een roman goed samen met variaties in toon en beweging, met passages die sterker en zwakker trillen, die bepalen immers het ritme en de deining van het boek.

Als we ons nog steeds beperken tot het onderwerp van het gezichtspunt en gezichtsveld, is het opmerkelijk welk een grote rol vensters in *Madame Bovary* spelen. De heldin staat vaak voor een venster hetgeen opmerkelijke verre perspectieven en blikken naar beneden oplevert. Deze perspectieven en neerwaartse blikken slaan op momenten van maximale subjectiviteit en extreme hevigheid.

III – De vensters en de neerwaartse blik.

Marie uit Flauberts novelle *Novembre* bracht hele dagen aan het venster door: een plek om te wachten en uit te kijken over de leegte van waaruit een klant kan komen of waar iets kan gebeuren. Het venster is een geliefde plek voor de personages van Flaubert. Ze staan er onbeweeglijk en dromend, op hun plaats genageld in hun inertie en overgeleverd aan hun gedachtestroom; die gesloten ruimte waar je geest wat rondlummelt, een opening waardoor je de ruimte in kunt zonder je vaste punt te hoeven opgeven. Het venster is zowel geslotenheid als

opening, zowel klooster als startbaan, opgesloten zitten in een kamer en de vlucht naar buiten, het venster verenigt inkrimpen en uitzetten. De romanfiguren van Flaubert hebben de neiging hun bestaan te fixeren op die plek dichtbij vanwaar je kunt vluchten, terwijl je op je plaats blijft: het venster lijkt ideaal om weg te dromen.

Emma Bovary, die ook gevangen zit tussen de muren van haar hol, vindt aan haar venster een uitweg “naar alle horizonten”: “*zij ging er vaak staan*”. In Tostes kijkt ze vanuit haar venster naar de vallende regen en ziet hoe de eentonige dagen in het dorp zich aaneen rijgen; in Yonville ziet ze de notaris kerk langs komen, ziet ze voor het eerst Rodolphe: vanuit het venster dat op de tuin uitziet, hoort ze het Angelus kleppen, hetgeen een mystieke besluiteloosheid bij haar teweeg brengt en verliest haar blik zich in de wolken of in de kronkelingen van de rivier. Aan het zolderraam krijgt zij de eerste verwarring over haar zelfmoord; en als ze ernstig ziek is geweest en weer wat contact met de levende wereld krijgt “*duwt men haar in haar stoel dichtbij het venster dat uitzag over La Place*”. Vensters van verveling en dromerij.

Anderzijds zijn er de gesloten vensters en dichtgetrokken gordijnen, die bewaard worden voor de zeldzame momenten waarin Emma een is met zichzelf en met de plek van haar bestaan en zij geen behoefte heeft zich te verliezen in een eindeloze dromerij, maar waarin ze zich sterk voelt in de gelukkige beginfase van haar passies: In Rouen met Léon “*in het rijtuig met gesloten gordijntjes, als een graf zo afgesloten*”. Daarna in de hotelkamer, waar ze de hele dag opgesloten leven: “*de luiken dicht, de deur gesloten*”, “*de atmosfeer van een broeikas*” staat in een van de romanversies. Het was net zo geweest met Rodolphe, toen Emma in het begin van hun verhouding hem ging verrassen in La Huchette, “*gele gordijnen voor de ramen*” zorgden voor een schemering in zijn kamer. Maar die eerste passie is meestal een passie van de buitenlucht, van het bos of de tuin, waar helemaal geen vensters zijn. Op deze manier zet Flaubert de karakters van de twee geliefden tegenover elkaar en tegelijkertijd houdt hij zich aan de betekenis van de vensters in zijn roman.

Niet alleen is het venster belangrijk voor het romanpersonage, ook is het voor een scenarioschrijver en een regisseur belangrijk bij de encenering. Flaubert bedient er zich van voor het wisselen van perspectief in het verhaal en om verrassende optische effecten te krijgen. Men denkt hier onmiddellijk aan dat briljante “symfonische” stuk over het Landbouwcongres, dat beschreven wordt in het kijk- en luisterperspectief van de twee toekomstige geliefden die op de eerste etage aan het venster van het gemeentehuis zitten. Dat ze omlaag kijken, heeft een dubbel voordeel: enerzijds versterkt het de ironische afstand die de schrijver neemt ten opzichte van de landbouwbijschenkomst en anderzijds versterkt het de idylle die er overheen geschoven wordt. Bovendien geeft het het verheven gevoel van Emma weer als haar liefdesleven begint, deze verhevenheid komt terug in de volgende fase van het verhaal. Hetzelfde gezicht vanuit de hoogte wordt inderdaad even later gebruikt bij het ritje te paard, wanneer de affaire die begon bij de Landbouwtentoonstelling zich voltrekt. Ze komen aan een heuveltop, Flaubert voegt een panoramisch gezicht op het landschap toe, net zoals Emma op dat moment panoramisch haar leven beziet: “*Over de velden hing een nevel. In de verte dreven wazgen langs het silhouet van de heuvel; er waren er die openscheurden, opstegen en vervluchtigden. Nu en dan, als er een zonnestraal door een opening in de wolken viel,*

*zagen zij in de verte de daken van Yonville, de tuinen aan de waterkant, de hofjes, de muren en de kerktoren. Emma kneep haar ogen half dicht om te zien waar haar eigen huis stond, en **nog nooit had dat armzalige dorpje waar zij woonde haar zo nietig toegeschenen.*** Het begin van de passie wordt gemarkeerd doordat zij opstijgt boven het gebruikelijke niveau van haar leven en haar dorp onder haar ogen nietig wordt en verdwijnt. Yonville moet van boven af gezien en door die oneindige afstand klein worden, immers de denkbeeldige ruimte van de liefde moet ervoor in de plaats komen. Deze wordt hier voorgesteld als water dat verdampft: *“Vanaf de hoogte waar zij zich bevonden leek de hele vallei een groot bleek meer dat verdampte in de lucht”*. Op het moment dat de auteur op de wereld de neerwaartse blik van zijn extatische heldin laat vallen, is er van het dorp en de huizen een luchtspiegeling zonder contouren of vaste punten overgebleven.

Enkele bladzijden verder droomt Emma diezelfde avond over het nieuwe leven dat zij begonnen is en doet dat dan weer in termen die te maken hebben met hoogte en oneindigheid, zulks in tegenstelling tot het *“het alledaagse bestaan”* dat alleen nog maar *“schemert ver weg in de dalen”*, alsof dat van boven die diepte inkijken van die middag geheel in het inwendige landschap van haar geest is opgenomen. *“Nu wachtte haar een heerlijke leven, met een en al hartstocht, extase, zinsverrukkings: een blauwe oneindigheid breidde zich rondom haar uit, de pieken van het gevoelsleven schitterden voor haar geestesoog, en het alledaagse bestaan schemerde alleen nog maar ver weg in de dalen, diep beneden deze hoge uitkijkpost”*. Tegen het eind van de roman op een even beslissend moment gebruikt Flaubert dit hoge uitkijkpunt boven het dorp nog een keer, maar dan in omgekeerde zin. Madame Bovary heeft Rodolphe voor de laatste keer gezien, buiten zichzelf keert zij naar Yonville terug om zelfmoord te plegen. Hier geen opstijgen naar een extatische hartstocht, maar de afdaling naar de zelfmoord. Tijdens deze hallucinerende tocht bij het vallen van de nacht bevindt zij zich op een heuveltop boven het dorp, wellicht dezelfde als vroeger; plotseling komt ze uit haar malende hysterie: *“alles verdween. Zij herkende de lichten van de huizen, die ver weg door de nevel heen schenen.*

*Nu doemde haar situatie weer, **gapend als een afgrond**, voor haar op Even later **holde zij de heuvel af** ...”*. De terugkeer van de fantasiewereld naar de werkelijke is een val naar het dorp, dat, deze keer, uit de nevel tevoorschijn komt in plaats van erin te verdwijnen; het is een afdalen in een afgrond.

Aan het begin en einde van deze amoureuze odyssee beschrijft Flaubert in twee bladzijden, ver van elkaar, maar in een symmetrische tegenstelling, zijn heldin op dezelfde dominante plaats en met dezelfde blikrichting van boven naar beneden. De oplettende lezer kan die verbanden leggen en de rijkdom van die krachtige constructie proeven. Naast dit tweeluik stelt de auteur nog een ander, namelijk het gebruik van het raam en het voertuig (die al zo'n grote rol speelden in de Leerschool der Liefde): het dubbele perspectief op Rouen bij de aankomst en het vertrek van de diligence bij de afspraken met Léon op de donderdagen. Opnieuw een blik van bovenaf: *“Zo van boven gezien leek het hele landschap onbeweeglijk als een schilderij”*. En ook deze keer gaat het landschap dat eerst onbeweeglijk was, bewegen, trillen en vervloeien, ze kijkt ernaar door de bril van de verbeelding en het wordt vervormd door de nabije hartstocht. Maar er is een belangrijk verschil: zij kijkt niet neer naar Yonville en het banale leven, maar ze kijkt op naar de plaats waar

zij haar hartstocht gaat beleven. Ze ziet Rouen niet van een grote afstand die het verhult en kleiner doet lijken, maar in een omgekeerd beeld komt de stad uit de mist tevoorschijn en wordt groter tot een “*geweldige metropool*”, te vergelijken met de grote ruimte voor haar: “*Haar liefde groeide in deze ruimte en werd tumultueus en vol van het vage, opstijgende geroes. En dit gevoel schonk zij weer terug aan het haar omringende: over de pleinen, de lanen en de straten uit; en de oude Normandische stad werd in haar ogen een geweldige metropool, alsof zij een soort Babylon binnenreed*”.

Vensters, stijgende en dalende perspectieven, vergezichten en dromerijen, het zijn draaipunten van het verhaal, knopen waar de vertelling stopt; ze vallen samen met zeer speciale momenten, waar de schrijver afstand doet van zijn gebruikelijke, alleswetende rechten, waar het subjectieve gezichtspunt gaat overheersen, waar de auteur zich maximaal met zijn hoofdpersoon identificeert, achter haar gaat staan en via haar kijkt. De ongelijke verdeling van die momenten over de roman is veelbetekenend. Ze zijn namelijk afwezig in actieve perioden, waar de hartstocht heerst, ze zijn veelvuldig aanwezig als de handeling stopt of als men op iets wacht: in Tostes, na de uitnodiging op het kasteel, ziet men voor het eerst, als het bal voorbij is, hoe Emma in het geopende venster leunt: de tijd van dromen is gekomen en deze eindigt pas, zowel in Tostes als in Yonville, op het moment dat zij haar grote passie gaat beleven, terug bij haar man komt, zich weer van hem verwijdt na de episode met de horrelvoet, haar vlucht voorbereidt, van alles koopt en schulden maakt. Na deze hoofdstukken vol actie en snelle voortgang brengt de breuk met Rodolphe een nieuw adagio, een nieuwe periode van inertie en stilstand. Die periode wordt ook nu weer ingeleid door een venster dat open gaat voor de hoofdpersoon, alleen nu tragischer. De duizeligheid en het flauwvallen bij het venster waar zij de afscheidsbrief leest, kondigen de ontknoping aan: “*Voor haar, over de daken heen, strekten zich de velden uit zover het oog reikte*”. Ze begint opnieuw te verlangen of te treuren, buiten zichzelf te treden, te zweven in dat luchtledige van haar dromen en van haar vergezichten: “*Zij stond op de uiterste rand, bijna los, omgeven door een grote leegte. Het blauw van de hemel nam bezit van haar*”.

Dit wegdromen aan het venster wordt altijd gevolgd door een terugval: “*Vrouw! vrouw!, riep Charles. Zij moest naar beneden! aan tafel gaan zitten!*” Wegvliegen en terugval, deze beweging geeft het ritme van het boek en van het zielenleven van de heldin. Zoals in het begin van hoofdstuk VI van het tweede deel waar het open venster en het klokgelui maakt dat zij gaat wegdromen in haar herinneringen. Het beeld van het vliegen, van een veertje dat rond dwarrelt, geeft het gewichtloos zweven aan: “*zij voelde zich week en verlaten, als een veertje dat zwalkt in de storm*”; daarna, als ze terugkomt uit de kerk: “*zij liet zich neervallen in een fauteuil*”, geabsorbeerd door de zware en gesloten wereld van de huiskamer, vastgepind door de zich herhalende tijd en de onbeweeglijkheid van de voorwerpen, door de aanwezigheid van die ondoordringbare dingen, zoals meubels, die “*er gewoon zijn*”.” *De meubels schenen nog onbeweeglijker op hun plaats te staan, De pendule tikte maar voort tussen het raam en het werktafeltje stond de kleine Berthe ... kwam Charles thuis. Het liep tegen etenstijd ...*” Terugkomen in de werkelijkheid, na uren zweven in de wereld buiten het venster, is altijd vallen,

terugvallen in de afgeslotenheid.

Deze dubbele beweging vraagt om andere essentiële pagina's, zoals de centrale episode van de Landbouwtentoonstelling, waar Emma geroerd is door de geur van pommade en het zien van de diligence in de verte en waar geliefden en tijdperken gemengd worden in een soort extase voor het verhaalfragment weer naar aarde terug keert: de menigte op de marktplaats, de zinnen van de officiële redenaar. De pagina's met de operavoorstelling in Rouen kondigen in een verliefde extase de verhouding met Léon aan precies zoals de Landbouwtentoonstelling de vorige hartstocht voor Rodolphe inleidde. De loge van waaruit Emma de zaal en later het toneel van boven beziet, is een verdubbeling van het venster, weer een combinatie van geslotenheid en openheid naar een ruimte waar zich een denkbeeldig avontuur voltrekt: hier speelt zij het niet zelf, men speelt het voor haar, maar spoedig herkent zij het en identificeert zij zich met de hoofdrolspeelster, wil als zij "**wegvliegen** in een ombelzing", ze wil in de zanger een nieuwe Rodolphe zien: "*haar hoofd sloeg op hol: hij keek naar haar, beslist! Zij had zijn om zich in zijn armen te storten....., hem toe te roepen: Schaak mij! ... Het doek **viel**.. en zij liet zich in haar stoel **terugvallen**". Het brute afbreken van de droom en het perspectief van bovenaf gaat onvermijdelijk gepaard met het terugvallen in het opgesloten zijn. Flaubert benadrukt op dat moment de drukkende lucht en de geslotenheid van de ruimte: "*Een gaslucht vermengde zich met de adem van het publiek; de wuivende waaiers maakten de atmosfeer nog benauwder. Emma wilde naar buiten; de toeschouwers verdrongen zich in de gangen, en hijgend, bevangen door hartkloppingen, liet zij zich in haar stoel terugvallen*".*

Een voorbode van de doodstrijd van de jonge vrouw, hijgend en bevangen, als zij voor de laatste keer vraagt: "*Open het venster ... ik stik*". In haar leven gaat ze na elke extase een beetje dood; de uiteindelijk dood volgt harmonieus op die eerdere voorbodes en aankondigingen.

Al die dromerijen van Emma, die intieme momenten zijn ogenblikken waarop Flaubert zijn eigen gezichtspunt nauw laat samen vallen met dat van zijn hoofdpersoon. Deze momenten zijn logischerwijs overvloedig aanwezig in episodes van stilstand en verveling, adagio's waarin de tijd leeg is, zich herhaalt en onbeweeglijk lijkt te zijn. Deze passages, waarin Flaubert grotendeels afstand doet van het objectieve standpunt van alleswetende, alomtegenwoordige getuige, zijn de mooiste, modernste en meest Flaubert-achtige passages van het boek.

Als daarentegen de handeling voort moet, als er nieuwe feiten gemeld moeten worden, wordt de auteur weer de alleenheerser en krijgt zijn panoramische gezichtspunt weer dat afstandelijke en gaat hij de heldin weer van buitenaf beschrijven. Met name is dat het geval aan het begin en het einde van de roman of in de eerste hoofdstukken van een nieuw deel; die delen vereisen de aanwezigheid van een regisseur die de decorstukken opstelt en de acteurs introduceert. Voorbeelden ervan zijn de grootse scene in de herberg in Yonville aan het begin van het tweede deel, het gesprek tussen Emma en Léon in de hotelkamer in Rouen aan het begin van het derde deel, de afspraak in de kathedraal, de zwerftocht in het rijtuigje. Ook bij dit laatste voorbeeld

neemt Flaubert tijdelijk afstand van zijn heldin, maakt daarmee de afstand nog groter en bereikt een verbazend effect door zijn gezichtspunt: de nieuwe geliefden zijn in het rijtuigje, de gordijnen gesloten, maar de lezer blijft buitengesloten. Waar in de voorgaande pagina's de lezer geen toegang had tot de ziel van de heldin, zag hij ten minste haar gebaren, haar stemming en hoorde haar woorden, hier is hem dat ook ontzegd, hij ziet niets meer en kan slechts van afstand het rijtuigje volgen. Gedurende deze, toch beslissende scene moet hij zich beperken tot het meest neutrale gezichtspunt, dat van de mensen in de straat voor wie die vrouw een onbekende is. Zeer ongebruikelijk voor de lezer, die toch al uitgebreid kennis heeft genomen van haar zielerorselen en dat ook verderop weer zal doen. Toch ziet hij haar uiteindelijk met dit neutrale gezichtspunt uit het rijtuig stappen: *“en er stapte een vrouw uit, die met haar voile voor haar gezicht wegliep, zonder om te zien”*. Dit levert een des te aangrijpender effect, omdat wij door de eerdere intimiteit raden wat zich achter deze voile afspeelt.

Eenzelfde effect wordt even later bereikt als de auteur ons van verre de in het nauw gebrachte Emma bij Binet laat observeren door middel van twee nieuwsgierige buurvrouwen op een zolder. We zien het van ver, we verstaan nauwelijks iets, we kunnen alleen maar als in een stomme film de gebaren en houdingen raden en interpreteren. Je zou kunnen veronderstellen dat Flaubert, die in de voorbije uren ons van zo dichtbij het drama van Emma heeft laten meemaken, zo zeker is van ons meeleven dat hij zich hier die plotselinge verwijdering permitteert om ons uit onze medeplichtigheid te trekken en ons even Emma te laten zien zoals ze naar voren komt in de blik van een buitenstaander en een rechter. Meteen daarna verliezen we haar zelfs uit het zicht, zoals die vrouwen haar aan het eind van de straat zien verdwijnen in de richting van het kerkhof en die zich verliezen in veronderstellingen. Door een brute ingreep brengt de auteur ons weer bij Emma die bij de voedster aankomt en hij laat ons, als het ware, weer met haar samenvallen. Dit heftig manipuleren van de lezer past bij het pathetische van deze fase van het verhaal. Toch verbaast het zeer want het is niet de gebruikelijke manier van Flaubert, in de hele roman gaat hij te werk met onmerkbare verschuivingen en overgangen.

In de roman van Flaubert zijn het perspectief van de hoofdpersonen en hun subjectieve blik zeer belangrijk, hetgeen ten koste gaat van de van buitenaf geregistreerde feiten. Dit heeft tot gevolg dat er erg veel langzame delen in voorkomen en dat het belang van de alwetende schrijver, die een groot deel van zijn rechten als onpartijdige observateur opgeeft, afneemt.

Traagheid en het perspectief van de hoofdpersonen zijn waarschijnlijk de nieuwste en origineelste elementen van Flaubert, schepper van de naar binnen gekeerde blik en de onbeweeglijkheid. Prachtige elementen en zo eigen aan Flaubert dat hij ze slechts tastenderwijs en meer instinctief dan gewild en met enige ongerustheid ontdekt. In zijn brieven constateert hij: “geen handeling”, “geen beweging”, “vijftig bladzijden achtereen waarin niets gebeurt”. Als hij al een beetje ongerust is te zien hoe zijn boek er ondanks hemzelf uit komt te zien, komt dat omdat hij beseft wat de roman voor hem was: beweging, handeling en drama. Maar hij neemt een besluit: “Je moet schrijven op je eigen manier en de mijne zal nooit dramatisch of spannend zijn. Ik ben er overigens van overtuigd dat alles een kwestie van stijl, of veeleer van zinswending, van

gezichtspunt is”. Hij doet een poging evenwicht te brengen in voortgang en stilstand, gebeurtenis en droom. “Ik moet mijn best doen een beetje evenwicht aan te brengen tussen avontuur en droom”.

Het lukt hem niet helemaal; zijn talent en de dromerige aard van zijn heldin verzetten zich ertegen. Het genie van Flaubert geeft boven de gebeurtenis de voorkeur aan de weerspiegeling ervan in het bewustzijn, boven de hartstocht de droom van de hartstocht, het vervangt de handeling door de afwezigheid ervan en aanwezigheid door leegte. Op die momenten triomfeert de kunst van Flaubert; het mooiste van zijn roman, die grote lege plekken, lijken niet op de gebruikelijke romanliteratuur. Bij Flaubert krijgt niet de handeling de spanning, maar hetgeen ertussenin gebeurt, die stilstaande stukken waarin iedere handeling verstart. Het knappe is dat hij erin slaagt deze lege ruimten zo’n intensiteit en bestaansrecht te geven, met iets leegs iets vols te maken. Deze tegenstelling brengt een andere omkering met zich mee. In het objectieve verhaal in de derde persoon wordt het belang van het perspectief van de hoofdpersoon en van het perspectief van zijn gedachten, waar het belangrijkste zich afspeelt, steeds groter.

Flaubert is de grote romanschrijver van de afwezigheid van actie, van de verveling, van het onbeweeglijke. Hij beseft het nog niet of nog niet duidelijk genoeg voor hij Madame Bovary geschreven had, al schrijvend komt hij er, niet zonder enige ongerustheid, achter.

Daarbij bewijst hij wat wellicht een wet van het scheppen is: uitvinden gaat gepaard met onzekerheid, het nieuwe is beangstigend en de eerste daad van de ontdekker is een daad van weigering. Maar juist in dit aarzelende en angstige zoeken vindt hij zijn eigen weg. Al schrijvend herkent hij zichzelf. Hetgeen een andere wet van het scheppen aantoont: zelfs bij een zo doelbewuste kunstenaar als Flaubert, die zo overtuigd was dat de conceptie en het plan alles was, is het uitvinden verbonden met het uitvoeren. Het boek wordt al schrijvend gemaakt.
