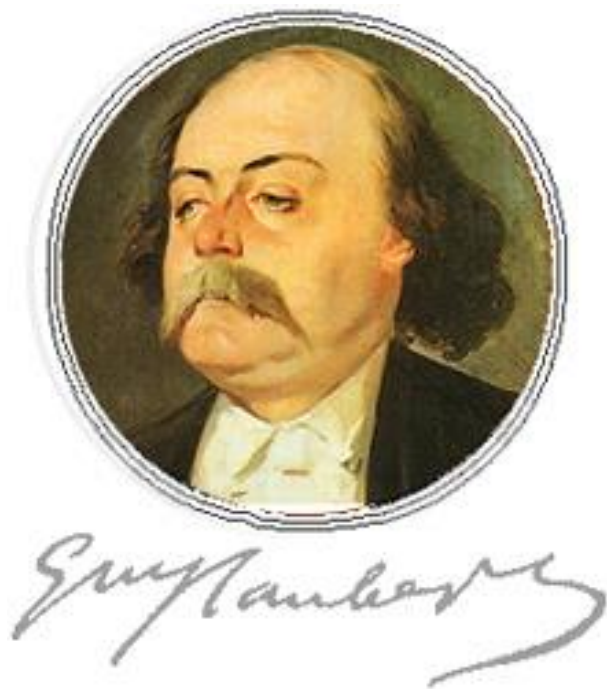


Flaubert, Île Flottante

Masterthesis

**Een onderzoek naar vorm en functionaliteit van ironie in een
postheroïsche en sociaal-culturele situatie, toegespitst op het werk van
Gustave Flaubert**



Tilburg, 16 juli 2013

Adèle Roelofs

Student	Adèle Roelofs
ANR nummer	467405
Instituut	Tilburg University
Faculteit	School of Humanities – Master Kunst en Cultuurwetenschappen
Begeleiders	Prof. dr. Léon Hanssen en dr. Sander Bax (tweede lezer)
Datum	16 juli 2013

Afbeelding 1 voorpagina. Eugène Giraud. (ca. 1856). Uitsnede portret van *Gustave Flaubert*.
Signatuur Flaubert later toegevoegd. Olieverf op linnen. 55 x 45 cm. Paleis van Versailles.
Betrokken van internet 01-01-2013.<http://www.vilanova.cat/blog/joanoliva/?cat=23>

Woord vooraf

Wie mij kent, weet dat ik dol ben op desserts. Deze masterthesis vormt dan ook de zoete finale van een menu met vele gangen dat de afgelopen jaren mijn intellectuele honger opgewekt heeft en getracht heeft te stillen. De premaster- en de masteropleiding Kunst en Cultuurwetenschappen aan de School of Humanities van Tilburg University, schotelden mij de meest bevredigende gerechten voor, die steeds weer deden verlangen naar meer. Eenmaal de smaak te pakken, keerde mijn oude liefde terug voor historie, voor culturele ontwikkelingen, voor kunst en literatuur. Na eerdere studies in muziek en beeldende kunst, vrat ik mij met hernieuwde ijver door filosofische, politieke, maatschappijkritische, literaire en historische stof heen. Met groeiende ambitie stortte ik me op aangereikte theoretische vraagstukken en culturele fenomenen. Likkebaardend fileerde ik ingewikkelde teksten en artefacten. Het werken aan deze masterthesis was een waar genot, omdat ik tijdens het onderzoek en de uitwerking van het thema de lekkerste hapjes van het hele traject heb kunnen combineren. Mijn voorliefde voor de kunsten, muziek en literatuur kon ik botvieren in het literaire oeuvre en de correspondentie van Gustave Flaubert. De Leonardo Masterclass *Satire* verzorgd door Wim de Bie in 2012, waarbij ernst en humor elkaar afwisselden, was een verfijnde *amuse-gueule*, die me stuurde richting satire en ironie. De premastercursus *Interpretatie van Cultuuruitingen* en de mastercursus *Polemieken en Debatten* bevatten, naast de driedelige collegereeks *Cultuurgeschiedenis*, de belangrijkste ingrediënten waarmee ik uiteindelijk de Franse keuken ingedoken ben.

Grote dank ben ik verschuldigd aan de inspirerende colleges van alle docenten binnen het departement Algemene Cultuurwetenschappen. Deze docenten reikten vele nieuwe inzichten aan en brachten me het wetenschappelijke handwerk bij. Het mag geen toeval heten, dat ik hier in het bijzonder de drie docenten wil noemen die de collegereeks *Cultuurgeschiedenis* verzorgden. Speciale dank gaat uit naar mijn scriptiebegeleider prof. dr. Léon Hanssen. Zijn kritische commentaren en soms prikkelende of verrassende inzichten hebben me steeds weer opnieuw aan het denken gezet, geïnspireerd en naar een hoger niveau getild. Het vertrouwen dat hij in me stelde werkte uitermate motiverend. Onze gesprekken waaierden regelmatig uit en achter de intellectueel en professional ontmoette ik de mens. Dat was mooi om te ervaren en ik zie bijzonder uit naar een vervolg. Voorts gaat mijn hartelijke dank uit naar de tweede lezer van deze masterthesis, dr. Sander Bax, voor zijn immer belangstellende, stimulerende houding, zinvolle aanvullingen, humor en hart voor de letteren.

Dankzij hem is de wereld van de poëzie en de polemieek voor mij opengegaan. Ten derde wil ik dr. Jan Jaap de Ruiter vermelden, die me liet zien dat wetenschap bedrijven niet alleen een kwestie is van intellect, maar ook van gevoel. Met zijn oprechte belangstelling, luisterend oor en kritische adviezen was hij een fijne mental coach. Verder ben ik oud-collega en goede vriend Johan Verwiel heel dankbaar voor het kritisch doorlezen en corrigeren van deze masterthesis. Studiemaatje Maria Kapteijns en andere jonge én oudere medestudenten hebben mijn tocht door de universitaire wereld uitdagend, plezierig en gezellig gemaakt. Vriendinnen en vrienden hebben vaak geduld moeten oefenen eer ik weer tijd voor ze had. Collega's zullen zich soms afgevraagd hebben waar ik mee bezig was. Ik dank allen voor de getoonde belangstelling in mijn enthousiaste verhalen over mijn studieperikelen. Zonder deze mentale ondersteuning was de combinatie van werken en studeren een stuk zwaarder geweest.

Met *Île Flottante* als toetje is de lust op een volgend menu er niet minder op geworden. Nog altijd niet verzadigd, wil ik mijn intellectuele receptenboek blijven uitbreiden met nieuw geestelijk voedsel. Literatuur, kunst en muziek zijn mijn dagelijks brood en vormen de voedzaamste maaltijd voor mijn ziel. Om met Gustave Flaubert te spreken:

(...) et occupons-nous toujours de l'art qui plus grand que les peuples, les couronnes et les rois, est toujours là, suspendu dans l'enthousiasme avec son diadème de Dieu.
(CO I: 21. À Ernest Chevalier, Rouen ce vendredi 14 août 1835)¹

Laten wij ons altijd met de kunst bezighouden, de kunst die, groter dan volkeren, kringen en koningen, daar altijd hoog in het zwerk, met haar goddelijk diadeem, zweeft in bezieling. (HD: 10)

Bon appétit!

Adèle Roelofs
Tilburg, zomer 2013

Inhoudsopgave

Le Banquet - inleiding	9
I. Le Menu - introductie, onderzoek, methode en positionering	12
I.1 Amuse-bouche	12
I.2 Ideologie	18
I.3 Transmutaties.....	27
I.4 Positionering.....	29
II. Disposition des sièges - theoretisch kader	31
II.1 Gustave Flaubert	31
II.1.1 L'invité principal.....	31
II.1.2 Het gezin Flaubert	32
II.1.3 Welgevallige ziekte	32
II.1.4 Bindingsangst.....	34
II.1.5 Correspondentie als life writing	35
II.1.6 Klassenethos.....	36
II.1.7 Historicisme, feit en fictie	38
II.1.8 Cultureel geheugen.....	39
II.2. Voltaire en Rousseau.....	41
II.2.1 Flauberts visie op Rousseau	42
II.2.2 Voltaire's extraversie	43
II.3 Les Couverts - satire en ironie.....	48
II.3.1 Botte bijlen – inleiding op satire	48
II.3.2 Historische ontwikkeling van de satire.....	49
II.3.3 Vormen van satire	50
II.3.4 Functie van satire.....	51
II.3.5 Retoriek van de satire	53
II.3.6 Klassieke satire.....	53
II.3.7 Satire als actieve beweging	56
II.3.8 Scherpe snedes – inleiding op ironie	58
II.3.9 Kierkegaards romantische ironie.....	58
II.3.10 Positie van de ironicus.....	60
II.3.11 Ironische intentie	63
II.3.12 Ironie als twijfel.....	64
II.3.13 Ironie begrijpen	65
II.3.14 Ironie ontstaat in communicatieve participatie.....	67
II.3.15 Lezersintentie	69
II.3.16 Vergelijking tussen satire en ironie	70

II.3.17 C'est le ton qui fait la musique.....	73
II.3.18 Taalgebruik.....	73
II.3.19 Ironie als stijlfiguur	74
II.3.20 Vijf vormen van ironie	76
II.3.21 De Stem van de verteller	76
II.3.22 Polyfone kakofonie.....	78
III. Les Courses - historisch kader	80
III.1 Preheroïsche periode	80
III.1.1 De omwenteling	81
III.2. Heroïsche periode	81
III.2.1 Marchons, marchons!	82
III.2.2 De Eerste Republiek.....	84
III.2.3 De restauratie	86
III.3 Postheroïsche periode	86
III.3.1 Michelet als sociaalromantisch historiograaf.....	87
III.3.2 Michelets visie op heroïek	89
III.3.3 Le Banquet – Michelets laatste avondmaal.....	91
III.3.4 Artistiek engagement	92
III.3.5 La Liberté guidant le peuple	92
III.3.6 Ideologische stemverheffing	95
III.3.7 Tussen droom en daad.....	98
IV. Grand Dessert – analyses met interpretatie.....	103
IV.1 Van optimisme naar nihilisme	103
IV.2 De zoete onschuld - <i>Candide</i>	106
IV.2.1 <i>Candide, of het optimisme</i> – Analyse en interpretatie	107
IV.2.2 Klassieke satirische structuur.....	109
IV.2.3 Interpretatie <i>Candide</i>	111
IV.2.4 Il faut cultiver notre jardin	117
IV.2.5 <i>Candide</i> als polemische satire.....	125
IV.3 Bitterzoet.....	127
IV.4 Wrange vruchten.....	130
IV.4.1 De <i>aftermath</i> -generatie	130
IV.4.2 Flauberts pendel.....	131
IV.5 De verloren onschuld - <i>L'Éducation sentimentale</i>	136
IV.5.1 De stem van meesterverteller Flaubert	138
IV.5.2 Flauberts realisme	143
IV.5.3 Flauberts autonomie.....	148
IV.5.4 De lelijke stad	152
IV.5.5 Ironie in <i>L'Éducation sentimentale</i>	156

IV.5.6 Flauberts reis van buiten naar binnen	160
IV.6 De gekopieerde onschuld - <i>Bouvard et Pécuchet</i>	165
IV.6.1 De clichémannetjes	167
IV.6.2 Bouvard en Pécuchet als narratieve geschiedschrijving	168
IV.6.3 Bouvard en Pécuchet gaan onder het mes - analyse en interpretatie	169
IV.6.4 Flauberts frames.....	176
IV.6.5 Sociaal-culturele referentialiteit.....	184
IV.6.6 Stijlontwikkeling.....	186
IV.6.7 <i>Bouvard et Pécuchet</i> als satirische ironie	192
IV.6.8 Flaubert en de synesthesie	196
IV.7 Eeuwig schuldig – Flauberts missie.....	199
IV.7.1 Flauberts venstermotief.....	201
IV.7.2 Flauberts vernieuwingen.....	205
V. Café européen - conclusie	207
V.1 Bonbon futur	210
Appendices.....	212
Appendix A Recept Île Flottante	212
Appendix B <i>La Marseillaise</i>	213
Appendix C Analyse Cartoon Fokke&Sukke	215
Lijst van afkortingen	218
Bibliografie	219
Verantwoording van afbeeldingen	223
Noten	225

Cette apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d'un bout à l'autre, plein de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire) et de textes effrayants (ce serait facile) est dans le but d'en finir une fois toutes avec les excentricités, quelles qu'elles soient.²
(CO II: 185. Nuit de jeudi, 1 heure. 1852)³

Die apologie van menselijke laagheid in al zijn facetten, van begin tot eind ironisch en knarsend, vol citaten, bewijzen (die het tegendeel zouden bewijzen) en huiveringwekkende teksten (dat zou gemakkelijk zijn) is geschreven, zou ik zeggen, met het doel voor eens en voor al af te rekenen met welke buitenissigheden dan ook. (HD: 109. 17 december 1852)

Flaubert, Île Flottante

Le Banquet - inleiding

Onderwerp van deze masterthesis ter afronding van de Master Kunst en Cultuurwetenschappen aan de School of Humanities-Tilburg University, is de vraag of ironie de positie en houding van een postheroïsche generatie⁴ kenmerkt en welke vorm en functie ironie had in het werk van Gustave Flaubert (Rouen, 12 december 1821 - Croisset, 8 mei 1880). Het onderzoek zoomt in op het oeuvre van deze auteur, die een belangrijke wending heeft gegeven aan de literaire geschiedenis van Europa in het algemeen en Frankrijk in het bijzonder. Aan de hand van een analyse van *De leerschool der liefde. Geschiedenis van een jongeman* (*L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*) uit 1869 en *Bouvard en Pécuchet* (in 1881 postuum gepubliceerd), komt Flauberts leven en werk te staan in een sociocultureel en literatuurwetenschappelijk perspectief. De preheroïsche periode tot aan de Franse Revolutie van 1789, de heroïsche fase tot 1815 en de omkering die leidde tot de Julirevolutie van 1830 en de Februarirevolutie van 1848, de postheroïsche fase, zoals historicus Arthur Mitzman deze noemt, vormen de historische aanloop naar Flauberts auteurschap.

Gustave Flaubert had zich ten doel gesteld als auteur zelf volledig afwezig te blijven in zijn werk. In zijn uitgebreide correspondentie gaf hij regelmatig lucht aan zijn misnoegen ten aanzien van het leven en de mensheid. In de talloze brieven die hij vanaf zijn jeugd schreef, reflecteerde hij op kunst en auteurschap, op politiek, op de maatschappij en op zichzelf, zijn beweegredenen en drijfveren. Flaubert hield geen dagboek bij, maar in zijn collectie brieven schildert hij zijn persoonlijke visie op de negentiende eeuw. Citaten uit deze *Correspondance* larden deze hele masterthesis ter onderbouwing van de argumentatie. Flauberts opvattingen weerspiegelen de beleving en de ervaringen van een exponent van de postromantische generatie geboren na 1820. Flauberts *Correspondance* mag dan ook het label

Life Writing dragen. De combinatie van Flauberts literaire oeuvre en brieven is een vorm van narratieve geschiedschrijving die door vermenging van feiten en fictie inzicht verschaft in het postheroïsche bewustzijn van Gustave Flaubert. Een kenmerk van dit postheroïsche bewustzijn is de kritische houding die intellectuelen uit de bourgeoisie aannamen ten aanzien van de samenleving en van politieke en culturele ontwikkelingen. Dit leidde bij een gedeelte van de generatie kunstenaars vanaf het midden van de negentiende eeuw tot een nihilistische visie op het bestaan, die zich bij Flaubert manifesteerde als een specifieke vorm van ironie. Hij leefde deze uit door middel van zijn romanpersonages. Waar voorheen schrijvers en filosofen hun kritiek op de tijd, mens en maatschappij uitbundig uitten in satirische geschriften, prenten of toneelstukken, hanteerde Flaubert een ingetogen vorm van ironie om de mensheid een spiegel voor te houden. Zijn kritische houding blijkt onder meer uit bovenstaand citaat. Hoewel Flaubert algemeen te boek staat als exponent van de realistische roman, koos hij voor zijn laatste werk, *Bouvard et Pécuchet*, een genre dat steeds meer in onbruik was geraakt en voor literatuurcritici niet langer als serieuze, hoge literatuur gold: de satirische roman. Wat lag aan deze keuze ten grondslag, wat bewoog hem? De meeste theoretici die zich met Flaubert bezighielden kozen een eenzijdige invalshoek, samenhangend met hun eigen discipline: een louter literatuurwetenschappelijke, historische, psychoanalytische of sociologische. Een hermeneutisch onderzoek naar ironie bij Flaubert vraagt mijns inziens om een multidisciplinaire insteek teneinde nieuwe kennis te genereren.

Het betoog start met een introductie op de thematiek en de onderzoeksmethode. Dan volgen de kennismaking met Gustave Flaubert en een theoretische uiteenzetting over satire en ironie. Daarna vindt een korte historische verkenning plaats door het preheroïsche, heroïsche en postheroïsche tijdperk. Deze kaders leveren samen met een paar voorbeelden van artefacten uit de romantiek en analyses van Flauberts romans, de benodigde basisingrediënten om toe te werken naar het beantwoorden van de onderzoeksvraag van deze masterthesis, die luidt:

Onderzoek naar vorm en functionaliteit van ironie in een postheroïsche en sociaal-culturele situatie, toegespitst op het werk van Gustave Flaubert.

De tekst is opgebouwd rondom de metafoer van een *banquet*. In het *Menu* (onderzoek en methode) is het verloop van dit hele *banquet* in kaart gebracht. Na een voorafje, een *Amuse-bouche*, begint het exposé. Deze feestelijke maaltijd vraagt om een tafelschikking (*Disposition des sièges* – met Flaubert als hoofdgast aan tafel) en om eetgerei (*Couverts* –

theoretisch kader en *Courses* – historisch kader) om de verschillende gangen te kunnen opdienen. Het *Grand Dessert* (interpretatie en bevindingen) vormt de zoete finale, gevolgd door een *Café européen* (conclusie) met een *Bonbon futur* om het geheel af te ronden met een pittige lustopwekker voor de toekomst.

Onderstaand schematisch overzicht bevat alle ingrediënten van het vooronderzoek ten behoeve van deze masterthesis.

<i>Banquet</i> ↓	Aspecten ↓	Periode I	Periode II	Periode III
Les Couverts- → theoretisch kader	Tijd	1694 - 1789	1789 - 1815	1820 - 1880
	Fase	Preheroïsch	Heroïsch	Postheroïsch
	Literatuurtheorie	Geerars, Meijer-Drees&Nieuwenhuis, Booth	Kierkegaard, Korsten, Lukács	Bax, Booth, Hutcheon, Ramazani, Lukács
	Uitingsvorm	Satire	Ironie als levenshouding	Ironie als communicatiemiddel
	Sociologie		Michelet /Mitzman	Lukács, Bourdieu, Flaubert
Levenshouding →	Stemming	Optimisme	Ambivalentie	Pessimisme/nihilisme
	Dynamiek	Voorwaarts	Meanderend	Impasse
Disposition des sièges & Les Courses → historisch kader	Personen	Voltaire	Michelet	Flaubert
	Cultuurhistorie	Soboul	Soboul, Mitzman	Mitzman, Lukács, Marx
	Staatsvorm	Absolute monarchie	Revolutie/Restauratie	Republiek
	Klasse	Aristocratie / Kerk	Volk	Bourgeoisie
	Stroming	Classicisme	Hoogromantiek	Realisme
	Actanten	Voltaire, Rousseau	Robespierre, Marat, Hébert, Danton	Michelet, Flaubert
Grand Dessert- → analyses, interpretaties	Thema	Rede – religie - natuur	Revolutie, natievorming	Esthetica, paradoxen en antithesen
	Kenmerk	Ratio	Gevoel	Ambigüiteit en onzekerheid
	Focus	Buitenwereld	Buiten naar binnen	Binnenwereld
Café européen conclusie	Prospectief →	1945 – 1960 →	1960 – 1989 →	1989 → ...

Schema 1. Adèle Roelofs (2013) *Methodologische menukaart*

De horizontale rijen laten zien langs welke drieslag het onderzoek verliep. De verticale kolommen tonen karakteristieken van een specifiek tijdperk. De personen die in deze masterthesis optreden zijn gekozen op basis van hun relevantie voor het tijdperk, de focus die zij legden en de genoemde thematiek. De kleurstelling van het schema verloopt in intensiteit van donker naar licht; zij verbeeldt het verstrijken van de tijd en het verbleken van de idealen. Nieuwe kolommen rechts zouden de tijd na Flaubert kunnen bevatten. In 1880 lag de toekomst vooralsnog open, maar ze zou de nasmaak dragen van de voorafgaande wordingsgeschiedenis. Het open einde maakt nieuwsgierig naar hoe het verder ging. Aan de stamtafel in *Café européen* zetten nieuwe gasten er alvast een boom over op.

I. Le Menu - introductie, onderzoek, methode en positionering

Flaubert vertegenwoordigt in deze masterthesis de groep kunstenaars in de negentiende eeuw die zich -ogenschijnlijk- afkeerden van politieke en maatschappelijke ontwikkelingen, maar die wel hun visie ventileerden in hun scheppingen. Diverse artefacten, citaten uit Flauberts persoonlijke correspondentie en passages uit zijn werk tonen deze auteur als product én producent van een veranderend wereldbeeld. Ter beantwoording van de onderzoeksvraag koos ik voor een hermeneutisch onderzoek, waarin primaire en secundaire literatuur de hoofdmoot vormen. Afbeeldingen en illustraties helpen de inhoud van deze thesis te verlevendigen met beelden. Daardoor is het mogelijk een beter gevoel voor de achttiende en de negentiende eeuw te krijgen. Een verkenning door de Franse Verlichtingsgeschiedenis en door literatuurtheorie is noodzakelijk om Flaubert en zijn oeuvre aan een analyse te kunnen onderwerpen. Bestudering van biografieën van belangrijke publieke figuren is essentieel om de context en psychologische achtergronden van een postheroïsch bewustzijn te kunnen begrijpen.

I.1 Amuse-bouche⁵

Ieder gerecht heeft zijn eigen specifieke ingrediënten en bereidingswijze. Ook al staan satire en ironie op het menu, een masterthesis over een beroemd auteur uit de Franse literatuur beginnen met een recept voor een dessert, op 1 april 2013 geplukt van een *Elle*-website, zou ongebruikelijk en wellicht te frivol zijn, vandaar dat het als toetje, Appendix A, bijgevoegd is. Met een flinke dosis fantasie en verbeelding werkt *Île Flottante* op verschillende lagen als metafoor voor de Franse auteur Gustave Flaubert, de fijnproever, die zowel de aardse als de hemelse geneugten wist te waarderen, maar zich tegelijkertijd bij voorkeur terugtrok op het ouderlijk landgoed te Croisset, als een ijsbeer op zijn schots, drijvend en botsend in de roerige tijden van het negentiende-eeuwse Franse culturele en politieke klimaat. Door de hele thesis heen komen referenties aan het karakter en de visie van Flaubert terug. In het bijzonder in de uitgebreide correspondentie, die hij onderhield met zijn minnares Louise Colet, zijn familie, vrienden en collega-schrijvers als George Sand, geeft Flaubert ons inzicht in de mens achter de auteur die -naar eigen zeggen- zoveel mogelijk buiten zijn romans wilde blijven.

Zo eenvoudig als het recept voor het dessert *Île Flottante* is, zo ingewikkeld en veelbetekend bleek het begrip ironie te zijn dat, sinds het als het ultieme gedrags- en houdingskenmerk van de romantici floreerde, vele uitingsvormen kende. Talloze

literatuurwetenschappers bogen zich reeds over de definitie, de werking, de betekenis van ironie en de context waarbinnen ze tot stand komt. Na een korte introductie op het begrip ironie door theoloog en filosoof Søren Kierkegaard (1813-1855), leggen voornamelijk Linda Hutcheon (1995), professor Engelse en Comparatieve Literatuurwetenschappen, Universiteit van Toronto, en Wayne C. Booth (1974), professor Engelse Taal en Literatuur, Universiteit van Chicago, met hun theorieën de fundamenteën van voorliggend onderzoek naar de aard en de toepassing van ironie bij Flaubert. Daarnaast komt literatuurwetenschapper Vaheed K. Ramazani (assistent-professor Franse literatuur Tulane University, Virginia) aan bod. Hij promoveerde in 1988 op de specifieke vorm van ironie in *Madame Bovary*. Dit literatuurtheoretische kader beslaat het eerste deel van deze thesis.

Als tweede laag vloeit de warme vanillesaus van de ironie die het gedachtegoed van een postheroïsche generatie doordrenkte. Romantische kunstenaars maten zich bij voorkeur een ironische houding aan, en hoewel Flaubert zich los wilde maken van elke stroming en ieder genre -hij wilde eigenlijk buiten alle tijden leven- vertoont ook zijn werk ironische trekken. 'Ik geloof evenwel dat de ironie het leven beheerst.' (K&M, 144). Flaubert lijkt echter per onderwerp voor een geschikte stijl en een passende vorm te kiezen. Zo zijn toon en stijl in *Drie vroege vertellingen* (2011) van een totaal andere orde dan in latere romans. Hij schrijft ik-vertellingen, richt zich direct tot de lezer en de overdreven sentimentele frasen en extreme gebeurtenissen doen licht gekunsteld aan. Het eerste verhaal, *Quidquid Volueris* (geschreven in 1837), roept reminiscenties op aan de half-aap-mensen⁶ in *Candide* in de beschrijving van de 'nobeles wilde' Djalioh, die echter niet bepaald edel blijkt te zijn.

(...) zijn vingers waren kort, gedrongen, met sterke nagels en in het midden gekromd. (...) Zijn geheel zwarte kleding versterkte nog de kleur van zijn gelaat, dat een geelkoperen tint had. Zijn dikke lippen lieten twee rijen lange witte tanden zien, als die van apen en negers. Zijn hoofd was smal en afgeplat aan de voorkant, maar aan de achterzijde vertoonde het een verbazingwekkende grootte, die goed zichtbaar was want zijn dunne haardos liet een kale en gegroefde schedel zien.
Bij dat alles had hij een waas van onaangepastheid en een vreemde en bizarre bestialiteit, die hem meer op een fantasiedier dan op een menselijk wezen deed lijken. (DVV: 22)

Even later komt uit dat Djalioh inderdaad een kruising is tussen een orang-oetang en een negerin. Flaubert overdrijft in zijn jeugdig enthousiasme de details zodanig, dat het personage Djalioh niet langer geloofwaardig is. Interessant is echter wel, dat Flaubert in deze vertelling refereert aan een vraagstuk van de Akademie voor Wetenschappen, namelijk of men een aap met een mens kon kruisen. De gruwelijke afloop van het verhaal is absurdistisch, maar het vermogen om een vertelling op te zetten vanuit het perspectief van de verwrongen

gedachtewereld van een fictief personage getuigt van het natuurlijke schrijftalent van Flaubert. Hier staat de jonge schrijver aan het begin van zijn vertelkunst, waarin hij zich gaandeweg, in een traag en moeizaam verlopend schrijfproces, bekwaamde. Een contrast met de doorwrochte vorm en stijl van zijn oeuvre, vormt de uitgebreide correspondentie die Flaubert gedurende zijn hele leven onderhield. Zijn talloze brieven getuigen van een persoonlijke, losse, spontane en emotionele pen. De ontboezemingen van de kluizenaar uit Croisset dienden als uitlaatklep voor de ingetogen en beheerste houding die hij aan de dag legde in zijn werk.

De derde betekenislaag van de metafoor vormt het literair-historische kader van deze thesis. Filosoof George Lukács (1881-1971) beschrijft in zijn *Theorie van de roman* (1980) de ontwikkeling vanaf het epos tot aan de desillusie-roman, waarvan hij *L'Éducation sentimentale* als voorbeeld neemt. Arthur Mitzman schreef een tweetal essays over de socioculturele en maatschappelijke ontwikkelingen in de negentiende eeuw en koos daarbij een psychoanalytische invalshoek. Zo vervaardigde hij een monografie over de sociaal-romantische historicus Jules Michelet (1798 – 1874), die het grootste deel van zijn leven wijdde aan het beschrijven van de geschiedenis van Frankrijk, waarbij hij bovenal het volk (*Le Peuple*) een stem probeerde te geven. Arthur Mitzman (1990) schrijft over Michelet om aan te tonen, hoe het persoonlijke leven van Michelet diens visie op de samenleving en beschrijving van de historie beïnvloed heeft. Aan Michelet ging echter een hele periode van nieuwlichterij, polemieken en verzet vooraf. Bij Voltaire (1694 -1778) bleek immers dat een spiegel van de tijd en kritiek op de samenleving ook op humoristische wijze verpakt konden worden. Het luchtige karakter van de satire is als het stijfgeklopte eiwitschuim van *Île Flottante* en in die zin vergelijkbaar met de Horatiaanse lichte satire (Geerars, 1972: 2-5). De satirische roman *Candide*, hoewel kritisch en scherp, was direct, optimistisch en humoristisch van toon, zeker in vergelijking met de laatste roman van Flaubert *Bouvard en Pécuchet*, die toch vooral in het licht staat van mislukking en het complete échec van de positivistische wetenschap. Flaubert beschreef al eerder in *Madame Bovary* en *L'Éducation sentimentale* de holle gewichtloosheid van een zoekende generatie in een periode van desillusie na de teloorgang van grote idealen en hoop op maatschappelijke verandering en vernieuwing, drijvend in de modder van de moderne tijd. Aan deze desillusie ging een optimistische tijd van geloof, hoop en vooruitgang vooraf, een preheroïsche fase, met als culminatiepunt de heroïek van de Franse Revolutie.

Een vergelijking tussen de genoemde werken van Voltaire en Flaubert, riep de vraag op welke positie auteurs innamen in de publieke ruimte en hoe de omgeving op hen

reageerde. Pierre Bourdieus sociologische inzichten in de regels van het spel (1996) en het culturele veld van productie van kunsten (1993) werpen meer licht op de uitgangspositie, de intenties en het publieke effect van de literatuur in de negentiende eeuw. George Lukács' kritiek (1937) op het gebrek aan engagement bij Flaubert blijkt niet geheel terecht te zijn. Flauberts engagement was namelijk niet zozeer politiek als wel esthetisch.

Je regarde comme très secondaire le détail technique, le renseignement locale, enfin le côté historique et exact de choses. Je recherche par-dessus tout la beauté, dont mes compagnons sont médiocrement en quête. (...) Mais c'est bien écrire qui est mon but, je ne le cache pas (CO IV: 245-246. Décembre 1875)

Ik beschouw het technische detail, de lokale informatie en exacte kant van dingen als zeer secundair. Ik zoek in de allereerste plaats *de Schoonheid*, waarnaar mijn kameraden maar matig op zoek zijn. (...) Mijn doel is goed schrijven, daar maak ik geen geheim van. (F&S: 528, december 1875)

Hoewel deze uitspraak paradoxaal lijkt, gezien de uitgebreide sfeerbeschrijvingen met vele kleine details die Flaubert doorgaans neerzette, wilde hij hier beklemtonen, dat hij op zoek was naar het goede, het ware en het schone, dat zelfs in de lelijkheid te vinden is. Zola en de Russische realisten, die Lukács als positieve voorbeelden noemt, toonden expres de onopgesmukte rauwe werkelijkheid. Die moest je niet verfraaien. Deze auteurs wilden met hun werk immers een sociaal statement maken over de ongelijkheid tussen de klassen. Flauberts intentie was van een andere orde. Hij had zijn hoop op verandering gevestigd op de kunsten, die als voorhoedeloper de weg zouden wijzen naar een betere samenleving. Flaubert werkte aan een esthetische revolutie. Zijn wapen was de literatuur, niet de realiteit. Zijn munitie was de ironie, niet het kanon. Hij moest er alleen de juiste woorden voor vinden om zijn beelden en gevoelens in tekst om te kunnen zetten. Flaubert was zich daar op heel jonge leeftijd al van bewust, want in de *Mémoires van een gek* (1838) richtte hij zich tot de lezer met de woorden:

Hoe moet men in woorden dingen weergeven waarvoor geen taal bestaat, indrukken van het hart, geheimen van de ziel die zij zelf niet kent, hoe zal ik u alles zeggen wat ik gevoeld heb, alles wat ik gedacht heb, alles wat ik die avond genoten heb? (DVV: 105)

Flaubert was zestien toen hij deze vertelling schreef als verjaardagsgeschenk voor zijn vriend Alfred le Poittevin. Flaubert ontwikkelde uiteindelijk een heel visuele stijl, die grenst aan de synesthesie.

Het belangrijkste onderdeel van dit onderzoek, zoals reeds aangegeven in *Le Banquet*, is gericht op het beantwoorden van de vraag naar de vorm en functionaliteit van ironie van een postheroïsche generatie. De twee werken die in deze masterthesis centraal staan zijn:

L'Éducation Sentimentale. Histoire d'un jeune homme, uitgegeven 1869 en *Bouvard en Pécuchet*, onvoltooid gebleven en postuum verschenen in 1881. Zij lijken, afgezet tegen Voltaire's roman *Candide*, een heel eigen vorm van satire en ironie te vertonen. Ramazani (1993) koppelt bij Flaubert de ironie aan het sublieme en sprak van een meta-ironie in *L'Éducation sentimentale*. In zijn analyse van *Madame Bovary* (VRA: 1988) identificeert hij de 'vrije indirecte modus' als speciale Flauberttechniek. Volgens Ramazani is de vrije indirecte modus anders dan de vrije indirecte rede die doorgaans in een personale- of ik-vertelling optreedt. Flaubert verschuilt zich via deze vrije indirecte modus als auteur achter zijn personage en tegelijkertijd trekt hij de lezer in de belevingswereld van het personage. Met de 'hij' (Frédéric Moreau) of 'zij' (Emma Bovary) appelleert Flaubert ook aan 'jij-lezer' om identificatie met het personage te bewerkstelligen. Op dit moment treedt de ironie naar binnen, omdat zij parasiteert op onzekerheid, onbestemdheid en ambivalentie. Wiens stem spreekt, wiens fantasie of verbeeldingswereld is hier weergegeven? Die van de lezer, de auteur, of van het fictieve personage? En wat is de werkelijke betekenis? De ironie speelt namelijk een spel met betekenissen en bedoelingen. In het theoretische kader en in de analyses komen kenmerken van deze modus en hoe deze zich laat lezen en interpreteren verder naar voren.

Close reading, ondersteund door vele uitlatingen en bespiegelingen van Flaubert in zijn *Correspondance* met vrienden, zijn minares Louise Colet en collega-auteur George Sand, levert een alternatieve interpretatie op van het werk en de positie van een auteur die -naar eigen zeggen- het liefst ver van de gewone mensheid en de politiek vandaan bleef om zijn leven te wijden aan de kunst. Zijns ondanks kon hij het niet nalaten zijn gal te spuwen op de tijd met haar wetenschappelijke ontdekkingen, maatschappelijke vernieuwingen en industriële vooruitgang. Het volgende lange fragment uit een brief aan Louise Colet, geschreven op 14 augustus 1853, geeft Flauberts mistroostige maatschappijvisie weer en toont het *dédain* van een scherpe ironicus, waarbij en passant ook iets van zijn weerzin tegen de spoorwegen (FP: 130-139) doorschemert. Deze verzuchting lijkt welhaast Flauberts ode aan de autonomie en aan de kunst. De politieke omwentelingen hadden niet gebracht wat hij hoopte, in de industriële revolutie zag hij geen heil. Bleef de esthetische revolutie over als enig nastrevenswaardig ideaal voor de postheroïsche literator. Alleen de kunsten konden de weg wijzen naar een betere samenleving.

(...) *quel boucan l'industrie cause dans le monde! Comme la machine⁷ est une chose tapageuse! à propos de l'industrie as-tu réfléchi quelquefois à la quantité de professions bêtes qu'elle engendre et à la masse de stupidité qui à la longue doit en provenir? Ce serait*

une effrayante statistique à faire! qu'attendre d'une population comme celle de Manchester qui passe sa vie à faire des épingles? Et la confection d'une épingle exige cinq à six spécialités différentes! le travail se subdivisant il se fait donc à côté des machines quantité d'hommes-machines; quelle fonction que celle de placeur à un chemin de fer! de metteur en bande dans un imprimerie! etc., etc. oui, l'humanité tourne au bête. Leconte a raison, il nous a formulé cela d'une façon que nous n'oublierai jamais; les rêveurs du moyen âge étaient d'autres hommes que les actifs des temps modernes.

L'humanité nous hait, nous la servons pas et nous la haïssons, car elle nous blesse. Aimons-nous donc en l'art comme les mystiques s'aiment en Dieu et que tout pâlisce devant cet amour. Que toutes les autres chandelles de la vie (qui toutes puent) disparaissent devant ce grand soleil. Aux époques où tout lien commun est brisé et où la société n'est comme une vaste banditisme (mot gouvernemental) plus ou moins bien organisé, quand les intérêts de la chair et de l'esprit, comme des loups, se retirent les uns des autres et hurlent à l'écart, il faut donc comme tout le monde se faire un égoïsme (plus beau seulement) et vivre dans sa tanière. Moi! de jour en jour je sens s'opérer dans mon coeur un écartement de mes semblables qui va s'élargissant en j'en suis content, car ma faculté de compréhension à l'endroit de se qui m'est sympathique va grandissant et à cause de cet écartement même. (CO II: 328-329. Dimanche, 1 heure, 1853)

Wat een kabaal veroorzaakt de industrie in de wereld. Wat een lawaaierig ding is de *machine*. Over industrie gesproken, heb je wel eens aan de hoeveelheid domme beroepen gedacht, die er door in het leven geroepen worden, en aan die enorme opeenhoping van stompzinnigheid die er op den duur het gevolg van zal zijn? Een statistiek daarvan zou schrikwekkende resultaten opleveren! Wat valt er te verwachten van de bewoners van een stad als Manchester, die hun hele leven spelden maken? En de fabricage van een speld vereist vijf of zes verschillende specialismen! Naarmate het werk verder gesplitst wordt, ontstaan er dus naast de machines grote aantallen machinemensen. Wat een beroep moet kaartjesknipper bij de spoorwegen zijn, of inpakker bij een drukkerij! enzovoort, enzovoort. Ja, de mensheid wordt steeds stompzinniger. Leconte heeft gelijk; hij heeft dat voor ons geformuleerd op een manier die ik nooit zal vergeten. De *dromers* van de middeleeuwen waren heel wat anders dan de *doeners* van de moderne tijd.

De mensheid haat ons, wij dienen haar niet en wij haten haar, want zij bejegt ons honend. Laten wij elkaar dus *in de Kunst* beminnen, zoals mystici elkaar *in God* beminnen, en moge die liefde alles doen verbleken! Moge alle andere kaarsvlammen van het leven (die stuk voor stuk stinken) in het licht van die zon teloor gaan. In tijden waarin iedere gemeenschappelijke band verbroken is en de Maatschappij niet meer is dan een min of meer goed georganiseerde bandietenbende (regeringswoord), en wanneer de belangen van lichaam en ziel als wolven uiteen gedreven worden en eenzaam in het bos huilen, moet je je net als ieder ander een zeker égoïsme eigen maken (het onze is alleen schoner) en in je hol blijven. Ik merk dagelijks hoe er in mijn hart een steeds bredere kloof tussen mij en mijn soortgenoten ontstaat, en dat stemt mij tevreden, want juist door die verwijdering neemt mijn bevattingsvermogen ten aanzien van wat mij sympathiek is toe. (K&M: 261-262. 14 augustus 1853)

Flaubert betreurde de lelijkheid die het leven demystificeerde. Productiedrang houdt immers af van reflectie en dromerijen. Economie, handel, nut, streven naar macht beheersten alles en allen. Alleen de kunst kon tegenwicht bieden en nieuwe wegen ontsluiten om de samenleving naar een hoger plan te tillen. Politieke revoluties waren daartoe niet geschikt gebleken. De religieuze mystiek was ontkracht en ontheilgd door de corruptie en machtswellust van de Kerk. Alleen de Kunst kon de mystieke krachten herstellen, gesteld dat zij zich isoleerde van

de maalstroom van de dagelijkse beslommeringen. Kunst diende als nieuwe religie voor een kleine groep ingewijden, die extase zochten in artistieke beleving. Kunstenaars dienden zich te distantiëren en de wereld van een afstand te aanschouwen door hun eigen venster van esthetiek. Want alleen esthetiek kon de mensheid verheffen en op een hoger plan brengen.

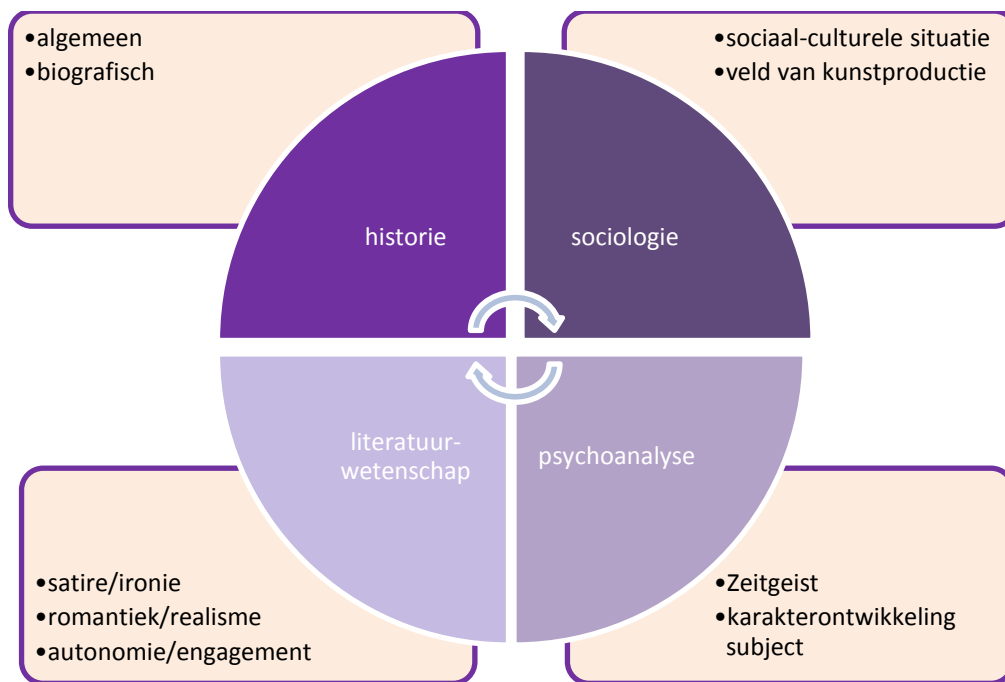
I.2 Ideologie

De multidisciplinaire aanpak komt in deze studie tot uiting in de verschillende gangen van de maaltijd. Het theoretisch kader (*Disposition des sièges* en *Les Couverts*) is literatuurwetenschappelijk getint; de historische verkenning van de theorievorming over satire en ironie levert de instrumenten voor de analyses van Flauberts werken in het *Grand Dessert*. Het historisch kader (*Les Courses*) bevat in vogelvlucht de geschiedenis van de Franse revolutionaire omwentelingen, de preheroïek, heroïek en postheroïsche desillusie. Diverse illustraties demonstreren hoe kunstenaars veranderende tijden in beelden of muziek omzetten.

Bovendien beweegt het onderzoek zich tussen verschillende niveaus. Op microniveau vinden analyses en interpretaties van tekstfragmenten plaats. Deze tekstfragmenten maken deel uit van het mesoniveau van de totaliteit van een specifiek artefact (i.c. een roman of correspondentie), de persoonlijkheid van de auteur Flaubert en de literatuurontwikkelingen. De duiding van een postheroïsch bewustzijn en de houding van de makers in de publieke ruimte zijn geplaatst op het macroniveau van de socioculturele situatie in de negentiende eeuw. De tekstfragmenten zijn gekozen op basis van hun interne werking in de roman, hun ironische of satirische gehalte en maatschappijkritiek. Zij demonstreren hoe Flaubert en Voltaire refereerden aan de tijd waarin zij leefden en de wijze waarop zij dat gestalte gaven in hun oeuvre. Voltaire trok aan het slot van *Candide* de conclusie dat ‘de tuin onze wereld is, die we moeten bewerken en cultiveren’. De ontdekkingsreis in de wereld gold als leerschool waarin de mensheid en de samenleving ontwikkelingsprocessen doormaakten. Opgroeien gaat echter niet zonder slag of stoot. Voltaire’s tuinmetafoor vormt in deze thesis de opmaat naar de antithese buiten- en binnenwereld en het psychische proces van extraversie naar introversie. Deze verschuiving vond plaats na de heroïsche revolutie van 1789. Ook in Lukács’ geschiedfilosofische beschouwingen (1980) over de ontwikkeling van het epos naar de romanvorm, nemen innerlijke en uiterlijke bewegingen een centrale plaats in. Lukács zet in een filosofische beschouwing de rol van de held in de klassieke oudheid en zijn functie in de ontwikkeling van de esthetiek uiteen. Tevens geeft hij de ontwikkeling van de roman als

ironie weer. Deze studies dragen bij aan dit onderzoek naar Flauberts situatie met als doel meer inzicht te krijgen in het postheroïsche bewustzijn van deze auteur. Welke sporen liet dit postheroïsme na in zijn werk? Mitzman (1981) stelt dat ‘een postheroïsch bewustzijn verwijst naar het gedachtegoed van kritische intellectuelen uit de bourgeoisie in de nadagen van historische omwentelingen’. Het postheroïsme hing niet zozeer samen met economie, maar was gerelateerd aan de politieke rol van de bourgeoisie als verdediger van de nationale zaak na de ineensorting van het ancien régime. Dankzij de machtsverschuivingen had de nieuwe elite kennis gemaakt met aristocratische gewoonten. De eerste reactie na de heroïsche fase was dan ook het streven de oude glorie te herstellen. De nieuwe bourgeoisie wendde het gedachtegoed aan om forse sociale kritiek te uiten op de maatschappij. Geëngageerde kunstenaars die zich in de salons bewogen, mengden zich in de politieke discussies. Dit had ook gevolgen voor de psychische processen van kunstenaars. De tweede reactie was namelijk die van afstand nemen en neerkijken op de sociale en politieke erfenis van de omwentelingen. De kunstenaars verkeerden in een continue pendelbeweging tussen onbewuste irrationele bronnen en de bewuste assimilatie en uitdrukking van deze onbewuste impulsen in intellectuele en artistieke activiteiten (Mitzman: 85). Marx (2008), Bourdieu (1993, 1996) en Soboul (1979) verschaffen inzicht in socioculturele verhoudingen en historische ontwikkelingen. Zij beschrijven de positie van kunstenaars en hoe deze zich in overgangstijden op enigerlei wijze publiekelijk manifesteerden .

Op basis van bovenstaande overwegingen heb ik een geabstraheerd model als matrix ontwikkeld, dat dient om onderhavig onderzoek uit te voeren. Dit model (zie volgende pagina) bevat vier componenten die een ideologie van een bepaalde tijd constitueren: de discipline waarbinnen het onderzoeksobject thuishoort, de historische plaatsing daarvan, de sociaal-culturele situatie en psychoanalytische aspecten. Een onderzoek binnen de vier domeinen in de cirkel geeft mijns inziens vollediger zicht op het postheroïsche bewustzijn van Flaubert dan de analyses van de wetenschappers die ik bestudeerde, omdat zij elk focussen op slechts één afzonderlijk onderdeel. Het is naar mijn mening van belang zoveel mogelijk elementen van het karakter en het ontstaan van een specifieke ideologie in kaart te brengen.



Model A. Adèle Roelofs (2013). *Matrix Flaubert Île Flottante. Wereldbeeldmodel.*

De start ligt bij de keuze van een onderwerp dat in het kwadrant linksonder past. De invulling van dit kwadrant kan dus variëren, afhankelijk van het subject. Zo vertrekt het onderhavige onderzoek vanuit literatuurwetenschap, omdat de auteur Gustave Flaubert centraal staat. Dit domein kan men, gerelateerd aan het subject, vervangen door bijvoorbeeld kunst- of muziekgeschiedenis, waarbij de onderliggende focus (inhoud van de rechthoeken) dan vanzelfsprekend aangepast wordt. Hier staan satire en ironie op het programma. De pijlvormige cirkel in het centrum vormt een soort hermeneutische cirkel, die zowel linksom als rechtsom draait. De bevindingen in het ene kwadrant voeren naar verder onderzoek in het volgende. Deze cyclische beweging hoort ook bij de processen die zich in de wereld afspelen, waarbij nu eens de goden, dan weer de staat, vervolgens de mens, dan weer de mystiek achtereenvolgens de boventoon voeren in een eeuwige kringloop.

Deze masterthesis bevat, zoals het schema aan het einde van *Le Banquet* laat zien, drie historische lijnen gebaseerd op drie fasen rondom de Franse Revolutie, te weten een preheroïsche, een heroïsche en een postheroïsche periode. Voltaire en Rousseau fungeerden als vaders in de preheroïsche achttiende eeuw. Hun puberende zonen Robespierre, Marat, Hébert en Danton groeiden uit tot de helden in de heroïsche tijd van de Franse revolutie. Michelet probeerde deze heldhaftigheid te beschrijven in de nadagen van restauratie. De generatie die na hem geboren was, had echter geen voorbeelden meer en moest op zoek naar nieuwe idealen. Deze postheroïsche garde had de zwarte keerzijde van vernieuwing gezien en

voelde zich ontheemd in de tijd. Verbrokkeling en versplintering van waarden en overtuigingen zorgden voor algehele twijfel en onzekerheid over de toekomst. Hun stemming was omgeslagen naar vervreemding en nihilisme, ook wel aangeduid als *spleen*. Deze stemming kenmerkte de romantische levenshouding, waarbij men in het schone, goede en ware ook steeds het tegendeel herkende. De sublieme huivering die hiermee gepaard ging, leidde echter niet tot hoop op vooruitgang, maar liet de romantici pendelen tussen twee polen: het optimistische verlangen naar een glorieuze toekomst enerzijds en het nostalgische verlangen naar een roemrijk verleden anderzijds.

Lukács (1980) geeft in zijn *Theorie van de roman* een geschiedfilosofische beschouwing over de oorsprong van de held in het oude Griekenland tot aan de verwording van het heldendom in de negentiende eeuw. Hij beschrijft hoe het poëtische epos verdween en de prozaïsche roman zijn intrede deed. Hij verbindt het originele heldendom met het epos, als hogere afspiegeling van een jonge mensheid die nog leefde in een zuivere en gesloten wereld waarin goden en mensen zich in dezelfde ruimte ophielden en tijd niet bestond. In Lukács' visie op de paradijselijke volheid van de Griekse epische wereld zijn tegengestelde bewegingen hierin nog afwezig, omdat er geen afstand bestond tussen innerlijke drijfveren en uiterlijke handelingen. 'Dan bestaat er nog geen innerlijkheid, want er is nog geen uiterlijkheid, geen anders-zijn voor de ziel' (LUK: 25). De mens vertrouwde op zijn instincten, en demonen hoorden evengoed bij het bestaan als schikgodinnen en goedgestemde goden. Dit hield in dat kwade krachten en onheil inherent waren aan het goede, schone en ware. Ook falen had dan een functie en was van waarde. Koningen, helden en mensen twijfelden hier geen moment aan. Hun werkelijkheid was de volstrekte 'overeenstemming tussen de daden en de innerlijke eisen van de ziel: grootsheid, vervolmaking en compleetheid'. (LUK: 25). Er was geen distantiatie en dus bestonden er geen overgangen. Lukács concludeert dat het naïeve wereldbeeld van een kosmische harmonie der sferen veranderde door het besef van de Tijd. De mens scheidde zich meer en meer af van de tijdloze ruimtelijke eenheid, met vervreemding en verwarring tot gevolg. De ziel werd eenzaam, en om zich te kunnen verweren tegen de externe machten was mannelijke heldenkracht noodzakelijk. Wat begon met epos, verschoof via tragedie en drama naar ridderromans, om uit te komen bij *Don Quichot*. De moderniteit had voorgoed afgerekend met de notie van organische eenheid van de ziel met de vorm, met *Don Quichot* als laatste grootste epische held. De roman kon aan zijn opmars beginnen. Lukács noemt de roman herhaaldelijk 'de vorm van de rijpe mannelijkheid', waarmee hij zoveel wil zeggen als dat alleen mannelijke kracht in staat was om het kwaad af te weren, nu de goden niet meer als

hoeders over de mens waakten. De roman staat in Lukács filosofie ‘tussen het epos, literatuur van de kinderjaren en de jeugd van de mens, en tussen de tragedie, het verhaal van het bewustzijn en de dood in.’ (Goldmann, 1962. In: LUK: 188). De roman veronderstelt volgens Lukács een radicale tegenstelling tussen de mens en de wereld. Dit is een diametrale positie tegenover de gelijkheid van ziel en wereld, van innerlijk en uiterlijk. Hierin onderkent Lukács de ironie van de held die menselijk geworden was en die in alle onschuld zijn noodlot aanvaardde.

Voltaire toonde in het Classicisme zijn *Candide* nog als een soortgelijke mensgeworden held. De achttiende eeuw vond zijn voltooiing in een existentieel overgangsmoment, dat het verheven heldendom had doen opleven als een laatste ademtocht tijdens de definitieve doodstrijd. Voor Flaubert bestond het heldendom niet meer. Hij wilde benadrukken dat een leerschool noch met blinde passie, noch met koele rede te doorlopen was. De mens slingerde heen en weer tussen gevoel en verstand en hoefde niet te rekenen op bijstand van God of Voorzienigheid. Het maken van de juiste keuze was voor de postheroïsche generatie daardoor zo lastig dat ze er maar helemaal vanaf zag, getuige Frédéric Moreau, de protagonist van *L'Éducation sentimentale*. Lukács roemt Flauberts roman, omdat *L'Éducation sentimentale* de enige roman in de negentiende eeuw was met een waarlijk episch karakter. Lukács verwoordt dit als volgt:

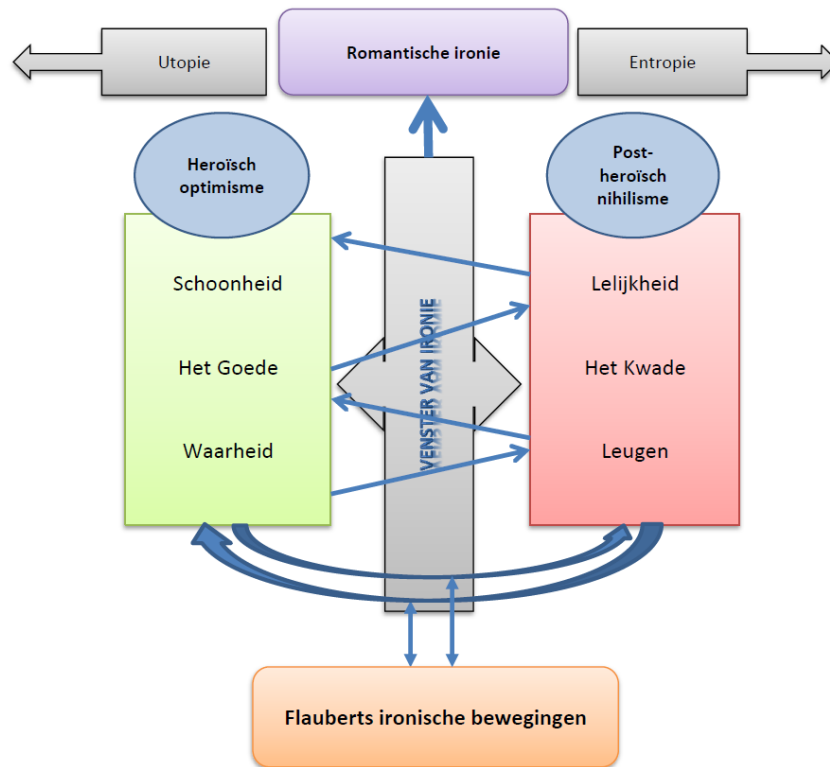
‘Flaubert is erin geslaagd om aan de totale afwezigheid van elke verwezenlijking van de zin gestalte te geven, maar het resultaat is gegroeid tot de rijke en ronde volheid van een werkelijke totaliteit van het leven.’ (LUK: 138)

Lukács schreef deze gedachten over Flaubert in 1914. Maar nadat hij zich enige jaren later tot de marxisme bekeerd had, herzag hij zijn mening over Flaubert en bekritiseerde hem vanwege het feit dat hij geen sociale boodschap verbonden had aan zijn werken (Lukács: 1937). Lukács theorievorming over het ontstaan van de roman en zijn visie op heldendom blijkt evenwel een zinvolle aanvulling te geven op de interpretatie van de satire *Candide*, met haar jeugdige en naïeve held. Tevens verheldert Lukács theorie over de vorm van de roman het inzicht in de teloorgang van heldhaftigheid in Flauberts van ironie doordrenkte oeuvre. Wanneer de roman de voornaamste dialectische uiting is ‘van een wereld waarin de mens niet helemaal thuis is, maar ook niet helemaal vreemd’ (Goldmann, 1962. In: LUK: 187), dan is Flauberts werk hier een duidelijk exemplaar van. Lukács’ visie raakt daarmee aan de indeling in de preheroïsche, heroïsche en postheroïsche tijdperken die in deze thesis terugkeren.

De strijd in de voorhoede was heilloos gebleken, nieuwe helden leverden slechts ondergrondse strijd of achterhoedegevechten. De mars voorwaarts leek tot stilstand gekomen,

maar vond geen vaste grond in het heden (begin negentiende eeuw). De ironie werkte als mediator tussen beide flanken, waardoor zij in de lucht kon blijven hangen. Dit vertoont overeenkomst met wat Lukács beweert over het epos, waarin iedere handeling los van zingeving of het leven functioneerde, maar toch opgenomen was in het grote diffuse geheel van een kosmische harmonie. Het terugverlangen naar symbiose in een totaliteit (*fraternité*) waarin alles gelijkwaardig (*égalité*) en tijdloos is, was een utopische gedachte. Hoe vrij kon de mens immers zijn als zijn noodlot afhing van goden of van Voorzienigheid of van andere externe invloeden? En hoe wenselijk was het om het kwade, dat in het goede besloten lag, te omarmen? De twijfel en onzekerheid over het maken van de juiste keuze stelde de romanticus uit door een ironische houding aan te nemen. Daardoor kon hij in zijn vervreemding van het heden blijven zweven tussen toekomst en verleden zonder in actie te komen.

Bij Flaubert sprak deze romantische ironie vooral in *Madame Bovary* en *L'Éducation sentimentale*. De protagonisten gedroegen zich als passieve slachtoffers, niet bij machte iets aan hun tragische levensloop te veranderen. Met *Bouvard en Pécuchet* sloeg Flaubert een andere weg in. Op satirisch ironische wijze bracht hij een nieuwe dynamiek in de romantische ironische passiviteit. Volgens Lukács (LUK: 95) geeft deze passiviteit de verhouding van de held tot zijn ziel en tot een godverlaten wereld aan. Desillusie was de uitkomst van de ontstane irrationele situatie na de Franse revolutie. De wereld had, in plaats van nieuwe goden, demonen voortgebracht. Het gevolg van de revolutieperiode, waarin alle idealen in hun tegendeel veranderd waren, was een immer zwevende positie van de zoekende mens. Flaubert, als auteur zoekend naar een manier om de ideologie van zijn tijd in woorden te vangen, probeerde de wereld via een ironisch venster te beschouwen. Het model op de volgende pagina (Model B. *Flauberts ironie*) destilleerde ik uit het onderzoek naar verschillende vormen van satire en ironie (zie theoretisch kader) en uit de socioculturele ontwikkelingen in de achttiende en negentiende eeuw (historisch kader), om te ontdekken hoe Flaubert een vluchtweg probeerde te creëren uit de entropie van de romantisch ironie. De pessimistische, zelfs nihilistische, toekomstvisie die alle vernieuwingsgedachten tegengaat, probeerde hij via een specifieke ironische meanderbeweging weer in beweging te zetten. Als politieke revoluties niet in staat waren om de maatschappelijke omstandigheden te veranderen, dan bleven slechts de kunsten over om de weg te wijzen.



Model B. Adèle Roelofs (2013). *Flauberts ironie*

Met een spiegeland en tegelijk transparant venster van de ironie (het middelste vak) creëerde Flaubert een ontsnappingsroute, waarmee hij veranderingen kon thematiseren, ook al deed hij dat per roman op een andere manier. De ironie gaf Flaubert de vrijheid in een verbrokkelde wereld zowel de goden als de demonen te accepteren en te beschrijven, omdat de ironie twee kanten bekijkt zonder haar positie vast te leggen. Deze dubbele blik vanuit een verheven positie zorgt voor afstandelijkheid, Flauberts zogenaamde *impassibilité*. Zijn objectieve stellingname kwam aldus tot stand vanuit de dialectiek tussen entropie en utopie. En juist binnen deze dialectiek treedt de ironie in werking. Het model is dan ook als basis-onderzoeksmodel op verschillende manieren inzetbaar om de ironie en de interne dynamiek in een desillusie-roman in beeld te brengen. In *L'Éducation sentimentale* werkt het als interpretatiemodel voor de verhouding van de protagonist tot de drie significante vrouwen van zijn leerschool die via de sentimenten verloopt. In *Bouvard en Pécuchet* brengt het model de in zichzelf opgesloten cyclus van de menselijke domheid aan het licht. Zo krijgt het model per roman een specifieke uiteindelijke vorm, waarbij de bipolariteit van ideaal-ontluistering steeds het fundament blijft. Want dit is het basiskenmerk van ironie: dat het onzichtbare tegendeel altijd besloten zit in het zichtbare beeld.

Lukács (1980) stelt dat de ironie het wezen van alle romans was. Immers wanneer ironie op basis van tegengestelden tot stand komt, dan houdt dat in dat onder goede intenties ook kwade en slechte bedoelingen zitten. Antithesen liggen aan de basis van de roman; de goede, zuivere held overwint altijd het kwaad, ook al moet hij hiervoor zelf de meeste gruwelijke wandaden begaan om zijn antagonist te bestrijden. In de romantische ironie bleven de tegenstellingen meanderen en was het goede niet per definitie de overwinnaar. De paradoxen bleven pendelen tot zij elkaar ophieven, gesteld dat er überhaupt *closure* mogelijk was. Ze eindigden ofwel in een heroïsche utopie ofwel in een postheroïsche entropie. Maar waar Flaubert in zijn monohelden Emma en Frédéric de entropische uitkomst benadrukte, gebruikte hij de oppositionele en tevens complementaire karakters Bouvard en Pécuchet om een uitweg te vinden uit de miserabele situatie van de gegeven omstandigheden: de tijd na de revoluties. Het uitgangspunt van beide heren is steeds de positieve intentie om vanuit de goede en ware positivistische wetenschappen nieuwe en hogere kennis te genereren. Gedreven door een ogenschijnlijk heroïsch optimisme, stellen zij alles in het werk om hun queeste te volbrengen. Zij ontdekken echter stevast onwaarheden, boeken enkel negatieve resultaten, en al hun proefnemingen en onderzoeken zijn op voorhand gedoemd te mislukken. Het gevolg is, dat zij hun geloof in de goede theorieën steeds meer verliezen. Ondanks vele teleurstellingen blijven zij niet hangen in een negatieve houding, een postheroïsch nihilisme, maar zoeken opnieuw naar thema's waarin het schone, goede en ware wel te ontdekken en te bewijzen valt. Per slot van rekening waren Bouvard en Pécuchet vastbesloten hun bijdrage te leveren aan de mensheid.

Flaubert concretiseerde de voortdurende pendelbeweging van de romantische ironie in zijn romans. Als auteur kon hij zo zijn persoonlijke ironische twijfel in literatuur omzetten. De literatuur betekende voor Flaubert de enige mogelijkheid om zijn cynisme en pessimisme als stuwende kracht voor vernieuwing in te zetten. Zijn strijdwapen was de ironie. Net als Nietzsche later zou beklemtonen, onderkende Flaubert dat de domme massa met haar slaafse volgzzaamheid *heren* of, in Lukács' termen, *helden* nodig had om de weg te wijzen. Aangezien de satire een sterker correctief karakter had dan de ironie, koos Flaubert in *Bouvard en Pécuchet* voor een satirische ironie om de zonden en de ondeugden van de negentiende-eeuwse samenleving tegen het licht te houden. Flaubert liet twee kopiisten in actie komen om de mensheid een les te leren. Deze twee helden verdedigden steeds een tegengestelde visie. Zij probeerden zichzelf te verheffen met het doel de mensheid een dienst te bewijzen. Maar aangezien de klassieke held traditioneel ook een slachtoffer van de ironie van het noodlot was, waren de meeste pogingen van Bouvard en Pécuchet gedoemd te

mislukken. Flaubert weet dat aan de eeuwige domheid van de mens. Hij bekeek de mens dan ook door een ironisch venster, dat zich bij voorkeur op de eerste of een hogere verdieping bevond. Van een afstand en vanuit de hoogte kon Flaubert zijn hele wereld overzien. Zijn positie was dezelfde als die van de romantische ironie in model B. Maar door zijn venster letterlijk (als motief in zijn romans) en figuurlijk (in zijn visie op de maatschappij) te benoemen, kon hij door de ironische opheffing heenbreken en onderaan een opening creëren naar een nieuw soort heldendom dat streefde naar Schoonheid, Waarheid en het Goede. Flaubert was geen ‘heros’ van de politieke, maar een ‘heraut’ van de esthetische omwenteling.

Het volk was niet bij machte geweest de mensheid op een hoger plan te brengen, omdat het niet geleerd had zelf na te denken en te reflecteren op heden en verleden om daaruit gevolgtrekkingen voor de toekomst te maken. Schrijvers en kunstenaars konden en deden dit wel. Zij legden de tijd vast en hun artefacten overleefden de eeuwen. Concrete producten hielden langer stand dan onzinnige idealen, en dus leverden de Kunsten de fundamenten waarop de mens moest bouwen. Hij zei letterlijk tegen George Sand:

‘Wij, en wij alleen, dat wil zeggen de Literatoren zijn het Volk, of beter gezegd de traditie van de Mensheid.’ (F&S: 107, 17 mei 1867)

Flaubert liet via zijn nieuwe helden zien dat hij, in tegenstelling tot Lukács’ kritiek, wel degelijk nadacht over de maatschappij en over vernieuwing. Ook hij had utopische idealen. De maatschappij hoefde niet in een uitzichtloze maalstroom van ellende te belanden, als de mens maar zelf ging handelen en nadenken en niet naïef en blindelings geaccepteerde ideeën en politieke of religieuze denkbelden navolgde. Zowel Nietzsche als Flaubert hadden gezien, dat mensen het in de tweede helft van de negentiende eeuw langzaam eens geworden waren over grote industriële ontwikkelingen, sociale verhoudingen, economische verrijking en intellectuele opgang. De negentiende eeuw was prozaïsch en de opgekomen massacultuur had vrijdenkers en autonome kunstenaars naar de marge verbannen en daarmee buitenspel gezet. Kritische kunstenaars waren onschadelijk gemaakt en de autonomen hadden zich sowieso afgekeerd van de maatschappij. Flaubert wilde de invloed die denkers en schrijvers voorheen hadden terugwinnen, omdat hij zich mateloos ergerde aan kleinburgerlijke normen, waarden en conventies.

Domheid en onrecht brengt mij in alle staten. En in mijn kleine boekje *ga ik tekeer* tegen een hoop dingen ‘die mij niet aangaan’. (F&S: 107. 17 mei 1867)⁸

Nietzsche sprak bij monde van de profeet Zarathustra de mensheid toe om haar een spiegel voor te houden en zijn toekomstvisie te verhelderen. Flaubert riep Bouvard en Pécuchet in het leven om de bevolking met hun (eigen-)wijsheden om de oren te slaan. Maar Lukács (1937) interpreteert de ironische blik waarmee Flaubert vanuit zijn venster de wereld weergaf niet op zijn waarde. De ironie gebruikt namelijk dezelfde taal als het dominante discours, waardoor er een vertrouwdheid is met de gebruikte taal en de heersende discussie. De ironie zet zich daar juist tegen af, maar Lukács had deze dan wel als zodanig moeten herkennen en interpreteren. En omdat ironie zowel bevestigend als destructief werkt, bewerkstelligde Flaubert met haar een dynamiek via de literatuur en niet via een sociale volksrevolutie.

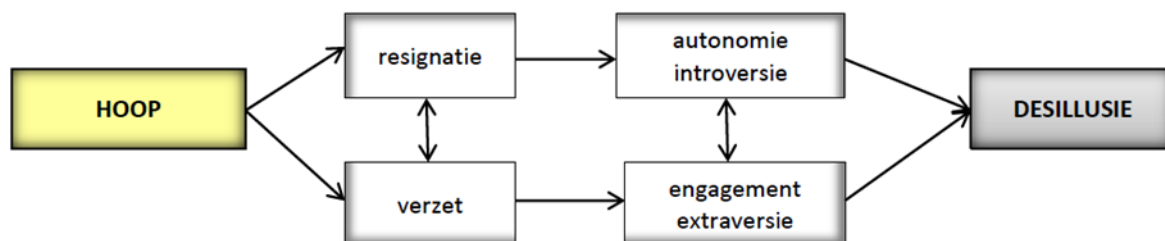
I.3 Transmutaties

Flauberts ironische bewegingen kwamen tot stand door externe invloeden die via innerlijke verwerking transmuteerden en als nieuw product van de geest weer naar buiten traden. Wat de buitenwereld aanreikte, kwam via onbewuste gewaarwording en bewuste observatie of onderzoek via het hoofd en de zintuigen naar binnen. Flaubert transformeerde deze waarnemingen via zijn fictieve personages, die hij ideeën, theorieën, dromen en fantasieën liet vormen. Zij zetten deze vervolgens om in de onbewuste en bewuste gedragspatronen en in de concrete en lichamelijke activiteiten binnen de roman. De uitkomst van Flauberts mentale activiteit manifesteerde zich in materiële en immateriële producten die terugkeerden in de wereld, waar zij veranderingen teweeg brachten en nieuwe inzichten opleverden. Volgens Flaubert waren alleen nog producten van esthetische aard in staat enig effect te ressorteren. De effecten van existentiële veranderingen in de maatschappij waren veelvoudig en werkten op ieder individu anders uit. Het determinisme ging uit van de stelling dat een mensenleven een onvermijdelijk vaststaand verloop kende. Het nest waarin men geboren werd, bepaalde de latere positie in de wereld. Als deel van het grote universele systeem verliep het leven via vaste patronen en wat de mens ook deed, de objectieve ontwikkelingsprocessen waren niet te veranderen.

Bourdieu (1993, 1996) bestudeerde de posities als krachtenvelden van invloed en macht. In een sociologische analyse van *L'Éducation sentimentale* demonstreert hij hoe dit uitwerkt, zowel bij Flaubert zelf, als in de roman. Hij beschrijft de kenmerken van de verschillende velden en hoe deze de habitus⁹ constitueren van degenen die tot een bepaald veld behoren. Onuitgesproken verwachtingen en wereldbeelden zijn lastig te achterhalen en

eigen te maken. Dit is problematisch op het moment dat een persoon een sociale opgang of neergang maakt. Kennis van conventies en clichés is echter niet alleen uit boeken te halen. Bourdieus sociologie sluit aan bij de marxistische leer. Ook daaruit blijkt, dat de elitaire bovenbouw haar eigen taal spreekt, die de vertegenwoordiger uit de onderbouw van de arbeidersklasse zich niet of nauwelijks eigen zal kunnen maken. Bourdieu probeert de onmogelijkheid aan te tonen om vanuit het ene veld werkelijk toegang te krijgen tot het andere. Zoals ook de betekenis van ironie pas begrepen wordt door een bepaalde *incrowd*. De ironie zelf weerspiegelt dit schuren en wringen, door zelf grenzen te overschrijden en daarmee conventies aan de kaak te stellen.

Het achterhalen en duiden van menselijk bewustzijn is een complexere operatie dan enkel zijn gedetermineerdheid en sociale positie vast te stellen. Vandaar dat de psychoanalyse een bijdrage kan leveren, omdat zij de zielsgesteldheid van de mens onder de loep neemt. Zij onderzoekt onbewuste en onderbewuste drijfveren en kijkt daarbij ook naar complexe (inter)menselijke relaties en omgevingssituaties, die al vanaf de geboorte van invloed zijn op de persoonlijkheid en de levenshouding van de mens. Zo zet Jean-Paul Sartre Flaubert en zijn werk in het licht van diens positie in het gezin en in de socioculturele ontwikkelingen van een zoon uit de middenklasse. Mitzman past psychoanalyse toe in zijn monografie over Michelet, die de ziel van de Franse natie probeerde bloot te leggen door, in combinatie met zijn persoonlijke ervaringen, de vernieuwingsbewegingen en revoluties te beschrijven. De bewegingen hadden echter niet opgeleverd wat men in alle optimisme gehoopt had. De postrevolutionaire generatie, die van Gustave Flaubert, had de dynamische opwaartse stuwung niet meegemaakt. Zij zag slechts de rokende puinhopen die de helden van de revolutie nagelaten hadden. De tijden van verzet hadden geen daadwerkelijke sociale veranderingen opgeleverd en vele kunstenaars hadden zich op een eiland teruggetrokken. Alle partijen vertrokken ooit vanuit hoop. De teleurstelling leidde aanvankelijk tot nieuw verzet om de oorspronkelijke idealen alsnog te verwezenlijken, of tot resignatie en terugtrekking binnen een eigen kring of volledige afzondering en eenzaamheid. De geëngageerde houding paste meer bij het extraverte menstype, de autonome houding kenmerkte de meer introverte mens. Maar beide typen raakten ten slotte ontmoedigd door het uitblijven van de verwachte veranderingen in de samenleving. Welke positie men ook aanhing, geëngageerd en polemisch of autonoom en teleurgesteld, alles eindigde in desillusie. En vanuit deze pessimistische levenshouding ontstond het postheroïsche bewustzijn, zoals gevisualiseerd in model C.



Model C. Adèle Roelofs (2013). *Posttheroïsch bewustzijn*

Waar de romantische generatie van Michelet nog hoopvol en optimistisch gestemd was, heldhaftige iconen en voorbeelden had, zo waren deze voor Flaubert verdwenen. Hij vond ze wel terug in de kunsten, bijvoorbeeld in figuren als Victor Hugo, Boileau, Rabelais, Shakespeare, Cervantes. Om het posttheroïsche bewustzijn en de ironische houding van Flaubert te begrijpen spelen alle elementen van de Menukaart een rol bij de analyse en interpretatie van een aantal werken van Flaubert. De meeste aandacht gaat daarbij uit naar Flauberts *Correspondance*, *L'Éducation sentimentale* en naar *Bouvard en Pécuchet*. Deze laatste roman van Flaubert vormt als *Grand Dessert* het sluitstuk van deze masterthesis. Vele argumenten en reflecties ter onderbouwing van het gehele betoog zijn ontnomen aan de pasklare ideeën en de correspondentie van Flaubert zelf.

I.4 Positionering

Flaubert ontwierp een spiegel van zijn tijd door middel van realistische feiten, die hij aanvulde met fictie en emoties om een zo levendig mogelijk en waarheidsgetrouw beeld te schetsen. Dit beeld ontstond evenwel vanuit zijn persoonlijke perspectief. Hij had de keuze tussen ‘het herkennen en vastleggen van ingrijpende veranderingen en het vervallen in apocalyptische en melancholische treurnis.’ (Bloois&Peeren, 2010: 297). Hij selecteerde zorgvuldig die specifieke conventionele ideeën, waarmee hij zijn eigen visie kon onderschrijven en gaf ze een ironische werking door zijn romanpersonages te laten leven volgens deze clichés. Door nu Flaubert te bestuderen vanuit een meervoudige invalshoek, krijgt hij niet alleen betekenis als literatuurvernieuwer, maar ook als authentieke bron van geschiedschrijving. Zo bezien is deze masterthesis niet alleen te plaatsen in literatuurwetenschap, maar ook in de theorievorming omtrent historiografie, die uitgaat van de mogelijkheden van narratieve geschiedschrijving. Door feiten te fictionaliseren of fictie als

feitelijkheden aan te bieden ontstaan er verschillende werelden, die in zichzelf waar en volledig zijn. Ze zijn te zien als neerslag van een cultureel geheugen van een bepaalde tijd. Historiografie bemiddelt immers in een tekstuele of visuele constructie een specifiek beeld van een wereld, die niet langer existeert in het heden. De wijze waarop geschiedenis vastgelegd wordt, hangt samen met de heersende opvattingen daaromtrent. Voltaire schreef een encyclopedie, brieven en satire, Michelet legde de geschiedenis van Frankrijk vast op romantische wijze, Flaubert experimenteerde met gefictionaliseerd realisme of realistische fictie. Weliswaar is er met het oog op verwijzingen naar de werkelijkheid een wezenlijk verschil tussen feit en fictie, in een narratief geeft dit geen verschil op structureel niveau. De opbouw van een verhaal is een constructie, gestuurd door de verteller. Aan de plot en de kern van het verhaal verandert een subjectieve manier van vertellen evenwel niets. Zowel in geschiedschrijving als in literatuur blijft een werkelijkheid overeind, ook al wordt die stilistisch en met narratieve middelen in een andere vorm gegoten. Geschiedschrijving krijgt door literaire invloeden meer mogelijkheden onderliggende tendensen bloot te leggen, waardoor een ideologische dimensie naar voren kan treden, die aanzet tot zelfreflectie en een kritische houding. Geschiedschrijving in een narratieve vorm gegoten is niet minder wetenschappelijk dan de objectieve natuurwetenschappen, maar anders (De Bloois&Peeren, 2010: 187). Flaubert had niet de intentie om geschiedschrijver te zijn, maar in zijn romans legde hij wel vele kleine details vast van de interieurs, kleding, gewoonten, zeden en gebruiken van de burgerlijke klasse in de negentiende eeuw.

Ondanks vele omtrekkende bewegingen en associaties in het betoog, blijft de ironie in dit onderzoek steeds het hoofdthema en wel in: ironie als houding van Flaubert zelf, ironie als stijlmiddel in zijn werk en ironie als dynamisch principe om vernieuwing te bewerkstelligen. Het doel van dit totale onderzoek is om aan het licht te brengen welke kenmerken een postheroïsch bewustzijn vertoont en vanuit welke achtergronden de psychische en artistieke beweging van buiten naar binnen noodzakelijk was voor Gustave Flaubert. Het onderzoek resulteerde in een *model van Flauberts ironie*, de ontdekking van Flauberts *psyschronotoop* als indicator voor ironie en de vondst van het *venstermotief* als literaire functie.

II. Disposition des sièges¹⁰ - theoretisch kader

II.1 Gustave Flaubert

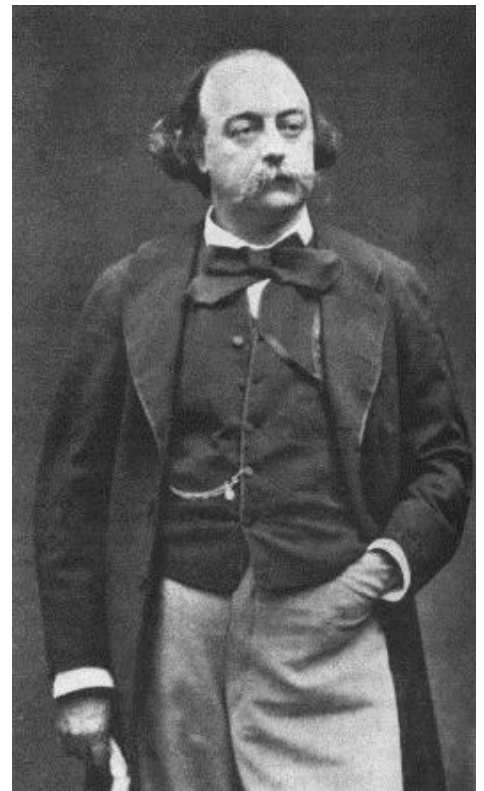
Dit theoretische kader start met het introduceren van de auteur die het hart vormt van deze masterthesis. Gustave Flaubert, als mens en auteur, staat centraal. Al een paar maal vielen de termen preheroïsche, heroïsche en postheroïsche fase. Deze drie periodes hebben elk hun eigen gezicht, met specifieke kenmerken en individuele karakteristieken. Flaubert draagt daarbij het postheroïsche en nihilistische masker van de ironicus. De literatuurhistorische en theoretische aspecten van ironie komen na elkaar aan de orde in dit gedeelte van de thesis.

II.1.1 L'invité principal

Geen feestmaal zonder eerst de hoofdgast te introduceren: Gustave Flaubert. Wie was hij, hoe leefde hij, wat was zijn visie op de mensheid, op de maatschappij en op Kunst en Literatuur? Had hij iconen, trad hij in hun voetsporen of wilde hij zich juist losmaken van hun idealen en filosofieën, van kunststromingen en genres? En begaf hij zich in de publieke ruimte als strijder voor de nieuwe tijd zoals de denkers Voltaire, Rousseau en de historicus Jules Michelet of juist niet?

Afbeelding 2. Felix Nadar (1870). *Foto Gustave Flaubert*

Fotograaf Félix Nader maakte deze foto van Flaubert rond 1870; de Pruisen waren Frankrijk binnengevallen en gedurende enkele maanden zat een groep soldaten ingekwartierd in Flauberts huis te Croisset, de plaats waar hij het grootste gedeelte van zijn leven in betrekkelijke afzondering leefde en werkte. Het huis stond aan de oever van de Seine, onder de rook van Rouen. Flaubert woonde er, met een korte onderbreking in de jaren '50, toen hij een klein appartement in Parijs betrokken had, tot aan zijn dood in 1880.



II.1.2 Het gezin Flaubert

Flaubert werd in 1821 geboren als tweede zoon van de chirurg Achille-Cléophas Flaubert. Deze had zich, dankzij de vraag naar medici en plattelandsdokters ten gevolge van de Napoleontische strijd, als zoon van een veearts kunnen opwerken in sociale status door chirurg te worden en een dame van lage adel te huwen, Anne-Justine-Caroline Fleuriot. Door deze opwaartse maatschappelijke beweging behoorde het gezin Flaubert tot de notabelen van Rouen. Vader Flaubert runde een gesticht, *Hôtel-Dieu*. Het woonhuis van het gezin stond in directe verbinding met deze kliniek. Al jong had de kleine Gustave daar menselijke ellende en groteske geestelijke en lichamelijke uitwassen van de mens kunnen aanschouwen. Wellicht ontwikkelde hij daar zijn haarscherpe minutieuze observatievermogen, dat hem ten behoeve van de lang uitgesponnen sfeerbeschrijvingen en karakters van zijn personages in zijn romans later goed van pas zou komen. Zijn moeder was een beschaafde dame, die niet licht tevreden te stellen was, hoezeer Flaubert gedurende zijn leven ook zijn best deed haar opvattingen in acht te nemen en zijn leven naar haar wensen in te richten. De jonge Gustave groeide op met een acht jaar oudere broer Achille die, zoals de traditie voorschreef, gepredestineerd was om in de voetsporen van zijn vader te treden. Achille zou dus arts worden. Daardoor was Flaubert vrijer in zijn beroepskeuze, maar werd wel geacht een goede positie in de maatschappij te bereiken of zich intellectueel te ontwikkelen. Flaubert had nog een drie jaar jonger zusje Caroline, waar hij een innige, zij het vaak gecompliceerde, relatie mee had.

II.1.3 Welgevallige ziekte

De familie was, met het oog op Flauberts toestand na diens eerste epileptische aanval, naar een landgoed te Croisset verhuisd. Het voor zijn herstel noodzakelijke en min of meer gedwongen geïsoleerde bestaan was hem niet onwelgevallig. Het stelde hem in staat zich definitief en volledig op de literatuur te storten waar hij van jongsaf al een voorliefde voor aan de dag had gelegd. In zijn lyceumtijd dweept hij met de romantische poëzie van Victor Hugo en Lamartine en bestudeerde hij Michelet. Maar zijn somberheid, misantropie en weerzin tegen de mensheid openbaarden zich al vroeg. In een brief uit 1838 aan zijn jeugdvriend Ernest Chevalier vertelde hij dat hij zich al weken rot voelde en geen zin had om waar dan ook aan te werken.

(...) la vie est si pesante que ceux-mêmes pour qui le fardeau soit être le moins lourd en son souvent accablés ! (...) J'ai le coeur rempli d'un grand ennui. (CO I: 38)

Het leven weegt dan zo zwaar dat zelfs diegenen, voor wie de last toch het lichtst te dragen moet zijn, eronder bezwijken. (...) Mijn hart is vervuld van verveling. (HD: 14)

Flaubert voelde zich als jongeman reeds oud en afgebrand. Zijn jeugdige élan en de geestdrift die hij tijdens zijn lyceumtijd aan de dag legde voor poëzie en politiek, verwelkten al spoedig. Hij wilde geen poëzie schrijven, alleen proza. Bestudering van de geschiedenis had hem laten beseffen, dat politieke bevlogenheid leugenachtig was. Mooie, goede idealen hadden slechts een lelijke, kwade uitwerking gehad. Waarvoor viel nog te strijden?

Flaubert was diep teleurgesteld toen zijn zus besloot te trouwen met een oud-klasgenoot. Bovendien namen zijn stemmingswisselingen, een voorbode van zijn latere epilepsie, toe in heftigheid. Toen de epilepsie zich uiteindelijk definitief geopenbaard had, wist Flaubert dat hij zich nooit echt goed zou voelen en dat zijn leven in het teken van rust en afzondering zou staan. Hij schreef hierover op 13 mei 1845 aan zijn boezemvriend Alfred le Poittevin het volgende.

Le seul moyen de n'être pas malheureux c'est de t'enfermer dans l'art et de compter pour rien tout le reste. (...) Pour moi je suis vraiment assez bien depuis que j'ai consenti à être toujours mal. (CO I: 161. Å)

De enige manier om niet ongelukkig te zijn is je in de Kunst opsluiten en al het overige aan je laars te lappen. (...) Wat mezelf betreft, het gaat met mij tamelijk goed, sinds ik erin berust heb dat het altijd slecht met mij zal gaan. (HD: 28)

De groeiende spanning zorgde voor een verwijdering tussen hem en Caroline. Hoewel hij zich tijdens zijn studententijd aan braspartijen had overgegeven, legde hij zich vanaf het moment dat hij stopte met zijn studie een vrijwillig celibaat op. De dood van zijn vader in 1846 liet hem ogenschijnlijk onaangeroerd, maar het verlies van zijn zus kort daarna trof hem veel dieper. Op dat moment besloot hij alleen nog voor en door de kunst leven en zich niet door emoties laten afleiden (Mitzman, 1981: 97). De liefdesaffaire met Louise Colet, die kort daarna begon, had hem niet van dit besluit kunnen afbrengen. Hij streefde enkel naar schoonheid en stelde de Kunst boven alles en iedereen.

*(...) mais de l'art, de la seule chose vraie et bonne de la vie (...)*¹¹ (CO I: 238-239, 10 septembre 1846)

(...) maar om de kunst, het enige waarachtige en goed in het leven! (K&M: 58, 13 september 1846)

II.1.4 Bindingsangst

Historicus Arthur Mitzman bouwt zijn monografieën veelal op vanuit de Freudiaanse psychoanalyse. Van daaruit thematiseert hij de band met vader en moeder en de verhoudingen in het gezin. Mitzman ziet in Flauberts positie als ‘tussenkind’ het hechtingsprobleem, waar zowel Flaubert, als Michelet en Max Weber (*The Iron Cage*, 1970) mee kampten. Hij expliciteert vooral de getroebleerde moeder-zoon verhoudingen. De van liefde en warmte gespeende verhouding tussen een dominante moeder en een zoon die alles in het werk stelde om de liefde van zijn moeder waardig te zijn, is volgens Mitzman de oorzaak van seksuele problemen en emotionele afstandelijkheid, die er in de volwassenheid van deze mannen tussen hen en hun geliefdes bestond. Dit zou ook verklaren dat zij allen doorgaans op oudere vrouwen vielen. Hij haalt hierbij Sartre aan die een psychoanalytische studie van Flaubert maakte, *L’Idiot de la famille* (Mitzman, 1981: 94). Bij Flaubert speelde verder mee dat hij de Kunst boven alles stelde. De liefde kwam bij hem op de tweede plaats. Hij had een afkeer van het huwelijk, omdat dit hem zijn vrijheid zou kosten. Zelfs zijn affaire met de elf jaar oudere dichteres Louise Colet, die hij op zijn manier innig beminde, zat hem eigenlijk in de weg. Bovendien moesten ze hun verhouding geheim houden, daar Louise reeds gehuwd was en Flaubert niet wilde dat zijn moeder op de hoogte was van deze affaire. Hun briefwisseling verliep via Phidias¹², in wiens atelier ze elkaar in 1846 ontmoet hadden. Hun jarenlange correspondentie getuigde van intense passie, maar ook van Gustave’s angst om zich te committeren in een relatie. Hij is hier vanaf het begin eerlijk over geweest. Zo schreef hij in een van zijn eerste liefdesbrieven:

Depuis que nous nous sommes dit que nous nous aimions, tu te demandes d’où vient ma réserve à ajouter <<pour toujours>>. Pourquoi? C’est que je devine l’avenir, moi; c’est que sans cesse l’antithèse se dresse devant mes yeux. Je n’ai jamais vu un enfant sans penser qu’il deviendrait vieillard, ni un berceau sans songer à une tombe. (...) (CO I: 194. 7 Août 1846)

(...) j’aime mieux inquiéter ton bonheur maintenant que de l’exagérer froidement, comme ils font tous, pour que sa perte ensuite te fasse souffrir davantage... (CO I: 195. 7 Août 1846)

Sinds we elkaar gezegd hebben dat we van elkaar hielden, vraag je je af waar mijn terughoudendheid om er ‘voor altijd’ aan toe te voegen, vandaan komt. Waarom? Omdat ik enig vermoeden van de toekomst heb. Omdat ik de antithese voortdurend voor ogen heb. Ik heb nooit een kind kunnen zien zonder te bedenken dat het een oude man zal worden, en nooit een wieg zonder aan het graf te denken. (...) (K&M: 22. 6 of 7 augustus 1846).

Ik verstoor je geluk liever nu dan er op kille wijze een overdreven voorstelling van te geven zoals ze dat allemaal doen, met het gevolg dat het verlies ervan je later alleen maar meer verdriet zal doen... (K&M: 23. 6 of 7 augustus 1846)

Louise en Flaubert ontmoetten elkaar slechts af en toe in Mantes, dat halverwege Parijs en Rouen lag. Tot groot verdriet en frustratie van Louise bleef Flaubert weerbarstig en wijdde hij zich allereerst aan de Schoonheid en de Kunst, daarna richtte hij zich naar de wensen van zijn moeder en vrienden en pas daarna kwam Louise, die hij als zijn Muze beschouwde. Tijdens zijn verhouding met haar werkte Flaubert onverdroten voort aan *Madame Bovary* (1857), reisde hij lange tijd met zijn vriend Maxime Du Camp door het Midden-Oosten. Hij werd er geplaagd door syfilis, maar deed er tegelijk inspiratie op voor zijn tweede grote roman *Salammbô* (1862). Nadien volgden nog *De Leerschool de Liefde* (1869) en zijn laatste grote werk *Bouvard en Pécuchet* (postuum 1881). Flaubert schreef langzaam, hij werkte gemiddeld zo'n vijf jaar aan één roman. Tussendoor schreef hij vertellingen, toneelstukken en artikelen. Flaubert overleed, eenzaam en verarmd, op 8 mei 1880 te Croisset (HD: 282).

II.1.5 Correspondentie als life writing

Maar hoe, anders dan door de *Correspondance*, hadden we deze schrijver kunnen leren kennen, die als hoogste doel had onzichtbaar te zijn in zijn literaire werk? Hoe hadden we anders kunnen ontdekken, dat desalniettemin veel van zijn persoonlijke belevenissen en opvattingen daarin terug te vinden zijn? Gelukkig voor historici, sociologen en literatuurwetenschappers liet hij een aanzienlijke hoeveelheid brieven na, die als een epistolaire autobiografie gelezen kunnen worden. Zijn nicht Caroline gaf al snel na Flauberts dood een reeks van zijn brieven uit. De latere Conard-editie uit 1910 van Flauberts *Correspondance* gold lange tijd als de meest complete en betrouwbare versie. Deze vijfdelige uitgave dient als brondocument voor deze scriptie, maar de herziene uitgave, de Pleïadereeks, toont aan dat Conard nog stevig de censuurstift gehanteerd heeft om ontoelaatbare (lees: seksuele toespelingen, schuttingtaal en onpatriottistische) uitlatingen te fatsoeneren. (Zie als voorbeeld het citaat uit de brief aan Alfred le Poittevin onderaan deze paragraaf). De strekking van de brieven veranderde er weinig door, zodat ze met recht voor autobiografische *life writing* kunnen doorgaan, hoewel Flaubert waarschijnlijk niet de intentie had zijn brieven ooit te laten publiceren. Vermoedelijk had hij zich dan wel meer bekommerd om stijl en woordkeuze. Dagelijks zette Flaubert zich na zijn strijd met *le style* aan een brief om zijn hart te luchten en zijn persoonlijke opvattingen en ideeën de vrije loop te laten. Die moest hij in zijn romans immers onderdrukken. Juist de spontaniteit en ongcensureerde, emotionele,

directe persoonlijke toon in deze briefwisselingen geven inzicht in zijn karakter en gemoedsbewegingen.

Diverse citaten in deze thesis demonstreren Flauberts vehemente aard en zijn visie op de maatschappij. Het voeren van een uitgebreide correspondentie was niet ongebruikelijk, wanneer we ons realiseren, dat er in die tijd nog geen telefoon was en geen e-mail bestond. Het zou nog ruim een eeuw duren, voordat digitale communicatie de wereld zou veroveren. Een briefwisseling was destijds de eenvoudigste manier om op afstand met elkaar te communiceren. Zeker voor iemand als Flaubert, die na het afbreken van de door hem verafschuwde rechtenstudie en na de eerste epileptische aanval in 1844 als een heremiet leefde op zijn eiland, het ouderlijk kasteeltje in Croisset, een afgelegen villawijk van Rouen. Flaubert trok zich liever terug uit een bizarre, onrechtvaardige en verrotte wereld om dieper te kunnen voelen en te kunnen leven in zijn eigen wereld op het eiland van de verbeelding, zwemmend in een oceaan van woorden.

Fais comme moi, romps avec l'extérieur, vis comme un ours –un ours blanc- envoie faire f... tout – tout et toi-même avec, si ce n'est ton intelligence. Il y a maintenant un si grand intervalle entre moi et le reste du monde, que je m'étonne parfois d'entendre dire les choses les plus naturelles et les plus simples. (CO I: 174. Septembre 1845)

Doe als ik. Breek met de buitenwereld, leef als een beer –een ijsbeer- laat alles stikken, alles en jezelf inbegrepen, behalve je intelligentie. Er bestaat nu tussen mij en de rest van de wereld zo'n grote afstand dat ik me soms verbaas bij het horen zeggen van de meest normale en simpele dingen. (HD: 32. Brief aan Alfred le Poittevin, 16 september 1845)

Flaubert was nog geen vierentwintig toen hij dit schreef, maar had al genoeg van de wereld en zocht naar inkeer, isolement en autonomie. De geest van de tijd, vervreemding en melancholie, weerspiegelde zich daarmee zowel in hemzelf als in zijn oeuvre. Zijn literaire opvatting viel samen met de splitsing die zich begon af te tekenen tussen geëngageerde kunstenaars en de naar autonomie en belangeloosheid van de kunst strevende generatie van na 1820. De esthetische ontwikkelingen komen in het literatuurtheoretische kader nog aan bod.

II.1.6 Klassenethos

Historicus Arthur Mitzman introduceerde de term *post-heroic consciousness* in een artikel getiteld *Flaubert and Weber: Post-heroic Consciousness in France and Germany* (1981), dat hij schreef na zijn monografie over Max Weber (*The Iron Cage*, 1970). In dit artikel vergelijkt hij Weber met Flaubert. Op basis van zijn psychoanalytische benadering van

historiografie concludeert Mitzman dat er parallellen bestaan tussen generaties van vóór, tijdens en ná revolutionaire periodes in Duitsland en Frankrijk. De negentiende eeuw was een allerm minst saaie tijd, heel Europa was ontwricht door interne oorlogen en grensconflicten, maar muziek en kunsten bloeiden. De toenemende industrialisatie die ingrijpende sociale, economische en politieke gevolgen had, verliep niet overal identiek. Verschillende naties ontwikkelden zich mede door hun geografische omstandigheden en feodale structuren op eigen wijze; zowel in de tijd als in mentaliteit en streefdoelen bestonden er flinke onderlinge verschillen. Overgangsperiodes en revoluties zorgden overal in Europa voor de nodige politieke onrust, met alle gevolgen van dien voor het gewone volk, voor de wetenschap en de kunsten, maar ook voor de psychische gesteldheid van de individuele mens.

Mitzman stelde zich ten doel de historie te beschrijven door middel van *case studies* over invloedrijke actoren en boegbeelden uit de negentiende en begin twintigste eeuw (1981: 81). Zijn bevindingen leidden tot de beschrijving van een specifieke levenshouding van een postrevolutionaire generatie die teleurgesteld was geraakt, omdat er uiteindelijk niets veranderd was. Deze jeugd had alle hoop op een betere toekomst laten varen. Als postheroïsche generatie miste ze het élan, het doel en het fanatisme van hun heroïsche strijdlustige voorgangers. Zij die nog idealen koesterden waren slecht epigonen. Hoewel voor deze masterthesis Mitzmans monografie over Jules Michelet (1990) relevanter is met het oog op de Franse revolutie, geeft zijn artikel over Flaubert en Weber met betrekking tot de notie *post-heroic consciousness* een interessante kijk op de generatie waartoe Flaubert behoorde. Mitzman macrosociologische perspectief haalt de wederzijdse afhankelijkheden tussen aristocratie en bourgeoisie naar voren. De bourgeoisie kon zich namelijk alleen ontwikkelen wanneer zij zich aanpaste aan de sociale codes die de aristocratie geschapen had. Waar de Pruisische elite vooral een ascetische levenshouding voorstond die militarisme, rationalisatie en bureaucratie bevorderde, bewoog de elite in Frankrijk zich juist weg van rationele bureaucratische activiteiten. Zij had economie en handel gedelegeerd naar de intellectuele bourgeoisie. De elite trok zich terug uit het maatschappelijke utilitaire leven door zich te richten op esthetische cultivering, libertinisme en aristocratisch vermaak. (Mitzman, 1981: 81). Hierdoor ontstond in Frankrijk een klassenethos met eigen culturele codes. De oppositie tussen elite en burgers groeide, doordat deze codes konden voortleven in de verschillende salons.

Flaubert thematiseerde deze notie in *L'Éducation sentimentale* in de drie kringen waartussen zijn hoofdpersonage Frédéric Moreau zich bewoog. De drie vrouwen waar hij een liefdesverhouding mee had, symboliseerden elk een bepaalde kring. De prostituee Rosanette

maakt deel uit van de nieuwe tussenwereld, de *demi-monde* die in de stedelijke cultuur kon groeien. In het theater, in restaurants en in publieke huizen kwamen bohémiens, bourgeois en adel elkaar tegen. Mme Arnoux hoort bij de republikeinse middenklasse, waar zowel de linkse revolutionairen als kleine handelaren elkaar troffen. Mme Dambreuse vertegenwoordigt de elite. In haar salon verkeren de conservatieve adel, de magistratuur, de clerus en de rijke bankiers. Deze groep heeft de economische en politieke touwtjes in handen. De jonge Frédéric wist dan ook dat hij voor een belangrijke positie in de wereld toegang tot deze bovenlaag moest zien te krijgen. Flaubert ironiseerde deze verhoudingen, door zijn protagonist voortdurend te laten meanderen tussen de culturele codes. Frédéric koos niet, omdat hij telkens geïrriteerd en verveeld raakte. Geen enkele optie was zaligmakend of het nu de keuze van het ideaal (Arnoux), de keuze van de rede (Dambreuse) of de keuze van de natuur (Rosanette) betrof. Net als Frédéric weigerde Flaubert zich te committeren aan een bepaalde kring. Hij wilde immers volledig vrij zijn van alle sociaalmaatschappelijke banden, politieke groeperingen of literaire stromingen.

II.1.7 Historicisme, feit en fictie

Niet alleen officiële feitelijke geschiedschrijving, maar ook literatuur en fictie zijn interessante bronnen om een tijdperk te kunnen navoelen. Door inleving in de personages kan de lezer via hun ogen de context ervaren en zich wellicht een levendiger voorstelling maken van ‘*wie est eigentlich gewesen*’.¹³ Ankersmit (2010: 190) bekijkt narratieve geschiedschrijving vanuit een meer wetenschapsfilosofisch kader. Hij ontdekte de paradox dat geschiedschrijving met uitspraken die waar zijn toch een verkeerd beeld kan geven van de historie, terwijl een narratief onjuistheden kan bevatten en toch een betere representatie van de werkelijkheid geeft. Niet de objectiviteit, maar de esthetische weergave zorgt ervoor dat de lezer/toehoorder de geschiedenis kan ervaren en doorleven. Het verleden wordt volgens Ankersmit door de sublieme historische ervaring toegankelijk in het heden. Hij gaat hiermee een stap verder dan White, want waar taal nog een ‘bemiddeling’ is, is de ervaring ‘direct en authentiek’.

Dat de theorieën van White en Ankersmit sterk bekritiseerd werden door historici, vanwege hun argumenten die pleiten voor grensoverschrijding tussen feit en fictie in geschiedschrijving, wekt geen verwondering. Maar literaire technieken kunnen ook op andere manieren licht werpen op historische gebeurtenissen, zoals in *Counterfactual History*. Hierin onderzoekt men historische gebeurtenissen en personages door een tegengeschiedenis te

ontwerpen. Het vermengen van feit en fictie wordt problematisch wanneer een diep-verstorende alles-ontregelende historische gebeurtenis als bijvoorbeeld de Holocaust beschreven moet worden. Dit trauma, dat heeft postgevat in het collectieve bewustzijn van de westerse samenleving, stelt andere vragen en eisen aan de representatie van het verleden. Van fictionalisering, trivialisering, satire tot mémoires, hoe tref je dan de juiste toon?

Roland Barthes (1915-1980), structuralist en literatuurwetenschapper, introduceerde de *middle voice*, als juiste positie om het Holocausttrauma te vertellen. Aangezien er distantie is tussen het verleden en het vertelheden ontstaat er ruimte voor een andere stem die niet vanuit opposities spreekt (ik versus de ander), maar juist een middenpositie kan innemen (LaCapra, 2001). Deze stem is waardevrij, niet-oordelend en neemt geen stelling, maar wil enkel een realistisch beeld schetsen. En juist deze middenstem lijkt al te zijn geïntroduceerd door Flaubert, die een verhaal wil vertellen zonder zelf stelling te nemen.

Het *What if*- principe werpt licht op de historische werkelijkheid, maar vanuit een volkomen ‘vals’ uitgangspunt. Ook de satire biedt volop gelegenheid om historische waarheden met onwaarschijnlijkheden te beargumenteren. Catherine Gallagher (geboren 1945), historisch literatuurcriticus in Berkeley, geeft aan dat *counterfactual history* waarheid kan verbinden aan gefingeerde gebeurtenissen, die echter wel hadden kunnen voorvallen en dus plausibel zijn. Door empirisch bewijs als archiefmateriaal, statistische gegevens en misschien zelfs getuigenissen te onderzoeken, kan getoond worden dat de loop van de geschiedenis ook anders had kunnen uitpakken, maar ook waar de grenzen liggen van de verzonnen scenario's. Het poëtische van deze aanpak schuilt hierin dat er niet één uitkomst mogelijk is, maar dat er verschillende werelden ontstaan. ‘Feiten transformeren tot één van meer waarschijnlijkheden.’ (2010: 195).

II.1.8 Cultureel geheugen

Elke denkbare en overgeleverde tekst vormt welbeschouwd een bijdrage aan een cultureel geheugen. Enerzijds bevatten teksten elementen, conventies en inzichten van een bepaalde era, anderzijds hebben teksten bijgedragen tot de ontwikkeling van mens en samenleving. Door gedachten en ideeën op schrift te stellen kregen deze een groter bereik, hadden zij een diepgaandere invloed en was hen een langer leven beschoren dan de louter orale overdracht ooit had kunnen bewerkstelligen.

Om een beeld te schetsen van de negentiende eeuw van na de revoluties en *coup d'états* kozen Flaubert en Zola elk een verschillende perspectief. Flaubert gebruikte de

recente historie als realistisch decor voor zijn romans, waardoor de realiteit een esthetische functie kreeg. Toen hij Frédéric door Parijs liet zwerven tijdens de Februarirevolutie van 1848, verheerlijkte hij niet de heldhaftigheid van de opstandelingen, maar toonde hij de verwarring en onzekerheid van de protagonist en de lelijke, kwade uitwassen van de mooie, goede idealen. De route die Frédéric koos is te verifiëren met behulp van een plattegrond, maar de decoratieve functie was het belangrijkste voor Flaubert. Zola daarentegen gebruikte de realistische weergave als sociaal en politiek statement. In zijn *Rougons-Macquarts* boeken schetste hij het leven van een geslacht tijdens de Tweede Republiek (1848-1852). Daarin werden de sociale omstandigheden in de verschillende klassen breed uitgemeten in een zo objectief, wetenschappelijk en realistisch mogelijke weergave.

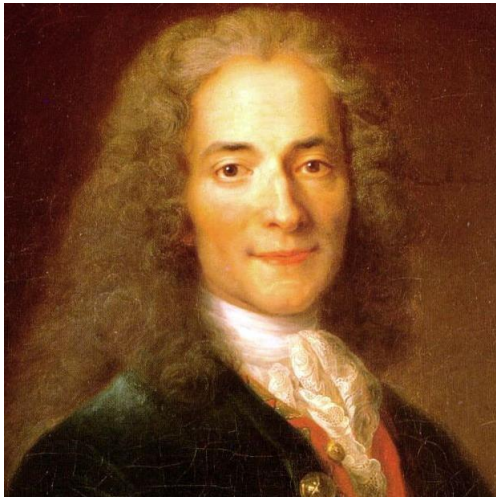
Hoewel Flaubert en Zola beiden de wetenschappelijkheid belangrijk vonden in hun werk, was de wetenschap voor de eerste een middel, voor de tweede het doel. Waar voor Zola materialiteit de enige waarheid inhield, voegde Flaubert hier ook de geest aan toe die deze materialiteit kon overstijgen. In deze antithese tussen Zola en Flaubert is de tweestrijd tussen de humanistiek en de natuurwetenschappen te herkennen. Flaubert probeerde te begrijpen waarom een personage op een bepaalde manier handelt en wat daar de zin van was, terwijl Zola de verklaring zocht in determinatie.

De Verlichting had twee wegen geopend: die van het rationalisme en die van de empirie. Volgens filosoof Immanuel Kant ging het niet om de dingen zelf, maar om hoe we de dingen kunnen kennen. Dit transcendentale denken zagen we bij Flaubert in *Bouvard en Pécuchet*, die zich als kopiisten bezig hielden met de kennis over de objecten in plaats van met de objecten zelf. Toen zij besloten de concrete objecten te gaan bestuderen bleek hun kennis ontoereikend. Zij misten het vermogen tot abstractie, waardoor zij niet konden ontstijgen aan de banaliteit van het bestaande. Flaubert toonde aan dat transcendentaliteit een bepaalde mate van abstractievermogen vergde, waarover de burgerman niet beschikte, omdat hij er nou eenmaal te dom voor was en er altijd te dom voor zou blijven. Auteur Milan Kundera stelt in *De Kunst van de roman* (1986), dat Flaubert hiermee de grootste ontdekking van de negentiende eeuw gedaan had. In Flauberts romans is de dwaasheid niet een afwezigheid van kennis is waarvan scholing het tekort kan herstellen, maar de dwaasheid is een ‘van het menselijk bestaan onafscheidbare dimensie’ (Kundera, 1986: 123). De burgerman speculeerde en fantaseerde liever en stelde zich tevreden met oppervlakkigheden en clichés. Hij liet zich de wet voorschrijven door de clerus of door de dominante klasse. En juist daartegen had Voltaire zich een eeuw tevoren heftig verzet.

Voltaire – *Célèbre par son “rictus”épouvantable. Science superficielle.*¹⁴
Rousseau – *Croire que J.-J. Rousseau et J.B. Rousseau sont les deux frères, comme l’étaient les deux Corneille.*¹⁵

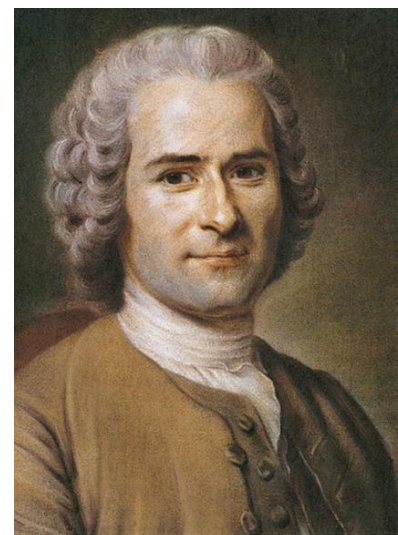
II.2.Voltaire en Rousseau

In Frankrijk ontwikkelde Parijs zich in de achttiende eeuw in hoog tempo tot een metropool en brandhaard van verzet tegen overheersing en onderdrukking, tegen moreel verval en zedeloosheid. Twee van haar belangrijkste zonen waren François-Marie Arouet, pseudoniem Voltaire (1694-1778), de schrijver, essayist en filosoof die zich als een publiek intellectueel avant-la-lettre met humoristische gedichten, bijtende satire en scherpe teksten geliefd en gevreesd maakte. Hij bewogen zich in de Europese publieke ruimte en spaarde daarbij Kerk en Staat niet. Koningen, politici, religieuzen, filosofen, de gewone mens: zij moesten het allemaal ontgelden.



Afbeelding 3. Nicolas de Largillière (1728). *Portret François-Marie Arouet (Voltaire)*

Voor Voltaire betekende de Rede de enige ware en goede weg voor ontwikkeling van mens en samenleving. Naast Voltaire was de filosoof, auteur en musicus Jean-Jacques Rousseau (1712-1787) een belangrijke zoon van het preheroïsche Frankrijk. Hij bestreed het koude, strenge en puriteinse rationalisme van Voltaire, die hem op zijn beurt weer bespote. Rousseau werkte de idealen van de Franse Verlichting op heel andere wijze uit en verlegde de aandacht naar het gevoel, naar de oorspronkelijke staat van Zijn van de mens en zijn ingeboren natuur. Omdat gevoel subjectief is, doorbrak Rousseau met zijn ideeën de objectiviteit van universele natuurwetten. De hang naar oorspronkelijkheid en authenticiteit gaf voeding aan het verlangen naar autonomie, individualiteit en uniciteit van het latere Romantische genie. In feite was hij tegen vooruitgang, voortschrijdende mechanisatie en winstbejag.



Afbeelding 4. Quentin de la Tour (1753). *Portret Jean-Jacques Rousseau*

Volgens Rousseau hadden Kerk, religie, staat en maatschappij het natuurlijke wezen van de mens vervormd en gecorrumpeerd. Vanuit die gedachte stond het volk dicht bij het wezen van de mens dan de verlichte rationalisten. Zijn uitgangspunt was dat de mens van nature goed is, dat alle mensen gelijk zijn en dat zij een algemene wil koesteren om in vrede en harmonie (vrijheid, gelijkheid en broederschap) met elkaar te leven (*volonté générale*). Ook godsdienst en opvoeding¹⁶ dienden volgens Rousseau in het teken te staan van natuurlijke impulsen, gevoed door het gemoed en het hart (JH: 139). Hoewel hij een principieel onderscheid maakte tussen de individuele wil en de gezamenlijke wil (*volonté de tous*), is hierin wel de basis voor een ideale staat gelegen. Evenals Voltaire zag Rousseau zich vanwege zijn filosofie over de rechtsstaat, over gelijkheid, over pedagogie, gedwongen op de vlucht te slaan om aan de greep van de regering te ontkomen. Maar bleef Voltaire een royalist, in Rousseau was de republikeinse geest van de romantiek aanwezig.

Rousseaus filosofie was serieus en zijn werken waren ernstig bedoeld. Zijn polemieken richtte zich vooral tegen de sociale structuren die met de cultuur samenhangen. In deze zin was Rousseau de antipode van Voltaire, die juist cultivering nastreefde. Er stak geen ironische bedoeling achter Rousseaus werk, hij uitte zijn boodschap direct en concreet. Ironie vereist een intellectuele oefening, een gecultiveerde houding dus, maar Rousseau propageerde het tegendeel in die zin dat hij instinctieve oorspronkelijkheid het belangrijkste vond. Satire vergroot of overdrijft deze en ironie keert juist de natuurlijkheid en waarden om in valse schijn of verhult ze achter een maskerade, waardoor ze voor Rousseau niet geschikt was om zijn boodschap uit te dragen.

II.2.1 Flauberts visie op Rousseau

Gustave Flaubert was geen aanhanger van Rousseau. Hij liet *Bouvard en Pécuchet* de weeskinderen Victor en Victorine opvoeden in de geest van Rousseaus *Émile*, maar de methode faalde. Regelmatig refereerde Flaubert in zijn brieven aan Voltaire of Rousseau:

(...) non, la multitude ou le monde n'a jamais de parti pris; ça agit comme un organisme en vertu de lois naturelles; comme Rousseau devait bien heurter tout ce XVIII^e siècle de beaux messieurs, de beaux esprits, de belles dames et de belles manières! Quel ours lâché en plein salon (...) il dérangait (...) (CO II: 283. Lundi minuit. Juin 1853)

Nee, de massa, of de wereld, heeft nooit een vooropgezet plan. Het werkt als een organisme, krachtens natuurwetten. En natuurlijk moet Rousseau die hele achttiende eeuw van voorname heren, voorname geesten, voorname dames en voorname manieren wel choqueren. Hij was een midden in de salon losgelaten beer !(...) *hij verstoort de orde.* (...) (K&M: 253. 20 juni 1853)

Hoewel Flaubert zijn leven lang een pleitbezorger was van het streven naar autonomie en individualiteit, geloofde hij niet dat de mens vanuit zichzelf goed en intelligent was en dat zolang hij zijn natuur maar volgde, de wereldvrede vanzelf zou ontstaan. Zijn observaties van de wereld hadden hem er het overtuigende bewijs van geleverd, dat de mens niet uit zichzelf vooruit zou komen. Integendeel, hij vond de algehele groteske en domheid van de mensheid verschrikkelijk. Als kind had Flaubert in de kliniek van zijn vader bizarre kwalen en geestesziekten kunnen observeren. Daarna had hij de kwaadaardige uitwassen gezien van politieke krachtmetingen in 1848. Hij was tegen onderwijs, dat traditioneel een zaak van katholieken (jezuïten) was. Flaubert hing de rede aan, geloofde in een orde, in systematische processen. Hij vond dat het heil alleen te verwachten was van de natuurwetenschappen. Hij kwam hiermee overigens dicht bij het realisme van Balzac en het determinisme van Zola dan Lukács (1937) hem wilde nageven. Maar Flauberts toont daarnaast de effecten van deze onontkoombare processen in de psychologiserende karaktersyperingen van zijn personages.

II.2.2 Voltaire's extraversie

Aangezien er meer overeenkomsten te vinden zijn tussen de denkbeelden en werken van Voltaire en Flaubert, krijgt hij in deze masterthesis wat meer aandacht. Zo bewonderde Flaubert Voltaire om diens scherpe analyses van de samenleving en zijn kritiek op Kerk, Staat maar ook op de ontevreden bevolking. Flaubert had net een zestal boeken van gelezen over de parlementaire geschiedenis van de Franse Revolutie en was daarbij gestuit op een brieffragment van Napoleon de eerste. Flauberts helderste conclusie uit deze geschiedenisboeken was *'un immense dégoût à l'encontre des Français.'* (CO III: 538). ('een reusachtige afkeer van het *Fransche* volk.' F&S: 180)

L'infinie stupidité des masses me rend indulgent pour les individualités, si odieuses qu'elles puissent être. (...) N.. de D...! a-t-on été inepte de tous temps dan notre belle patrie! Pas une idée libérale qui n'ait été impopulaire, pas une chose juste qui n'ait reçu des pommes cuites ou des coups de couteau! 'Histoire de l'esprit humaine, histoire de la sottise humaine!' comme dit M. de Voltaire. (CO III: 537-538, Samedi soir)

De grenzeloze stompzinnigheid van de massa maakt mij ten aanzien van individuen toegeeflijk, hoe weerzinwekkend ze ook mogen zijn. (...) Godverdomme, wat zijn ze in ons mooie vaderland altijd zwakzinnig geweest! Geen vrijzinnig idee dat niet impopulair is geweest, geen rechtvaardige maatregel die niet ergernis heeft gewekt, geen groot man die net met rotte tomaten of met messteken te maken heeft gekregen!!! 'Geschiedenis van de menselijke geest, geschiedenis van de menselijke domheid!' zoals Voltaire zegt. (F&S: 180. 31 oktober 1868).

Voltaire staat aan het begin van en in het centrum van de Franse Verlichting met zijn ideeën van vrijheid, rechtvaardigheid, waarheid en rationaliteit. Deze waarden stonden bij hem hoog in het vaandel. Vandaar dat hij, met geestverwanten als Rabelais en Molière, wel als aanjager wordt gekenschetst van omwentelingen die uiteindelijk leidden tot de Franse Revolutie (MI: 129). Hij doorbrak definitief de oude verbinding van lichaam en geest, van geloof en rede. De Rede (met een hoofdletter) was het enige en belangrijkste kompas voor de koers die de mensheid diende te volgen. Voor Voltaire was de Rede de enige mogelijke kracht die de geest, de wetenschap en de maatschappij verder kon brengen. Flaubert was het met hem eens dat domheid onvergeeflijk was. Maar waar Flaubert zich het liefst verre hield van politieke en maatschappelijke discussies, stelde Voltaire zich geëngageerd op.

Voltaire is het toonbeeld van het viriele, vibrerende preheroïsche bewustzijn dat vernieuwing predikt, oproer kraait, maar toch binnen de grenzen van de conventies van Kerk en Staat blijft. Hoewel Voltaire provokeerde, riep hij niet op tot revolutie, maar streefde hij naar een hegemonie van de Rede. Hij was een polemische, recalcitrante intellectueel, niet bang om de publieke discussie aan te gaan. Thema's als menselijk fanatisme en domheid zijn regelmatig aan de orde in Voltaire's werk.

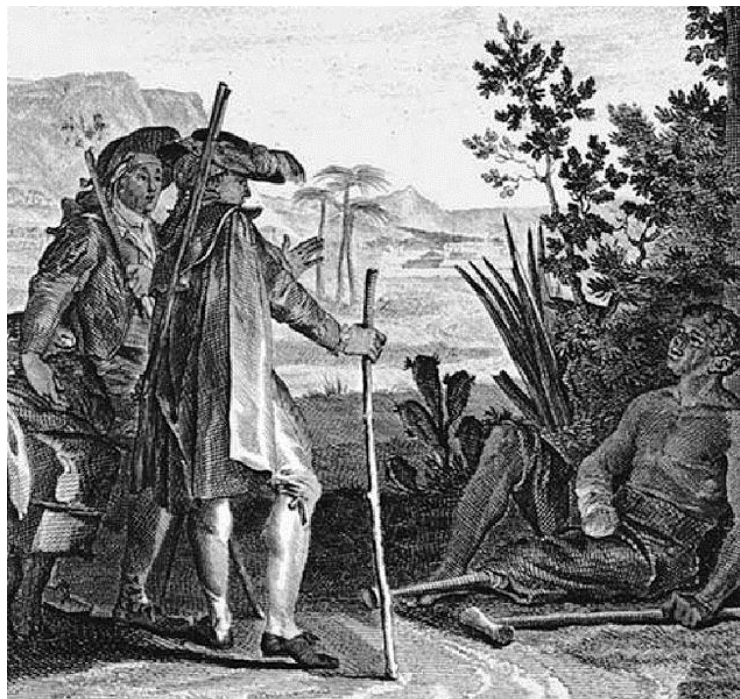
Tijdens een korte periode in Berlijn maakte hij een begin met het *Filosofisch woordenboek* (de definitieve versie kwam gereed in 1769) dat in feite geen woordenboek is, maar op ironische wijze een beeld geeft van het denken van Voltaire en de heersende opvattingen in de achttiende eeuw. Voltaire was verzot op *dictionnaires* en encyclopedieën, omdat hij het leven te kort vond om alles te bestuderen en tot in details te bevatten (FW: 15). Een beknopt werk was daarom erg praktisch en het gaf de mogelijkheid om nieuwlichterij en controversiële ideeën op allerlei gebieden toe te lichten. Hij verzamelde dan ook een groot aantal woordenboeken en naslagwerken. Het *Dictionnaire Philosophique* is geen woordenboek of filosofisch werk in de letterlijke zin, maar een alfabetische beschouwing die als pamflet of strijdschrift ging werken. Een aantal gedachten kwam uit zijn *Essais des mœurs et l'esprit des nations* (1756), een soort magnum opus, waar hij twintig jaar aan werkte.

Voltaire trok ten strijde tegen onverdraagzaamheid, obscurantisme, vooroordelen, fanatisme, bijgeloof. Hij stelde dat men de rede in de plaats moest stellen van het geloof; het oude denkkader was aan verval onderhevig geworden en dringend aan vervangend wetenschappelijk onderzoek toe. De kracht van Voltaire zat in het taalgebruik, dat hij doorspekte met ironie, sarcasme en humor. In dialogen, toneelachtige scènes en overwachte wendingen vermengde hij alledaagsheid met filosofische ideeën. Fabels en verhalen

wisselden elkaar af. Als een auctoriële auteur sprak hij soms direct zijn publiek, slachtoffers en opponenten toe. Hij hanteerde clichés, poneerde zijn stellingen zwart-wit en presenteerde zijn ideeën op een polemische wijze die vaak verkeerd geïnterpreteerd is en hem duur te staan kwam, getuige de keren dat hij moest vluchten of in het cachot belandde (FW: 21-24).

Hij vertegenwoordigde een spanningsveld van pessimisme en optimisme. Hij stelde goed en kwaad in een ander daglicht, omdat niet alles meer van God afhing. Godsdienst kun je dus, volgens Voltaire, uiteindelijk niet langer serieus nemen, omdat de realiteit iets geheel anders behelst. Buiten de wereld van de wetenschap is er niets. Voltaire propageerde vooruitgang met rationele middelen, maar op den duur bleken deze evenmin bevredigend.

Dit gedachtegoed is onder meer terug te vinden in de satirische roman *Candide*, die Voltaire schreef tijdens de Zevenjarige oorlog die van 1756 tot 1763 woedde in Europa. Evenals Flaubert, kende Voltaire aldus de aanloop naar oorlog, de verwarring en ontluistering die veldslagen met zich meebrachten en die hem, naarmate zijn leeftijd vorderde, cynischer en sceptischer maakten en zijn geloof in tolerantie en verdraagzaamheid aan het wankelen brachten. Als voorbeeld van zijn kritische houding volgt hieronder een voorbeeld uit *Candide*, waaruit blijkt dat Voltaire fel gekant was tegen slavenhandel en racisme. Zo uitte hij felle kritiek op Hollands kolonialisme en gaf predikanten ook meteen een veeg uit de pan in de episode in *Candide* (XIX: 71-77). Candide is met zijn bediende en metgezel Cacambo in Suriname aangekomen en in gesprek geraakt met een verminkte neger.



Afbeelding 5. Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814). *Candide en Cacambo ontmoeten een neger in Suriname*. Gravure

Toen ze dichterbij de stad kwamen, zagen ze een neger op de grond liggen, die maar de helft van zijn kleren aanhad, namelijk een blauw-linnen onderbroek. De arme man miste zijn linkerbeen en zijn rechterhand. 'Ach God! Wat doe je hier in deze ellendige toestand, vriend?' zei Candide tegen hem in het Hollands. 'Ik wacht op mijn meester, mijnheer Vanderdendur, de bekende koopman,' antwoordde de neger. 'Heeft mijnheer Vanderdendur je zo toegetakeld?' vroeg Candide. 'Ja, mijnheer,' zei de neger. 'Dat is hier de gewoonte. Al wat wij aan kleren krijgen is twee keer per jaar een linnen onderbroek. Als we in de suikerfabriek werken en onze vinger in de molen komt, hakken ze onze hand eraf; als wij willen wegllopen, dan hakken ze ons been eraf. Dat is me allebei overkomen. Tegen die prijs eten jullie suiker in Europa.(...) (CA: 72)

Vervolgens heeft de moeder van de neger hem op het hart gedrukt toch vooral trouw te blijven aan geloof en eredienst en dankbaar te zijn dat hij als slaaf zijn blanke meesters mag dienen. De neger voegt daar echter aan toe:

(...) de honden, apen en papegaaien zijn er duizend keer beter aan toe dan wij. De Hollandse predikanten die mij hebben bekeerd, zeggen elke zondag tegen me dat we allemaal – blank of zwart – kinderen van Adam zijn. Ik ben geen genealoog, maar als die predikanten de waarheid spreken, zijn wij allemaal achterneven van elkaar. Nou, u zult toch moeten toegeven dat je gewoon niet gemener met je familie kunt omgaan.' (CA: 73)

Candide reageert hevig ontsteld op deze woorden:

'O Pangloss,' riep Candide uit, 'van zulke schanddaden had je geen vermoeden. Nu is het uit! Ik geloof niet langer in dat optimisme van je!' 'Wat is dat, optimisme' vroeg Cacambo. 'Ach, dat is de waanzin om vol te houden dat alles goed gaat, als het slecht gaat,' antwoordde Candide, terwijl hij huilend naar de neger keek. En met tranen in zijn ogen ging hij Suriname binnen. (CA: 77)

Deze citaten kunnen model staan voor de slechte behandeling die ook de plattelandsbevolking van Europa, de onderontwikkelde, vaak analfabetische massa, zich moest laten welgevalen. Ze was ondergeschikt aan hun adellijke meesters, die zich verheven voelden boven het gepeupel. Wie de regels overtrad wachtte willekeur, veroordeling en mishandeling. Het minste of geringste vergrijp werd buitenproportioneel bestraft. Dat de bevolking zich hiertegen meer en meer zou gaan verzetten, was enkel nog een kwestie van tijd.

Filosofen als Voltaire en Rousseau plaveiden de weg voor emancipatie van de gewone mens, doordat zij de natuur en haar processen begonnen te bestuderen en de werking van de menselijke lichamelijke functies analyseerden. Zij ontdekten universele systemen, structuren en wetten, die een natuurlijke ordening bewerkstelligen. Naast het verklaren van de wereldorde, zocht men ook naar de zin van het menselijk bestaan. Academici trachtten de geest en de wil te doorgronden, waarmee noties als individualiteit, uniciteit en gevoelsleven opkwamen. Die beweging van geloof in God naar gerichtheid op wereldlijke materie en de natuurlijke processen ten gevolge van natuurwetenschappelijk onderzoek en bewustwording

van de *condition humaine*, bleven niet onopgemerkt in de verschillende lagen van de maatschappij.

Nieuw verworven inzichten beïnvloedden niet alleen kunst en vormgeving, maar ook de ontwikkeling van de literatuur. Voltaire bediende zich nog van traditionele genres, al schreef hij al wel in de Franse taal. De opkomst van de roman was een logisch gevolg van individualisatie van de mens, zoals Lukács (1980) aangeeft. De mens, die voortaan afgescheiden was van God en gemeenschap, leefde in een wereld die in stukken uiteengevallen was. Het grote Drama, waarin de wereldeenheid verbrokkelde tot er slechts fragmenten overbleven, kon alleen nog in een roman tot een nieuw geheel vervat worden. De roman waagde een poging de verloren gegane eenheid van de mens in de wereld te herstellen. De roman vroeg immers om een compositie, een structuur, een organisatie en een logisch verloop van handelingen. Lukács stelt dat ‘de intentie die aan een roman ten grondslag ligt en zijn vorm bepaalt, geobjectiveerd wordt als psychologie van de romanhelden; zij zijn altijd zoekenden.’ (LUK: 61). De romanvorm stond in Voltaire’s eeuw nog in haar kinderschoenen en voor *Candide* had Voltaire dus conventionele stijlmiddelen nodig om zijn vertelling te construeren. De zoekende held Candide kon hij ten voorbeeld te stellen als de houding die de zich ontwikkelende mens moest aannemen.

Satire verschaftte Voltaire de middelen om de veranderende wereld te thematiseren, de oude te bekritisieren en de overgangssituatie te corrigeren. Voltaire wist hoe hij publiek kon bespelen. Hij schreef toneelstukken, runde een theater en stond zelf op de planken. Daardoor begreep hij dat de massa vertrouwd was met oude genres. Het publiek zou vlotte satire sneller en beter begrijpen dan een complexe romanconstructie met ironische betekenislagen.

II.3 Les Couverts - satire en ironie

Les Couverts reikt de gereedschappen aan om de gangen van het banket te verteren. Dit tafelgerei bestaat uit de prikvorken van satire, de fileermessen van de ironie en de opscheplepels van vorm- en stijlkenmerken. Zij constitueren het nu volgende gedeelte van het theoretische kader.

II.3.1 Botte bijlen – inleiding op satire

In satirische teksten, toneelstukken en spotprenten gaat het er niet altijd zachtzinnig aan toe. Satirici hakken met botte bijlen. Grof serveren zij hun gerechten. De Franse satire in het bijzonder had een fel, opruiend en polemisch karakter, waarbij de omkering van waarden, normen, rangen en standen de onderliggende boodschap duidelijk naar voren moest brengen. De moraliserende en corrigerende werking van de vroege satire diende ook ter opvoeding en ontwikkeling van het gepeupel: de middeleeuwse mens moest gecultiveerd worden tijdens de moderniteit.



Afbeelding 6. Pieter Brueghel de Oudere (1559). *Het gevecht tussen Carnaval en Lent*

Spanje had Cervantes, maar in Frankrijk was Rabelais (1483 -1553) de belangrijkste inspirator van het latere satirische genre, met Voltaire en de schrijver/dichter Bouileau (1636-1711) als volwaardige opvolgers. De concepten van de Russische literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin van het carnavaleske en groteske bleken vruchtbaar als analyse-instrument om satire te duiden. Bakhtin (1984) brengt met zijn beschouwing *Rabelais and his world* de functie en betekenis van omkering van rollen, scatologie, grof taalgebruik, lichamelijke aspecten in *Gargantua en Pantagruel* aan het licht. In het essay *Carnival Ambivalence*, beschrijft hij de bevrijdende en relativiserende werking van de lach. Onder die lach school evenwel een pedagogische en moralistische ondertoon. De bestudering van middeleeuwse cultuur, volksgeloof, heidense rituelen en feesten was ook richtinggevend in het denken van

Michelet en vormde de grondslag van zijn populistische visie. Zowel in *Le Peuple* als in *Le Banquet* ligt de nadruk op volkse gebruiken en geloof.

Wat Michelet al profeteerde, namelijk de kracht van middeleeuwse feestpartijen en banketten, droeg Bakhtin dus verder uit in zijn studie naar Rabelais. Beiden zochten de fundamenteën voor de populaire cultuur ver voor de Verlichtingstijd. Rabelais staat nog steeds te boek als aartsvader van de Franse literatuur. Flaubert refereert in zijn correspondentie regelmatig vol bewondering aan deze auteur en plaatst hem op dezelfde hoogte als Homerus, Shakespeare en Cervantes.

En fait de lectures, je ne délis pas Rabelais et Don Quichotte le dimanche avec Bouilhet. Quels écrasants livres! ils grandissent à mesure qu'on les contemple, comme les pyramides, et on finit presque avoir peur. (...) Quels nains que tous les autres à côté. (CO II, 174-175. Brief aan Louise Colet, mardi soir 1852)

Over lectuur gesproken, 's zondags lezen Bouilhet¹⁷ en ik zo'n beetje iedere minuut in *Rabelais* en *Don Quichotte*. Wat een overweldigende boeken! Hoe langer je ze bestudeert des te groter worden ze, net als de Pyramiden en ten slotte word je bijna bang. (...) Wat een dwergen zijn alle anderen in vergelijking daarmee! (K&M: 201, 22 november 1852)

II.3.2 Historische ontwikkeling van de satire

Spiegelend, spottend, schurend en snijdend nemen satirici al sedert de Griekse oudheid mens en maatschappij op de korrel. Satire manifesteerde zich van oudsher zowel mondeling, schriftelijk als visueel. Oude uitingsvormen zijn onder meer toneel, liedjes, spotprenten, carnavaleske optochten en schilderijen naast tekstuele uitingen als proza, gedichten, pamfletten en tijdschriften. De verzamelnaam van deze spotternijen is ook wel *menippeïsche satire* (Geerars, 1972). Livius duidde satire aan als één van de oorspronkelijke vormen van Italiaans drama, waarbij dialogische scènes elkaar opvolgden, maar waarbij de plot afwezig was (Duff, 1957).

Geerars daarentegen, brengt de herkomst van het begrip 'satire' in verband met Diomedes, die zich baseerde op een tekst van Suotenus, die weer teruggaat op Varro (166-27 v. Chr.). *Saturae* zou afgeleid kunnen zijn van verschillende stammen. Ten eerste het Griekse 'satyri saturoi': de Griekse satyrs. De tweede associatie is het feminien van 'satur: satura' dat zoveel betekent als 'vol, weldoorvoed, overvloedig'. En ten derde de 'satura' ofwel 'lanx', hetgeen een grote schotel of schaal is, gevuld met allerlei vruchten. Deze notie werkt metaforisch voor melange of een variatie van gerechten tijdens een maaltijd. Deze betekenis sluit -niet geheel toevallig- aan bij de opzet van deze masterthesis die eveneens verschillende

gangen bevat. Deze eenheid in veelheid valt ook samen met de vierde optie 'satura lex': de verzamelwet, een diversiteit van wetten met verschillende componenten. Toegepast op literatuur duiden satura op een mix van stijlen, proza en poëzie, verschillende thema's of onderwerpen.

Onder invloed van Griekse filosofen kregen de satura een moraliserend karakter, eerst via metaforen, later met het karakter van fabels, zoals Horatius (65-8 v Chr.) deze introduceerde. De scheldsatire evenwel kwam al tot bloei bij Juvenalis (2^e eeuw v. Chr.). Horatius en Juvenalis zijn de bekendste schrijvers van Romeinse satire, omdat zij de spot dreven met de politiek en de zeden en gewoonten in de Romeinse oudheid. Sindsdien is de satire het genre bij uitstek voor uitbundige scheldkanonnades die het subject beledigen, devalueren en belasteren. Maar waar Juvenalis serieuze kritiek leverde, was het voornamelijk Horatius die zijn tijdgenoten ridiculiseerde wat betreft hun sociale, morele, filosofische en politieke opvattingen. En die ook zelfspot, zelfdevaluatie, niet schuwde. Er mocht gelachen worden. Gezien zijn positie kon hij zich deze houding permitteren. Persoonlijke opvattingen en autobiografische elementen schemeren door in Horatius' satirische werken, die hij overigens als titel *Sermones* meegaf. (In: Geerars, 1972: *D. Iunii Iuvenalis Saturae XIV*. Pp. xxiv-xxxiii). Door het verschil in karakter van satire bij Juvenalis en Horatius koppelden latere theoretici Juvenalis aan de tragedie en Horatius aan de komedie. Juvenalis' innerlijke drijfveren waren woede en verontwaardiging, Horatius wilde meer een didacticus, opvoeder en wereldverbeteraar zijn (Geerars: 7). Dat de satire een lang leven beschoren was, bleek uit de grote productie van satirische werken en de verschillende verschijningsvormen door de eeuwen heen. Ook nu genieten cartoons, politieke prenten, humoristische televisieprogramma's en kritische columns grote populariteit in de media. Zo is in Nederland de verbale variant, het cabaret, veel te zien en te horen in theaterzalen en op televisie.

II.3.3 Vormen van satire

Van parodie tot preek, van epos tot elegie, van moralisatie tot medicijn, de satire kende vele gedaanten (Geerars: 6). Deze noties van de satire hebben lang doorgewerkt en bij Rabelais, Erasmus en Voltaire zijn deze vormen herkenbaar. Maar ook Flaubert bedient zich van satire: zo zou *Madame Bovary* voor een parodie op de verveelde burgervrouw kunnen doorgaan, *L'Éducation sentimentale* als epische ironie en *Bouvard en Pécuchet* als moraliserende satire.

Vanaf de achttiende eeuw kwam het accent vooral op het geestige, luchtige aspect te liggen. Humor, spot en ironie gingen overheersen en dankzij de denkers en encyclopedisten trad het sociale element van de satire meer naar voren (Geerars: 8) hetgeen zich uitte in een toename van pamfletten, schimpdichten, paskwillen¹⁸. Steeds was daarbij de vraag aan de orde of het slachtoffer van de satirische aanval met naam en toenaam genoemd mocht worden. Vond de een dat het alleen was toegestaan om schrijvers direct te noemen en te hekelen, een eerste vorm van literatuurkritiek, zo vond de ander juist dat alle personen die een bedreiging vormden voor de samenleving, dus ook koningen en politici, subject van de satire mochten zijn. Vooral de aanvallen op Kerk, hoge politici en andere gezagsdragers deden het goed bij het gewone volk. De satiricus zelf viel daarbij wisselende waardering te beurt. Was hij een losbandige cynicus, een socratisch filosoof, een moralist of didacticus? Was hij predikant of profeet? Voorts onderscheidde men de edele satiricus, die hoogstaande verzen produceerde en de ordinaire polemische pamflettist.

Pierre Bayle (eind zeventiende eeuw) kon geen waardering opbrengen voor de satiricus, die volgens hem niets anders dan vuiligheden spuwde. Satirici waren in zijn ogen gevaarlijk en tegelijkertijd laf. In plaats van de potentiële moordenaar die zich bediende van dolk of gif, hanteerden zij pen en griffel om hun opponent te vellen. Satire zal dan niet een letterlijke moord op haar geweten hebben, maar zij is inderdaad in staat gebleken tot karaktermoord op individuele slachtoffers. Bijvoorbeeld koning Louis XV werd (ondanks zijn bijnaam 'Le bien-Aimé', verkregen omdat hij eigenlijk goed bedoelend was) uiteindelijk door continue aanvallen verfoeid en gehaat door het volk.

De rol van de satirische schrijvers en pamflettisten was belangrijk in de eeuw van Voltaire. Zowel literaire kritiek als maatschappijkritiek droegen bij aan de verandering van de maatschappij. Voltaire noemde in *Candide* geen namen, maar voor zijn tijdgenoten was het duidelijk wie hij te kijk zette. De burger had zich het recht verworven kritisch te zijn en dit te uiten: een verdienste van de Verlichting.

II.3.4 Functie van satire

Volgens Geerars raakt de satire aan het einde van de achttiende eeuw als specifiek genre in het slop, maar haar sporen blijven vanaf de negentiende eeuw zichtbaar in literaire tijdschriften, de roman, spectatoriale en satirische bladen. Het artikel van Meijer-Drees en Nieuwenhuis (2010) over hun onderzoek naar satire in Nederland is voor de helft gewijd aan twee Nederlandse voorbeelden uit de negentiende eeuw: de periodieke toverlantaarn uit de

jaren 1780 en de almanak *De Lantaarn* van Pieter van Woensel, gepubliceerd in de jaren 1785-1801. Bij zowel Geerars als Meijer-Drees & Nieuwenhuis is variatie van thema's het meest wezenlijke formele kenmerk van de satire. Welke vorm de satire ook aanneemt, zij is en blijft bedoeld om een lach uit te lokken, om de lezer wakker te schudden, om hem een spiegel van absurdistische, groteske, dwaze handelingen en ondeugden van de mens en zijn omgeving voor te houden. De werkelijkheid met al haar idealen, onvolkomenheden, corruptie en valse schijn dient te worden ontmaskerd en gestraft. Hier toont de ironie reeds haar gezicht. Horatius hanteerde de regel "*Ridentem dicere verum. Quid vetat?*" ('Wat weerhoudt me ervan lachend de waarheid te spreken?') [Eigen vertaling].

De bedoeling van de satiricus is de lezer in verwarring te brengen, te prikkelen, te onthutsen, te laten walgen. In tegenstelling tot de ironicus appelleert hij minder aan de ratio maar meer aan gevoelens. Hij wil de lezer shockeren en emotioneel raken, om hem door middel van vermaak en verachting te verduidelijken wat deze zelf nog niet duidelijk beseft. Stijlmiddelen als antithese, vergelijking, paradox, anticlimax, 'reductio ad absurdum', beeldspraak, allegorie, groteske staan de satiricus daarbij ter beschikking (Geerars: 10). Qua structuur is een tweedelige indeling klassiek: eerst komt uitvoerig een dwaasheid of ondeugd centraal te staan. Dit deel A is de thesis, die doorgaans de negatieve kant uit de doeken doet. Daartegenover staat dan deel B, de antithesis, waarin het positieve tegendeel geprezen wordt: hoe men verstandig kan handelen en wat het voordeel van deze houding is, ofwel de moraal van het verhaal. De satire kent in die zin altijd een afronding, een *closure*.

De satirische auteur maakt gebruik van de hyperbool, overdrijving of understatement, tegenstellingen, fantastische verhalen, klacht (*blaming and shaming*), scheldpartijen, scatologie, vulgariteiten, extravagaties, grootspraak, oneigenlijke adjectieven en perifrassen. Ridicuul, sarcastisch en brutaal test de auteur de grenzen van het welvoeglijke zowel in zeden en moraliteit als in (non-)literair taalgebruik. Woordspelletjes, puntige uitspraken en spitsvondigheden zijn geliefd bij de meer intellectuele satire, maar het volk vermaakt zich graag ook met triviale en obscene woorden, verbasteringen en dialect. Het geestige element is altijd onmiskenbaar aanwezig. Satire is tegelijk speels en serieus, ze daagt uit, provoceert en bevestigt. Meijer-Drees & Nieuwenhuis stellen, dat satire de potentie heeft culturele grenzen zichtbaar te maken en op scherp te stellen (M-D&N: 195). Zij vertrekken vanuit de notie dat satire niet per se gebonden is aan literatuur of aan één enkel ander medium. Daarmee verschuift het accent van satire als literaire kunstvorm naar satire als sociaal fenomeen.

II.3.5 Retoriek van de satire

Griffin (1994), Bogel (2001) en Simpson (2003) stellen de retorische stabiliteit van satire aan de kaak. Griffin bekritiseert de opvatting van de *New Critics*, die satire als ‘een noodzakelijkerwijs moreel verantwoorde kunstvorm zien, die heldere normen over goed en kwaad naar voren brengt.’ Griffin wil maatschappijkritische satirische werken allereerst zien als ‘een retorische situatie waarin het satirische object en zijn moraal op een veelal paradoxale wijze (kritisch) bevraagd en onderzocht worden, hetgeen bij de lezer provocerend kan werken.’ (M-D & N: 200). Verder vestigt hij de aandacht op satirische *performance* en *contest*. Daarnaast bekritiseert hij de onderzoekspraktijken naar referentialiteit. Aangezien satire zich beweegt tussen feit en fictie is het volgens hem van belang zicht te krijgen op de cultuurhistorische condities waaronder de selectie en vervorming van de historische bijzonderheden tot stand zijn gekomen in de satire en die deze probeert te beïnvloeden.

Bogel gaat in op de zogenaamde helderheid van vroegmoderne satire. Deze is instabiel vanwege de complexe dubbele retorische structuur van identificatie met én veroordeling van het satirische object. De theorie van Bogel vertoont grote overeenkomsten met de ideeën die Wayne Booth (1974) heeft ontwikkeld over de ironie. Booth begint bij *stable irony* (die in feite overeenkomt met satire) en eindigt bij *unstable irony*.

Simpson tenslotte, vertrekt vanuit de gedachte dat satire de status heeft van een ‘cultureel gesitueerde discursieve praktijk’, met name het humoristische discours. Verbale ironie ziet hij hierin als de centrale techniek. Als linguïst wil hij een taalkundig analysemodel ontwerpen, dat hij toepast op tekstuele satire uit de canon, maar ook op hedendaagse populaire satire. In dit discursief-stilistische model blijven echter historiciteit, referentialiteit en de context van ontstaan en functioneren volledig buiten beeld. Kortom, de jaren negentig geven een breed scala aan opvattingen en theorieën te zien. De poststructuralisten geven middels deconstructie een goed instrument voor de heroverweging van het probleem van de satire en de niet exact te duiden betekenisgeving van ironie (M-D & N: 201).

II.3.6 Klassieke satire

Meijer-Drees & Nieuwenhuis geven in hun artikel geen overzicht van veel voorkomende onderwerpen, geliefde satirische thema's of klassieke patronen. Daarvoor biedt Geerars meer handreikingen. Al eerder kwam de tweedelige structuur ter sprake. Tweezijdig is ook de dialogische situatie, waarin de auteur met een concrete of imaginaire buitenstaander in gesprek gaat. De auteur kan ook schuilgaan achter een ik-figuur die in monoloogvorm de

lezer aanspreekt, zoals in Erasmus' *Lof der Zotheid*. Verder noemt Geerars de komisch-satirische brief, die ook geliefd was in Frankrijk (Bouileau), Duitsland (*Dunkelmännerbriefe*)¹⁹ en Engeland (Pope).

Voorts vermeldt hij de apologie, als begin van een satire, of de eerste van een reeks die dan programmasatire heet. In de apologie verwijzen de auteurs naar voorgangers, vermelden zij waar zij zich op baseren en waar zij van afwijken, om vervolgens hun eigen overtuigingen en doelstellingen te presenteren (Geerars: 13-14).

Kenmerkend voor de klassieke satire zijn verder de eenheid van thema en het statische karakter met panoramische blik op de mens en zijn dagelijkse omgeving. Er is geen plot, geen ontwikkeling zoals in een epos, tragedie of in een roman. De satire concentreert zich rondom die ene, specifieke ondeugd van de mens: zijn domheid. Flaubert stond dus niet alleen (zie citaat aan het begin van deze thesis), maar plaatste zich met zijn ergernis over de domheid en laagheid van de mens in een eeuwenoude traditie. De uitbeelding van karakters is doorgaans zwart-wit, de dwaze, slechte, corrupte mens staat in het negatieve deel A van de satire. Daartegenover staat in het positieve deel B de goede, simpele ziel, de bekeerling, de rechtschapene. Pas vanaf de 18^e eeuw zullen karakters een psychologische ontwikkeling doormaken, het statische *flat character* verandert gaandeweg in een dynamisch *round character*.

Tot slot is het additieve vormprincipe vermeldenswaard, daar de theorie van Geerars in dit opzicht te herleiden is uit bijvoorbeeld Voltaire's *Candide* of Swift's *Gulliver's Travels*. Het additieve vormprincipe is in zekere zin ook herkenbaar in Flauberts *Bouvard et Pécuchet*. Niet zozeer in de zin van catalogiseren, hetgeen zowel in *Bouvard en Pécuchet* als in satire veelvuldig geschiedt, maar vanwege de opeenvolging van episodes, het aaneenrijgen van scènes en het ten tonele voeren van verschillende personages en beroepen met betrekking tot die ene ondeugd.

Tot slot geeft Geerars een vijftiental traditionele thema's, waarvan een aantal zowel in *Candide* als in *Bouvard en Pécuchet* terugkeert. Voor de volledigheid alle vijftien op een rij:

- De edele mens: met de polariteiten ideaal-verwording
- De literaire kritiek: over het verval van retorica en als persiflage op de dichtkunst
- De valse geloofshouding: tovenarij en hekserij, maar ook fanatisme en puritanisme
- De vrouw of het misogynistische thema: over seksualiteit, over vrouwen die men gelijkstelt aan dieren, als reactie op vrouwenemancipatie en vrouwelijke ondeugden

- De relatie: meestal hiërarchisch, tussen meester-knecht, beschermheer-protégé, patroon-cliënt, maar ook man-vrouw en God-mens
- De godenraad, ofwel het *concilium decorum*: een kring van gelijkgestemden moet een oordeel vellen over een beschuldigde, waarbij de lezer zich dient te identificeren met de club of kring en niet met het slachtoffer.
- De erfenisjager, ofwel de *captatio*: over testamenten, lijkenpikkers en de publieke bestraffing van de erfenisjagers
- De hebzucht: zie ook *captatio*, alleen beperkt de hebzucht zich niet slechts tot erfenissen, ook betreft zij schatten en rijkdommen in het algemeen, meestal verkregen door corrupte praktijken.
- De wijze-of-dwaas: gebaseerd op de stelling dat alle mensen gek zijn, behalve de wijzen. De verhouding leraar-filosoof en leerling is een geliefd onderwerp. Erasmus *Lof der Zotheid* keert dit om: hierin spoort de Zotheid aan om vooral niet te zoeken naar wijsheid, want de dwaasheid is de ware wijsheid.
- De maaltijd: enerzijds de luxe, overvloedige maaltijd, anderzijds de honger. De maaltijd is een veelomvattend thema, waarin vele sterke metaforen dieper liggende en universele aspecten van het menselijk bestaan blootleggen. Door de hele Europese literatuur- en cultuurgeschiedenis heen zijn maaltijden en voedsel gethematiseerd.
- Kannibalisme: ligt in het verlengde van het maaltijdthema. Het eten van de medemens als ultieme perversie, zoals ook blijkt uit het bijzonder satirische *The Modest Proposal* van Jonathan Swift (1729). Swift stelt voor de armoede te bestrijden en honger te lenigen door baby's van de armen te kopen en deze te slachten, gaar te stoven en te verorberen. Booth (1974) analyseert dit verhaal uitgebreid in zijn boek *The Rhetoric of Irony*, dat als een van de theoretische kaderdocumenten voor deze masterthesis fungeert.
- De grote stad, de megapolis: omdat de wantoestanden en de verwording van de mens zich daar het meest openbaren. Parijs, Rome, Londen: de stad die opduikt markeert meteen de sociaalmaatschappelijke en economische ontwikkeling en culturele status in de tijd.
- De modegek, de fat: want het aanbod van weelde en luxe artikelen in de stad leidt tot modegekte. Niet alleen bij vrouwen, maar juist bij mannen is dit een thema voor hoon en spotternij. De dandy, de verwijfde jongelingen en de verwende rijkeluisjonkers die dagdromen over hoe ze hun dag moeten doorkomen. Frédéric Moreau, Flauberts

hoofdpersonage in de *Éducation Sentimentale* kan hier als voorbeeld dienen, als ook zijn *Emma Bovary* die droomt van de mooie elegante dames met hun ruisende japonnen in de theaters en concertzalen van Parijs.

- Het reisthema: keert veelvuldig terug en vormt een van de meest klassieke satire-thema's. Immers op reis kunnen de personages de meest wonderlijke uitwassen van menselijke dwaasheid en ondeugd aantreffen. Het onwaarschijnlijke van de zogenaamde ander is de spiegel van de eigen waarschijnlijkheid. Door de beschouwing van het andere komt de beperkte en bekrompen houding van het eigene des te navranter naar de oppervlakte. Voltaire buitte het reisthema uit in zijn *Candide*, waar de personages in de meest vreemde omgevingen en onwerkelijke situaties kwamen te verkeren en het er iedere keer weer levend vanaf brachten.
- Met de reis naar een andere wereld eindigt deze opsomming. De droomsatire vond haar oorsprong in de middeleeuwse literatuur over visioenen. Wonderbaarlijke genezingen, hel en hemel, rijkdom en geluk kunnen de dromer ten deel vallen. Reizen naar het binnenste van de aarde, naar andere planeten, het geestenrijk of naar andere tijdperken prikkelen nog altijd de fantasie. Dat dit genre in de achttiende eeuw zo populair was, hangt ongetwijfeld samen met de ontwikkeling van de natuurwetenschappen, waardoor astronomische kennis toenam en galactische observaties nieuwe inzichten opleverden.

II.3.7 Satire als actieve beweging

De satire is een rijk en veelvormig genre, dat soms met milde, soms met scherpe en bijtende humor de menselijke dwaasheid op de korrel neemt. Satire brengt verschillende effecten teweeg. Door humor en lach kan zij hachelijke zaken relativiseren. Door scherpe aanklachten kan zij provoceren en polemiseren. Externe misstanden motiveren de auteur zijn persoonlijke opvattingen neer te schrijven in de vorm van satire. Extravert en naar buiten gericht geeft de satire een actieve bewegingsimpuls die mens of maatschappij tot verandering en verbetering wil aanzetten. Satire heeft dan ook een verheffende werking, omdat zij de hoop koestert dat de wereld verbeterd kan worden. Flaubert liet zich enigszins denigrerend, maar meteen ook prijzend uit over Voltaire in een brief van 26 augustus 1853 aan Louise Colet:

On s'extasie devant la correspondance de Voltaire, mais il n'a jamais été capable que de cela, le pauvre homme! c'est à dire d'exposition son opinion personnelle et tout chez lui a été cela. Aussi fut-il pitoyable au théâtre dans la poésie pure. De roman il en fait un, lequel est le résumé de toutes ses oeuvres, et le meilleur chapitre de Candide est la visite chez le seigneur

Pocourante où Voltaire exprime encors son opinion personnelle à peu près tout. Ces quatre pages sont une des merveilles de la prose, elles étaient la condensation de soixante volumes écrits et d'un demi-siècle d'efforts. (CO II: 348. Août 1853. Vendredi soir)

Men raakt in extase over de correspondentie van Voltaire. Maar dat was het *enige* waartoe hij in staat was, deze grote man! dat wil zeggen *tot het uiteenzetten van zijn persoonlijke mening*; en bij hem vind je alleen dat. In zijn toneelwerk, in de zuivere poëzie, is hij dan ook erbarmelijk. En verder heeft hij één roman geschreven, die de samenvatting van al zijn werken is, en het beste hoofdstuk van *Candide* is het bezoek aan de heer *Pocourante*, waarin Voltaire wederom zijn persoonlijke mening over zo ongeveer alles geeft. Die vier bladzijden vormen een van de wonderen van het proza. Ze zijn de condensatie van zestig boekdelen en een halve eeuw van inspanningen. (K&M: 274, 26 augustus 1853)

De referenties aan de werkelijkheid dienen evident en herleidbaar te zijn, omdat de satiricus zijn doel anders niet zou bereiken: leering ende vermaeck. Satire heeft een context nodig, een podium en een publiek dat op de hoogte is van heersende mores, dat de namen van de gedupeerden kent of dat de karakters typen herkent. Het is vanwege juist deze referentialiteit en actualiteit, dat de satire niet langer als serieus literair genre gezien werd. Ook kenmerkt de satire zich door een hoge mate van normatieve subjectiviteit van de satiricus. Hoge literatuur daarentegen streeft universaliteit na; zij wil eeuwigheidswaarde bezitten.

Een ander aspect van satire is de actieve en agerende houding van de satiricus, die zoveel mogelijk directe, liefst emotionele, reacties wil uitlokken. Voltaire en Rousseau moesten dientengevolge regelmatig de benen nemen vanwege hun snerpand kritische geschriften en brieven. De steken onder de gordel dienen gevoeld te worden door het slachtoffer, ook al schildert de satiricus hem of haar af als een 'Domme August' die niet voor rede vatbaar is. De spelelementen van uitdagen, provoceren en krachten meten zijn onmiskenbaar aanwezig. In de dialogische situatie is de verbale competitie sterk; in de gespeelde situatie is satire een constituerend element van kluchten en wagenspelen, van slapstick-films, bijvoorbeeld door Charlie Chaplin of Buster Keaton, waarbij ook de lichamelijke onhandigheden breed uitgemeten worden. De antiheld is van oudsher een geliefd karakter. Vele televisiecomedies, met ingeblikte lachsalvo's, verheugen zich in een hoge kijkdichtheid, juist doordat hierin algemene menselijke perikelen belachelijk gemaakt zijn. Hoewel de kijker weet wat er mis kan gaan, kan deze zich identificeren met de situatie en de lotgevallen van de spelers, hoe onwaarschijnlijk en absurd deze ook mogen lijken. Satire vervult de verwachting vande lezer/kijker en zorgt daarmee voor een eindige situatie. De opgebouwde spanning lost op in een bevrijdende lach, in een verzoening of in een bitter einde, maar hoe dan ook is er een afronding met een moralistische les, een anticlimax of een

slot waarin het wijzer geworden subject een nieuwe balans vindt. *Candide* besluit zijn tuintje te wieden, Frédéric Moreau mijmert met zijn vriend Deslauriers over hun bewogen verleden en ziet hun ervaring in het bordeel van de ‘Turkse’ als hoogtepunt van hun leven (ES: 460-461). Hoe de heren *Bouvard en Pécuchet* tot een definitieve afronding gekomen zouden zijn blijft gissen, daar Flaubert de roman niet heeft voltooid. Ieder onderzoek van beide mannen eindigde immers in een desillusie, maar even zo vrolijk stortten zij zich daarna weer op een nieuw onderwerp. Flaubert heeft in schetsen in het slotdeel een indruk gegeven van wat zijn ‘helden’ nog allemaal van plan waren. De herhaling en de hardnekkigheid van menselijke domheid zijn eindeloos. Het *Dictionnaire des idées reçues* dat aan diverse uitgaven aan *Bouvard en Pécuchet* toegevoegd is, is een encyclopedie van domheid. Het is Flauberts satire op de menselijke stupiditeit. De clichés die Flaubert met boosaardige hartstocht verzamelde hebben echter niet voor niets de tijd kunnen overleven. Het zijn de stereotype formules die mensen gebruikten om intelligent en op de hoogte van de actualiteit te lijken (Kundera, 1986: 123). Hier en daar duiken Flauberts *idées reçues* in deze thesis op.

II.3.8 Scherpe snedes – inleiding op ironie

Hoe anders dan de satire is de ironie, die veel subtieler schuurt, snijdt en spot, zonder dat het slachtoffer zich bewust is van de aanval. In tegenstelling tot de soms vulgaire satire balanceert de ironie op het scherp van de snede en worden de ironische vruchten gedistingueerd gesavoureeerd. Het meer volkse karakter dat kenmerkend is voor satire contrasteert met de intellectuele, rationele ironie. Zo zou ironie een elitaire aangelegenheid zijn, volgens theoloog en filosoof Søren Kierkegaard (1813-1855). Typerende eigenschap is ‘voornaamheid’.

Ze heeft een zekere voornaamheid, voortkomende uit het feit, dat ze, ook al wil ze begrepen worden, toch niet zo maar wil worden begrepen, een voornaamheid die maakt dat deze figuur als het ware neerziet op de gewone rondborstige taal die iedereen meteen begrijpt; ze reist als het ware onder een voornaam incognito en ziet vanuit de hoge positie medelijdend neer op het gewone gepraat van alledag. (KI: 16)

II.3.9 Kierkegaards romantische ironie

Kierkegaard bouwt een theoretische verhandeling op rondom de geschiedenis en de ontwikkeling van het begrip van de ironie. Hij neemt daarbij Socrates als vertrekpunt, omdat die volgens hem het standpunt van de ironie innam. Kierkegaard maakt van de ironie een fenomeen, een verschijningsvorm die zich in de werkelijkheid manifesteert als

subjectiviteitsbepaling. Hij is er zich bewust van dat het begrip ironie vaak een andere betekenis heeft gekregen (KI: 12). Kenmerken die literatuurwetenschappers Griffin (1994) en Bogel (2001) toekennen aan de satire blijken ook opgeld te doen voor ironie. En waar literatuurtheoreticus Wayne C. Booth (1974) het heeft over '*stable irony*', lijkt het of dit begrip een-op-een overeenkomt met satire zoals beschreven in de voorafgaande paragraaf.

Moderne definities leggen het accent nu eens op de linguïstische kant, dan weer op de sociale situatie, vervolgens op de psychologische werking, op de communicatieve context waarbinnen de ironie tot stand komt of op de semantische elementen. Is ironie een 'trope' (figuratief taalgebruik) of een stijlfiguur, vraagt Linda Hutcheon (1995) zich af. Haar boek is het meest recente theorieboek dat ik voor deze thesis bestudeerde.

De vraag wie of wat ten grondslag ligt aan de ironie begon voor deze thesis bij Sören Kierkegaard. Deze noemde in 1814 al een viertal kenmerken: distantiatie, afstandelijkheid, onthechting en een kritische houding. Kierkegaard zegt, dat ironie ons in staat stelt los te komen van het heden en van de traditie. Distantiatie lijkt dus een voorwaarde voor de ironische situatie. Afstandelijkheid, onthechting en een kritische houding kenmerken de *ironicus*. Deze verschuilt zich achter een masker en gaat op zoek naar zwakke kanten van de ander en geniet ervan deze te kunnen duperen zonder dat die het in de gaten heeft. Door steeds weer te spelen met de zwaktes van een ander, (hoe hoogstaander deze is, des te liever het de *ironicus* is), kan hij die ander manipuleren, als een pias bewegingen laten maken die de *ironicus* verkiest (KI: 18). Wanneer het zo is 'dat men iets ernstig zegt, terwijl dat niet ernstig gemeend is', dan noemt Kierkegaard deze ironische wending als de gewoonste vorm van de ironie (KI: 15-16). Hierin ligt de belangrijkste hoedanigheid van ironie besloten: (...) 'dat het fenomeen niet het wezen is, maar het tegengestelde van het wezen.' (KI: 14-15).

Minder gebruikelijk acht hij een andere vorm, waarin men iets schertsend zegt, terwijl het ernstig gemeend is. Uit deze notie blijkt tevens dat ironie niet per definitie grappig of humoristisch bedoeld is, terwijl de satire doorgaans humor gebruikt om de intentie te onderstrepen. De ironie als stijlfiguur is niet langer werkzaam, wanneer de *ironicus* aanneemt dat zijn gehoor hem begrijpt. Het is een raadsel waarvan men op hetzelfde moment de oplossing heeft. De ware *ironicus* geniet ervan de ander op een dwaalspoor te brengen (KI: 19). Dit stille genot is voor de *ironicus* puur privé. Zijn voorpret, het zich verkneukelen en achteraf verheugen in een geslaagde manoeuvre deelt hij met niemand.

Booth daarentegen ziet het begrijpen van de ironie als het uitvoeren van een gezamenlijke intellectuele dans (WBO: 31). Kierkegaard betoont zich een vertegenwoordiger van de egocultus van de romantiek, waarbij de individuele innerlijke genoegens en

ervaringen boven alles aandacht kregen. De wereld was in zijn tijd zo permanent instabiel en veranderlijk, dat alleen nog de eigen beleving telde. Dit oxymoron²⁰ getuigt van de levensvisie van de romanticus, voor wie het leven totaal zinloos is. De ‘romantische ironie’ is enkel corrosief, omdat er geen tegenstroom meer is die deze aftakeling bestrijdt. Wanneer de ironie iedere zingeving tenslotte uiteen doet vallen, lost ook de betekenisgeving op in ironie, zodat er nog maar één opperste betekenis overblijft: zinloosheid (WBO: 93). Hiermee is de aporie omschreven van de eindeloze doorgaande reeks waar iedere ironie op uitloopt. De romantische ironie blijft zweven in onbestemdheid. Schuilt in het schetsmatige slot van *Bouvard en Pécuchet* niet ook de ironie van de roman zelf, de ironie die immers nooit voltooid is, de ironie die blijft zweven?

II.3.10 Positie van de ironicus

Kierkegaard beschrijft twee zichtbare posities die de ironicus kan innemen: ‘ofwel de ironicus identificeert zich met het euvel dat hij wil bestrijden, of hij kiest de oppositionele opstelling, maar natuurlijk steeds zodanig, dat hij zich bewust is dat de indruk die hij wekt het tegendeel is van datgene waaraan hijzelf vasthoudt, en dat hij van die discrepantie geniet’ (KI: 17). Ten aanzien van een dwaas betekent dat: meegaan, fascinatie voorwenden voor al die ‘wijsheid’, terwijl de ironicus zich bewust blijft van de leegheid en de voosheid van het geheel. Ten aanzien van de onnozele, zotte geestdrift: deze zal hij overtreffen in steeds uitbundiger gejubel en lofzang, ondanks het bewustzijn ‘dat die geestdrift de grootste stompzinnigheid van de wereld is. Hoe beter het de ironicus afgaat, hoe meer succes hij heeft met de valsemunterij, des te groter is zijn vreugde. Het is evenwel niet de bedoeling dat anderen zijn bedrog opmerken’ (KI: 17). Kierkegaard ziet de ironie als de *absolute oneindige negativiteit* (WBO: 93) en schetst daarmee in feite de houding van een post-apocalyptische generatie die de wereld ervaart vanuit een soort nihilisme, als de ironisch-nostalgische terugtrekking uit een wereld, waar de vooruitgang in duigen is gevallen. Een wereld waarin het leven zich afspeelt temidden van ruïnes en puinhopen. De mystificerende maskerade is volgens Kierkegaard niet zozeer bedacht om zich te verbergen, maar om het slachtoffer uit de tent te lokken en zich bloot te geven. Wat betekent dit voor een auteur die hoegenaamd volledig afwezig wil zijn in zijn werk, zoals Flaubert?

Wayne Booth analyseerde diverse teksten op de aanwezigheid van de auteur als *implied author*. Door op stilistische, semantische en vormkenmerken in te zoomen, kan op grond van tekstuele en intertekstuele aspecten toch een onderliggende ideologie of boodschap

in een ogenschijnlijk onschuldige passage aangetoond worden. Misschien lukt het om met behulp van Booth's *implied author* en *omniscient author* de aanwezigheid van Flaubert zelf in zijn personages of in zijn romans aan te tonen. Flaubert was hier namelijk dubbelzinnig (of was het ironisch?) over. Enerzijds herhaalde hij voortdurend, dat niet de schrijver telde, maar enkel de waarheid en de schoonheid van de Kunst. En dat het schrijven alleen om het proces van het schrijven zelf moest gaan; net zolang slijpen, schrappen en stileren totdat de perfecte zin geboetseerd was. Anderzijds vond hij een totale empathie, een volmaakt inleven in de personages, een voorwaarde voor de auteur om een zo realistisch mogelijke beschrijving van de fictieve karakters, hun gevoelens, gedachten en hun ontwikkeling te kunnen tonen.

Literatuurwetenschapper Vaheed Ramazani (1988) concentreerde zich op de typische stijl van Flaubert en ontdekte dat deze de overgang van de vrije indirecte rede naar psychonarratie inzette om een ironische situatie te creëren. Hij noemt dit de 'vrije indirecte modus'. Ramazani, mede doordat hij zijn doctoraalstudie wijdde aan *Madame Bovary*, lijkt hiermee een geschikte sleutel te overhandigen om de *Leerschool der liefde* en *Bouvard en Pécuchet* te kunnen bevragen op vorm en functie van ironie. Een willekeurige passages uit *Bouvard en Pécuchet* weerspiegelt de eindeloze verveling waar de heren in terecht zijn gekomen, omdat zij geen nieuwe studie meer willen oppakken na de zoveelste teleurstelling.

1. *Des habitudes qu'ils avaient tolérées les faisaient souffrir.*
2. *Pécuchet devenait incommode avec sa manie de poser sur la nappe son mouchoir,*
3. *Bouvard ne quittait plus la pipe, et causait en se dandinant.*
4. *Des contestations s'élevaient, à propos des plats ou de la qualité du beurre. (BP2: 224)*

1. Gewoonten die zij van elkaar hadden verdragen kwelden hen nu.
2. Pécuchet werd hinderlijk met zijn hebbelijkheid om zijn zakdoek op het tafellaken te leggen;
3. Bouvard zat altijd met zijn pijp in zijn mond en wiegde met zijn bovenlijf als hij praatte.
4. Er ontstonden ruzies over de gerechten of over de kwaliteit van de boter. (BP1: 221)

Regel 1 start in de indirecte rede, waarmee de auteur de stemming van zijn personages beschrijft. Vanuit een onbestemde tijdsaanduiding trekt Flaubert de lezer in het vertelde heden ('nu').

Regel 2 is een mimetische weergave van het moment waarop de Bouvard de gedachte heeft. De directe rede ('Pécuchet werd hinderlijk ...') loopt onmiddellijk over in de vrije indirecte modus ('met zijn hebbelijkheid ...') die emotief getint is. Immers, hier zijn de gedachten van Bouvard weergegeven. Vanuit zijn ogen ziet de lezer het gedrag van Pécuchet.

↓ Dan kruist de blik en kijkt de lezer vanaf de andere zijde ↑

Regel 3 geeft de tegenoverliggende visie weer; het is de momentane gedachte van Pécuchet die zich stoort aan voortdurend gedrag van Bouvard. Flaubert continueert hier de vrije indirecte modus van regel 2.

In **regel 4** neemt de auteur het weer over om vanuit panchronisch perspectief een hogere beschouwing te geven van het effect dat de verveling heeft. De ergernis komt tot uiting in gesteggel over banale maar wel basale zaken: eten ('gerechten', 'boter').

De formule van deze passage is: $A + \langle B1+B2 \rangle = A^{-2}$. De ironische overdrijving begint al bij de woordkeuze in regel 1: *souffrir* (kwellen). Flaubert versterkt deze emotie door haar te benadrukken met adjectieven ('hinderlijk', 'hebbelijkheid', 'altijd'). Tenslotte ridiculiseert Flaubert de gevoelens van de heren, omdat zij naar buiten komen in ruzies over trivialiteiten, alsof enorme ergernis over de kwaliteit van boter de belangrijkste oorzaak van teleurstelling en verveling zou zijn. De verdubbeling van emotie die plaatsvindt is de ironische verheffing ($^{-2}$) die leidt naar een achterliggende bedoeling. De kleine ergernis verhult namelijk een veel groter probleem: de eindeloze herhaling van negatieve gebeurtenissen, waaraan niet te ontkomen valt. Deze formule is een patroon dat Flaubert in de hele roman *Bouvard en Pécuchet* telkens herhaalt.

Ook de tijd speelt in deze korte passage een rol. Zowel als tijdverdichting (regels 1 en 4), als verloop en als oneindigheid: (recent verleden – nu) → [regel 2 en 3 alternerend in het nu] → (nu – eindeloos... →→). De cyclus van herhaling kan weer beginnen. Het is 1851 en Louis Napoléon Bonaparte zit na de *coup d'état* stevig in het zadel. De teleurstelling van de heren weerspiegelt de desillusie na de zoveelste verandering die de maatschappij weer terug bij af gebracht heeft. Het heeft geen zin om nieuwe doelen te stellen, want de schone idealen keren toch in het tegendeel. De revolutie van '48 moest de nieuwe republiek inluiden, maar de monarchisten hebben in 1851 wederom de macht in handen gekregen en een nieuwe despoot aan de troon geholpen. De vrees voor honger en ellende tijdens een absolute monarchie staat diep in het geheugen van de bevolking gegrift. Ook al trivialiseert Flaubert voedsel in de ruzie van de heren, de ironicus maakt hier een belangrijk punt.

Voedselschaarste bracht al eerder hele hordes op de been vanuit alle uithoeken van Frankrijk. De postheroïsche helden Bouvard en Pécuchet durven dan ook niets nieuws meer te ondernemen uit angst voor honger en gebrek. En aangezien ze niet meer kopiëren, vervelen ze zich te pletter en versomberen in de zinloosheid van hun bestaan.

II.3.11 Ironische intentie

Het enigma van een ironie in een tekst kan onoplosbaar lijken wanneer dit bijzonder versluierd is geraakt in complexe mystificaties of in de afstand die er tussen de auteur en de lezer heerst wat betreft tijd, ruimte, kennis en ervaring. Zowel Booth als Hutcheon spreken over de intentionaliteit; ironie als bewuste keuze. Een wezenlijk aspect komt hiermee ter tafel: de *intentie* van de auteur. Flaubert was al jong vrij duidelijk over wat hij als auteursintentie bewonderde:

Vraiment, je n'estime profondément que deux hommes, Rabelais et Byron les deux seuls qui aient écrit dans l'intention de nuire au genre humain et de lui rire s'en face. Quelle immense position que celle d'un homme ainsi placé devant le monde ! (CO I: 28)

Ik heb eigenlijk maar voor twee mannen diepe achting: Rabelais en Byron, de enige twee die geschreven hebben met de bedoeling de menselijke soort te schaden en haar in het gezicht uit te lachen. Wat een geweldige houding is dat, om zo tegenover de wereld te staan ! (HD: 13)

Wil de ironicus echter onmiddellijk en ondubbelzinnig begrepen worden of kiest hij een omweg om zijn ideeën en gedachten over het voetlicht te brengen? Ironie uit zich immers steeds als het tegengestelde van de eigenlijke betekenis van het gezegde of getoonde. Maar is er wel eenduidigheid te vinden in de interpretatie van een tekst?²¹ Booth (WBO: 19) speelt in dit verband met de woorden *meaning* en *significance*, om aan te geven dat er verschil bestaat tussen de betekenisgeving van ironie binnen de tekst en betekenis buiten de tekst. De Nederlandse taal beschikt niet over twee verschillende woorden voor betekenis om deze nuancerings tot uitdrukking te brengen.

Ironie heeft de bedoeling om mensen zich ongemakkelijk te laten voelen, ze kan intimideren, moraliseren en bekritisieren, maar anders dan in de moralistische, didactische of correctieve satire. Ironie wil ontregelen, opjatten, devalueren. Door haar onverwachte wendingen creëert ze een chaos, het slachtoffer en zijn omgeving in verwarring achterlatend. Niet de wijze les telt, maar de bron van heimelijk vermaak voor de ironicus zelf en desnoods voor intimi. De ironicus is er niet op uit de wereld of de ander te verbeteren. Integendeel, verborgen en vilein haalt hij zijn slachtoffer of onderwerp nog verder naar beneden, hij weigert de wereld en de mensen te accepteren zoals ze zich aan hem voordoen (LHU: 14). Milan Kundera merkte op:

"Irony is said to irritate, because it denies us our certainties by unmasking the world as an ambiguity." (In: LHU: 15)

Ironie irriteert. Niet omdat ze spot of aanvalt, maar omdat ze ons berooft van zekerheden door de dubbelzinnigheid van de wereld te ontsluiten. (Kundera, 1986: 99. Vert. Ernst van Altena, 1987)

II.3.12 Ironie als twijfel

Twijfel en onzekerheid liggen vaak ten grondslag aan de ironie. De ironicus kan twijfelen aan zichzelf, maar meer nog trekt hij alles en iedereen in twijfel. Als ironie een kenmerk van de tijd zou zijn, dan zou ook de tijd van Kierkegaard, de negentiende eeuw, vol twijfels moeten zitten. Daar de romantiek kan bogen op een eigen vorm van ironie, lijkt deze gedachte bevestigd. Gezien de stormachtige maatschappelijke omwentelingen voorafgaand aan, tijdens en na de Franse revolutie is het niet verwonderlijk dat twijfel omtrent het menselijke bestaan en het functioneren van de maatschappij alomtegenwoordig was. De hoogverheven idealen van de fanatieke revolutionaire voorhoedes bleken immers steeds weer te ontaarden in dezelfde, of mogelijk nog ergere, maatschappelijke en politieke crises. De heroïek die de eerste generatie tijdens de Franse Revolutie getoond had, werd niet meer geëvenaard in de volgende periodes. Romantici keken vol melancholie en nostalgische gevoelens terug naar vroeger tijden, maar de bourgeoisie zou nooit het niveau en de innerlijke adel van de geboren aristocraat kunnen bereiken. Met de erfenis van het verleden nog vers in het geheugen, onzeker over de toekomst, moest de jonge generatie op zoek naar een nieuwe manier om zich te verhouden tot het heden. Een ironicus was zich hier terdege bewust van en voelde zich in deze wetenschap dan ook ver verheven boven het grauw dat zich probeerde te verheffen. Dankzij Kierkegaard heeft de ironie lang de connotatie van elitaire arrogantie en neerbuigendheid gehad. Zij was *bon ton* in intellectuele en aristocratische kringen. Flaubert liet zich herhaaldelijk laatdunkend uit over de burgerman, zowel via de personages in zijn romans, maar meer nog in zijn brieven. Zo schreef hij als vierentwintigjarige al:

‘Wat is de burgerman toch een gruwelijke uitvinding nietwaar ? Waarom is hij op aarde en wat voert hij er uit, de ongelukkige ? Ik voor mij weet niet waarmee mensen die zich niet met de kunst bezighouden, hun tijd kunnen doorbrengen. De manier waarop zij leven is een duistere zaak.’ (K&M: 64)²²

Het oordeel van de ironicus Flaubert over zijn medemens is scherp, zijn evaluatie van de tijd is bitter. Het probleem van de echte ironie is dat zij dubbelzinnig is, maar niet ambigu. Ze is zowel politiek als a-politiek, enerzijds conservatief, anderzijds radicaal, soms repressief dan weer democratiserend. Maar altijd met een scherp randje (LHU: 35).

Linda Hutcheon (1995) benadrukt de evaluatieve kant van de ironie in haar boek *Irony's edge*. Ironie kan echter pas optreden wanneer zij als zodanig herkend en geïnterpreteerd wordt (LHU: 6), waarbij ironie verschillende dingen kan betekenen voor de verschillende betrokkenen. Waar Kierkegaard de ironie nog duidde als antithesis, heeft voortschrijdend inzicht deze relatief eenvoudige opvatting uitgebreid en verdiept. Ironie is volgens Booth en Hutcheon altijd complex en complicerend, niet bedoeld om kwesties en inzichten te vergemakkelijken, maar juist om ze te problematiseren. Eén vaste, definitieve en absolute interpretatie is schier onmogelijk door de semantische onzekerheid tussen signifier en signified. Op de achtergrond oscilleren verschillende betekenissen, hetgeen de ironie onbetrouwbaar maakt (LHU: 12-13). Door de gelaagheid van de verbale of tekstuele uitingen stuurt de ironie de lezer verschillende kanten op. Het kan voorkomen dat hem de ironie volledig ontgaat. Dit kan een gevolg van van ignorantie, alertheid, vooroordeel, gebrek aan ervaring of emotionele incompetentie (WBO: 222-228). In dat geval zal de lezer bij de ontdekking achteraf geshockeerd zijn en zijn evaluatie moeten herzien. Hij heeft niet de indicatoren (signalen of *markers*) herkend, waardoor hij had kunnen bedenken dat hij vanuit een bepaalde *lezersintentie* de tekst had moeten beoordelen. Hiermee is een tweede belangrijke notie onderkend: de actieve houding van de lezer. Deze moet beslissen vanuit welk standpunt (*point of view*) of met welke overtuiging hij een tekst leest (WBO: 167-169). Zijn betrokkenheid bij het ontrafelen van achterliggende betekenislagen en het herkennen van ironie daarin, verhogen volgens Booth het leesplezier.

II.3.13 Ironie begrijpen

Voor het begrijpen van ironie zijn bepaalde competenties noodzakelijk: linguïstische, paralinguïstische, metalinguïstische en retorische kennis. Verder een uitgebreid repertoire aan bewuste en onbewuste kennis van conventies, geschiedenis, ideologie, sociale en algemeen culturele competenties om aannames, geloof, waarden en overtuigen af te kunnen dekken die zowel de *ironicus* als de interpreter delen (LHU: 95). Zo bezien lijkt het een bovenmenselijke opgave om ironie ten volle te begrijpen. En toch, met de juiste fysieke, emotionele en aandachtige basishouding en voldoende tijd zou volgens Titler de lezer ontvankelijk kunnen zijn voor een goed begrip van ironie (LHU: 123). Maar waaraan is ironie in dan een tekst te herkennen? Welke hints alarmeren de lezer of hij een tekst letterlijk of figuurlijk moet nemen?

Hutcheon (LHU: 156) geeft, analoog aan Booth, vijf algemeen aanvaarde signaalcategorieën, waarvan een auteur zich kan bedienen om een ironisch frame te creëren. Deze zijn:

1. Verandering van register (toonhoogte, volume). Wie is er aan het woord: de extradiëgetische verteller, het intradiëgetische personage?
2. Overdrijving, de hyperbool, of het *understatement*. Deze kan zo ongeloofwaardig zijn, dat de stem van de auteur doorklinkt.
3. Contradictie/incongruentie: de litotes als geliefde stijlfiguur voor de ironie.
4. Letterlijkheid, simplificatie of omkering: zo kan blaam bedoeld zijn als eervol lof of dienen uitbundige lofprijzingen als kritiek.
5. Herhaling, ofwel 'echoic mention': het veelvuldig of consequent naäpen van bepaalde woorden, uitspraken of gebaren waardoor accenten gelegd worden op de uitingen zelf.

Zowel Booth als Hutcheon noemen rechtstreekse waarschuwingen van de *authorial voice* (LHU:151). De auteur kan, net als bij satire, via titel, epigram, motto of directe statements een verwachting creëren. Deze hoeft echter nog niet waargemaakt te worden. Een verdere *marker* zijn overtredingen van gedeelde kennis, waarbij de auteur bewust fouten inbouwt; hij kan zich opzettelijk vergissen in feiten. Ook kan hij curieuze of bedenkelijke oordelen vellen. Een derde signaal zijn tekstinterne tegenstellingen, personages kunnen zichzelf tegenspreken, handelingen zijn volkomen in strijd met overtuigingen etc. Als vierde signaal identificeren zij incongruenties als stijlbreuken en als laatste conflicterende overtuigingen, namelijk wanneer het wringt tussen die van lezer en welke hij verwacht van de auteur. Echter, hoe minder expliciet de signalen, hoe beter de ironie, die immers prat gaat op haar subtiliteit, sophisticated karakter, intelligentie en onderscheidingsvermogen (LHU: 152).

Dit in tegenstelling tot de uitbundige satire, die er juist op rekt dat het publiek de signalen onmiddellijk kan duiden. Bij Booth lijkt zijn theorie over *stable irony* dan ook sterk afgeleid van wat normaliter als satire zou kunnen gelden. Hij noemt vier aspecten van *stable irony*. (WBO: 5). Zij is opzettelijk (*intended*) gecreëerd om gehoord, gezien of gelezen te worden. De betekenis is vooralsnog versluierd, bedekt (*covert*) en ligt verborgen onder een soms tegengesteld uiterlijk. Desondanks is de ironie gefixeerd (*stable*). Wanneer er eenmaal een interpretatie gevonden is, dient deze niet verder betwijfeld of bediscussieerd te worden. Dit geeft meteen de eindigheid, beslotenheid en gelimiteerdheid aan (*finite*) van de gereconstructeerde betekenis. Maar ironie gaat verder, want zij accepteert geen vaststaande waarheid, aangezien de echte ironische visie iedere menselijke stelling in twijfel trekt of

probeert af te breken. De eerste stabiele interpretatie kan dus nooit stabiel zijn, maar zal slechts één van vele in een reeks van oneindige instabiliteit (*infinite unstable irony*) zijn.

De ironische auteur spreekt dus voor een specifiek publiek, een *implied audience*, dat in staat is zijn bedoeling te begrijpen. De *implied reader* kan zich verheugen in de insluiting in de gemeenschap van gelijkgestemden, ‘*an amiable community*’, zoals Booth deze noemt, waarin de ironicus en de interpreter elkaar verheugd treffen (WBO: 93). Ironie als ‘*performative happening*’ komt pas tot stand door sociale interactie. Ironie zorgt voor een elitaire insluiting of uitsluiting in een community, die echter tijdelijk en veranderlijk is. Een dergelijke ‘club’ is vergelijkbaar met een contemporair netwerk, waarin mensen met verschillende achtergronden met elkaar verkeren en ideeën met elkaar uitwisselen op basis van bijvoorbeeld een gemeenschappelijk project, een ideologie, een liefhebberij. Maar de community waarin ironie rouleert is ook open, tijdelijk en instabiel. De deelnemer kan simultaan deel uitmaken van verschillende communities, sommigen kunnen elkaar overlappen, bij anderen doet differentie zich voor. De ironicus dient zich daarom welbewust te zijn wanneer ironie gepast is, of zij überhaupt onderdeel is van die bepaalde kring en hoe zij vervolgens gerecipiëerd wordt. Het spel van hiërarchie tussen wetende en onwetende, tussen aanvaller en geattaqueerde is altijd onmiskenbaar aanwezig. De interpreter voelt zich slim en beschaafd wanneer de ironicus hem complimenteert en vleit. Onderwijl kan de ironicus zich heer en meester voelen in zijn superioriteit en spitsvondigheid. De interactionele component versterkt hoe dan ook de solidariteit binnen de groep, omdat de deelnemers zich tot de *incrowd* rekenen.

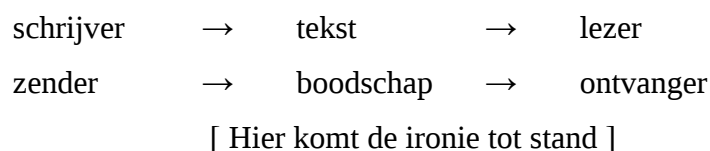
II.3.14 Ironie ontstaat in communicatieve participatie

Hutcheon plaatst ironie in de context van een sociale en communicatieve handelingswijze, waarbij altijd minimaal twee partijen betrokken zijn die elk een eigen rol vervullen. Ironie is in haar ogen geen vastliggend en statisch gegeven, maar een dynamisch principe, waarin communicatie en actieve participatie van verschillende geïnvolveerden een rol speelt. Zij somt in de introductie vijf elementen op die ironie mogelijk maken ofwel in een direct verbaal discours, ofwel indirect in of via een tekst:

- Het kritische randje dat jeukt, de scherpe snede waarop ironie balanceren kan
- Semantische complexiteit: met paradoxen, juxtaposities, incongruenties, ambivalenties, dubbelzinnigheden
- Een discursieve gemeenschap

- De rol van intentie en attributie
- Contextuele framing en signalen

In de communicatieve wisselwerking, een noodzakelijke voorwaarde waarbinnen volgens Hutcheon de ironie pas ontstaat, kan de ironie onderstreept worden door gebaren, mimiek, uiterlijk en kleding van de *ironicus*. Ironie is performatief en zal dus nooit stabiel zijn, omdat zij zowel afhangt van de zender, als van de dubbelzinnigheid van de boodschap zelf en de receptie door de ontvanger. Het gaat daarom niet zozeer om het soort aanwijzingen als wel om de functie ervan. Deze *meta-cues* of meta-ironische functies triggeren de verwachting dat een tekst of speech mogelijk ironisch geïntendeerd is. De *markers* structureren een specifieke context, waarbinnen de ironie zich kan uitvouwen. Verder zijn signalen terug te voeren op een culturele en sociaalmaatschappelijke omgeving. Een auteur kan middels een ironische tekst nieuwe sensibiliteiten benoemen en proberen oude patronen te veranderen. Maar wat binnen de ene context ironisch werkt, kan elders als beledigend opgevat worden. Ook al wil ironie soms taboes ridiculiseren, er zijn grenzen aan het begrip, het bevattingsvermogen en de tolerantie van het publiek. Waar Kierkegaard de ironie altijd associeerde met autoriteit, haalde het deconstructivisme haar uit deze positie, in die zin dat zowel de auteur als de lezer geactiveerd worden in het tot stand komen van ironie. Dit is in feite de kern van Hutcheons betoog: ironie is iets wat functioneert: ironie ‘gebeurt’, ontstaat tijdens het interpretatieproces. Haar opvatting is in principe een communicatie-opvatting:



Ironie ontstaat *direct* in de dialoog en *indirect/gemediëerd* in een werk/boek. Ironie is vanwege de dubbele intentionaliteit een dubbel concept: gezegde A $\neq$ bedoeling A: zowel de letterlijke als de ironische betekenis zorgen voor een dialogische of polysemische taaluiting, waarbij de tekst vanwege zijn gecompliceerde taalgebruik van de *ironicus* multi-interpretabel is. Pas in de receptie komt de ironie tot stand: waarneming + het on gezegde = ironische interpretatie (Bax: 2007).

II.3.15 Lezersintentie

Het blijft een kwestie van perceptie en attributie waarbij zowel betekenisgeving als evaluatie meewerken. De ironicus staat aan de ene zijde, hij bekleedt de *intentional position*, zoals Edward Said deze noemde (Said, 1995. In: LHU: 119). Deze zal de intentie moeten hebben om de overdracht van informatie en zijn persoonlijke evaluatie daarvan anders te verpakken dan wat hij expliciet presenteert. Hij codeert de boodschap. Hier zou de intentie kunnen eindigen, want wanneer de lezer geen onraad ruikt, blijft de ironie onopgemerkt. Maar wanneer deze wel getriggerd is door conflicterende sociaal geaccepteerde ‘markers’ of tekstuele en/of contextuele bewijzen, zal de interpreter daarop een ‘interpretatieve en intentionele beweging’ moeten maken. De boodschap vraagt om decoding. De interpreter zal betekenis moeten geven die aanvullend of tegengesteld aan het gezegde is. Hij zal zijn houding moeten bepalen ten aanzien van wat er gezegd en niet-gezegd is. Het zou ook kunnen dat een tekst ‘onschuldig’ is en dat alleen de lezer deze als ironisch interpreteert. Hij neemt dan de *reverse position* in. Pas wanneer de intentie bij de ironicus én de lezer aanwezig is, delen zij een verantwoordelijkheid (*shared responsibility*) in het gebruik en het toeschrijven van ironie aan een werk. Hutcheon baseert zich in de stappen die de lezer moet zetten om de ironie als zodanig te begrijpen op Wayne Booth (1974). Pas in de reconstructie ontvouwt zich de ware betekenis. De asymmetrie van het gezegde en het verzwegene vraagt om het onderzoeken van de disbalans die hierdoor optreedt. Het niet-gezegde, het stille, in de ironische uiting is veelal in het voordeel, vandaar dat Booth in de inleiding van zijn boek twee basisvragen stelt om ironieën in een tekst te kunnen ontdekken:

- 1) Wat betekent dit ?
- 2) Hoe weet hij [de auteur] / ik [de interpreter] dat ?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden is het volgens Booth en Hutcheon nodig een proces van deconstrueren en reconstrueren te voltrekken. In het geval van Flaubert pleit Ramazani overigens voor construeren (VRA: 6). Hoe dan ook doorloopt de lezer in het reconstructieproces een aantal beslissingsfasen. Ten eerste moet de lezer/interpreter vanuit een ironische sensibiliteit iedere letterlijke betekenis verwerpen. Hij kan daarbij letten op incongruenties tussen woorden onderling. De ironie zelf kan daarin overigens wel congruent zijn. Vervolgens moet de lezer proberen alternatieve betekenissen toe te kennen of trachten andere verklaringen te zoeken of een afwijkende interpretatie te formuleren. Deze stadia geven nog geen zekerheid over het werk als geheel. Ook al kan een passage ironisch zijn, dan betekent dit nog niet dat men het werk in zijn totaliteit als ironisch kan bestempelen. Als

derde stap neemt de lezer een beslissing over de kennis of overtuiging van de auteur. Is die betrouwbaar, is de verstrekte informatie relevant en juist en wat is het standpunt van de auteur? In deze fase komen tekstexterne en intertekstuele elementen om de hoek kijken. Wanneer de lezer tenslotte voldoende informatie verworven heeft, maakt hij een keuze voor een nieuwe betekenis of een cluster van betekenissen. De gereconstrueerde betekenis zal overeenstemmen met onbewuste of onuitgesproken overtuigingen en waarden van de lezer, maar hij schrijft deze toe aan de auteur (WBO: 10-11). De nieuwe betekenis van de tekst ligt na voltooiing van het reconstructieproces een niveau hoger. Booth spreekt van de *ironic leap*, omdat de interpreter een opwaartse sprong gemaakt heeft van de aanvankelijke onacceptabele conclusie, die als opstap fungeerde naar het reconstructieproces, tot aan een vooralsnog acceptabelere betekenisgeving. Het blijft echter een persoonlijke keuze om de *ironic leap* te maken of om te blijven hangen in ignorantie (WBO: 36-37).

Booth koppelt subjectiviteit, die al was genoemd als drijfveer voor satire, ook aan de ironie. Tegelijkertijd treedt daardoor naar voren dat context, intellectuele vermogens, kennis en achtergrondinformatie, die per slot van rekening bijdragen aan de vorming van subjectieve wereldbeelden, alle tesamen bepalend zijn voor de ironie. Satire en ironie veronderstellen altijd de aanwezigheid van slachtoffers: personen of ideeën, concreet of imaginair. De lol zit hem in de superioriteit, het behoren tot een *incrowd*, een club van ingewijden die in staat zijn de ironie te bevatten. Het samenspel is van wezenlijk belang, daar het delen van geheime ‘waarheden’ en wijsheden zowel de ironicus als de interpreter verheft. Booth stelt dat de ironicus zou moeten beseffen waar, wanneer, door en tegen wie de ironie toegestaan is. Wie verwacht ironie en wie keurt deze af? Is het gebruikelijk, zeldzaam of schokkend om ironie te gebruiken in een specifieke omgeving? De keuze voor openlijke satirische aanval of bedekte ironische ondermijning, hangt samen met de vraag welke vorm het meest geschikt is. Immers, niet alle satire is ironisch en niet alle ironie is satirisch.

II.3.16 Vergelijking tussen satire en ironie

Beide kunnen de aanval *ad hominem* inzetten, maar doen dat op verschillende wijze. Satire vertrekt vanuit verontwaardiging, ironie vanuit minachting. Satire kent twee majeure componenten, te weten een *affektieve* component, die in de evaluatie en het oordeel van het subject tot uiting komt als woede of vreugde, en een *cognitieve*, in de kritische en oppositionele houding die zij tentoonspreidt. De ironie voegt daar de *houding en attitude* van de ironicus *in persona* aan toe. Satire is daardoor vooral naar buiten gericht, terwijl de ironie

zich meer naar binnen keert. Hoewel beide de oppositie kiezen, waarbij ze polemisch en transgressief optreden, impliciet of expliciet beledigend, kan ironie ook subversief-transgressief werken. In die zin werkt zij als middel voor onderdrukte groepen, bijvoorbeeld voor politieke slachtoffers, vrouwen of geknechte arbeiders. Subversieve krachten zijn in staat om economische, politieke machtsstructuren te ondermijnen, *undermining from within*, zoals ook Kundera in zijn vroege werk laat zien (In: LHU: 52). Het contra-discours daagt de regels en mindset van het heersende, dominante discours uit en stelt ze op de proef. Van opruiende pamfletten en haatpersen van de Franse proletarieërs tot aan de Mohammed-cartoons en sociale media-campagnes van tegenwoordig. In onderhuidse oppositie is de ironie een effectieve strategie, de ironicus kan in de kring waar hij zich bevindt zijn gehoor prikkelen en opjatten en tot handelen aanzetten, terwijl hij zelf buiten schot blijft en als de glimlachende buitenstaander het effect van zijn kuiperijen gadeslaat. Ironie is op die manier een werkzaam wapen in het arsenaal van verzet en weerstand van de machtelozen (Simpson, 1988). Temeer daar de langdurig onderdrukte emoties een uitlaatklep zoeken, al is het maar in passief-agressieve reacties. De boodschap kan op die manier via de indirecte ironie toch de wereld in. De lezer voelt de spanning, is *on edge*, hij kan de ironie bevestigen of afkeuren. Waar de satire ophoudt lijkt de ironie het van haar over te nemen. Hoe groter de distantie, des te ernstiger de uiterlijke gedaante, het masker.

Satire	Ironie
extravert, direct en openlijk	introvert, indirect en gemaskeerd
polemisch en viriel	passief-agressief en week/laf
overdrijven, uitvergroten, verbreden	'onder' drijven-understatement of overdrijven, ondermijnen
nabootsing	tegenstelling, bevestiging of destructie
spiegelen - omkeren	spiegelen - omkeren
directe referentie aan werkelijkheid en gebeurtenissen	indirecte of directe referentie
spotternij, belachelijk maken	bespotten, devalueren
uitbundig	ingetogen/onderkoeld, ingehouden
speels/grotesk	serieus/karikatuur
onmogelijke gebeurtenissen /fantasie	hoog werkelijkheidsgehalte
persoonsverwisseling	verhullend masker - eiron
woordspelletjes, vaak plat of vulgair	intellectueel woordspel, vilein
volks / carnavalesk / grotesk	hogere kringen, intellectueel/artistiek
van mild tot bijtend/grof	van mild tot scherp/cynisch
humor/lachen	sarcasme/glimlach
aanval	terugtrekking
pamflet / column	literatuur / kritiek / column
publiek / openbaar / theater / cabaret	kleine kring / cirkel van gelijkgezinden
sociale functie	afzetten tegen sociale omstandigheden
doorzichtig	raadselachtig, niet algemeen begrijpelijk
vulgair	voornaam
direct zinspelen op sentiment en gevoel (onderbuik)	appeleren aan gevoel, maar via het verstand (hoofd)

Schema B. Adèle Roelofs (2013) *Verschillen en overeenkomsten tussen satire en ironie*

In schema B zijn de overeenkomsten en verschillen tussen satire en ironie, zoals ze uit dit kader naar voren kwamen naast elkaar gezet. Satire en ironie refereren beide aan werkelijkheid en actualiteiten, maar waar de satire zich beperkt tot één enkele ondeugd, richt de ironie zich vaak op diffuse onderwerpen of meervoudige gebreken. Daar de ironie illustratief werkt, waarbij ze niet vies is van effectbejag, zal het vertelde duidelijker naar voren springen, gesteld dat men niet louter letterlijk leest. Het interpreteren van satirische en ironische werken is lastig wanneer de referentie aan een bepaalde tijd of aan specifieke personen hoog is. De verwachtingen en allusies verzwakken naarmate de afstand tussen auteur en lezer groeit. Die afstand kan een gevolg zijn van tijd, plaats, media, maar ook van ongelijkheid in kennis en ervaring, zoals hierboven al aan de orde gesteld is. Hoe sterker de universele waarheid is die te destilleren valt uit een werk, zoals bijvoorbeeld uit de Griekse tragedies, des te onvermijdelijker is de ironie. Tragedies tonen dat, inherent aan de *condition humaine*, de mens slachtoffer is van onoplosbare paradoxen (moreel, esthetisch, metafysisch en epistemologisch). De westerse mens is aldus bekend geraakt met eeuwige en onvermijdelijke contradicties, immers de ironie van het lot of de ironie van de omstandigheid zijn twee vormen die de meeste mensen in hun leven wel ervaren hebben. In de dramatische ironie, net als in de satire, weet de lezer dat de auteur weet, dat wij weten wat er met het slachtoffer gebeurt, terwijl het slachtoffer niet weet dat hij zelf de bewerkstelliger is van zijn wrange lot. Shakespeare's *Othello*²³ is daar een bekend voorbeeld van.



Afbeelding 7. Reid, Geleijnse & Van Tol (17-03-2008). *Fokke & Sukke begrijpen niets meer van ironie*

Waar satire gericht is op een demasqué om ondeugden en ijdelheden ten goede te keren, hult de ironie zich het liefst achter een ondoorgroendelijk masker. De ironie kan weliswaar een moralistisch oordeel in zich dragen, maar in feite doet zij niets anders dan een ander licht werpen op heikele kwesties. Zou je satire *vanitas* (ijdelheid) noemen, dan verdient de ironie de betiteling *vanitas vanitatum* (ijdelheid der ijdelheden). Net als de ironie zelf, zal de theorievorming steeds weer nieuwe inzichten verschaffen. De makers van Fokke & Sukke vatten bovenstaand verhaal samen in deze illustratie waarin zij op satirische wijze de ironie ironiseren. (Zie afbeelding 7. Voor een analyse: zie Appendix C).

II.3.17 C'est le ton qui fait la musique

Wat voor de ironie geldt, zou ook kunnen gelden voor de gehele poëtica, omdat zij zich bedienen van een vergelijkbaar instrumentarium. Vanuit de literatuurwetenschap bezien is het interessant om de ironie te vergelijken met narratieve genres als de allegorie en de fabel en met stijlfiguren als metafoor en metonymie, die door hun verhulling een polysemische werking lijken te hebben. Verder ontbreekt nog een beschrijving van verschillende vormen van ironie. Om te kunnen identificeren wie er aan het woord is, is ter afsluiting van het theoretische kader van deze masterthesis het concept van de 'Stem' nog te onderzoeken. De simultaneïteit van stemmen in de ironie vertoont namelijk een overeenkomst met het begrip polyfonie in het structuralisme. Tesamen vormen deze een opmaat naar het *Grand Dessert*, waarin de historische, theoretische en metaforische noties resoneren in de werken van Flaubert, wiens eigen stem sterker door blijkt te klinken dan zijn bedoeling was.

II.3.18 Taalgebruik

Literatuurwetenschapper Bax (2007) constateert dat alleen de realistische literatuur in de negentiende eeuw een uitzondering vormt op de gedachte dat alle literatuur ironisch is, omdat zij de illusie wilde wekken de werkelijkheid overtuigend neer te zetten (BAX: 229). (Over realisme volgt meer in het volgende hoofdstuk.) Het verraderlijke van de ironie is echter dat zij dezelfde taal gebruikt als het dominante discours. Flaubert was zich daar terdege bewust van, en buitte dit uit door conventionele ideeën en gemeenplaatsen te gaan verzamelen, op basis waarvan hij een hele roman wilde gaan schrijven waarin hij de samenleving van de negentiende eeuw wilde weerspiegelen.

T'aperçois-tu que je deviens moraliste ? (...) mais je tourne certainement à la haute comédie, j'ai quelquefois des prurits atroces d'engueuler les humains et je le ferai à quelque jour, dans

dix ans d'ici, dans quelque long roman à cadre large; en attendant une vieille idée m'est revenu, à savoir celle de mon Dictionnaire des idées reçues (sais-tu ce que c'est?), la préface surtout m'excite fort, et de la manière dont je la conçois (ce serait un livre), aucune loi ne pourrait me mordre quoique j'y attaquerai tout; ce serait la glorification historique de tout ce qu'on approuve; j'y démontrerais que les majorités ont toujours eu raison, les minorités tort. J'immolerais les grands hommes à tous les imbéciles, les martyrs à tous les bourreaux, et cela dans un style poussé à outrance, à fusées. (CO II: 184. Brief aan Louise Colet, nuit de jeudi, 1852)

Merk je wel hoe moralistisch ik word ? (...) Ik zie steeds meer in de zedenkomedie. Ik heb soms de gruwelijke neiging om de mensheid uit te kafferen en op een mooie dag zal ik dat ook doen, over een jaar of tien, in een andere lange, breed opgezette roman; ondertussen is er weer een oud idee bij me opgekomen, te weten dat van mijn *Woordenboek van conventionele ideeën* (weet je wat dat is ?) Vooral het voorwoord windt me zeer op en zoals ik het in mijn hoofd heb (het zou een heel boek kunnen worden) zou geen enkele wet me moeilijkheden kunnen bezorgen, hoewel ik er alles in zou aanvallen. Het zou de historische verheerlijking worden van alles wat men goedkeurt. (HD: 109, 17 december 1852)

In dit brieffragment loopt Flaubert op een paar toekomstige ontwikkelingen vooruit. Het lijkt wel of hij voorvoelde dat hem nog een proces te wachten zou staan na de publicatie van *Madame Bovary* in 1856, de roman waaraan hij ten tijde van deze brief nog werkte. Ook blijkt dat hij heel bewust en planmatig te werk ging. Hij anticipeert op drie latere werken, het *Woordenboek van conventionele ideeën*, dat hij daadwerkelijk samenstelde en ook op *L'Éducation Sentimentale* en *Bouvard et Pécuchet*, waarin hij onder andere indirect de draak steekt met de encyclopedisten van de achttiende eeuw. Flaubert brengt met zijn uitspraken, zeker met het oog op de morele dimensie, zelf al een frame aan, dat een ironische interpretatie van zijn werk rechtvaardigt. Ondanks zijn streven om als auteur volledig afwezig te zijn in een roman, is hij als *implied author* te traceren, en wel door zijn speciale toepassing van de vrije indirecte rede en zijn gebruik van het cliché van het sublieme uit de romantiek (Ramazani, resp. 1988 en 1993).

II.3.19 Ironie als stijlfiguur

Door de herkenning vanuit de realiteit ontstaat er een intimiteit, voortkomend uit vertrouwdsheid met de taal en het dagelijkse discours. De ironie wil zich hier juist tegen afzetten (LHU: 30). Van speelse, humoristisch plagerijtjes tot hatelijke, neerbuigende aanvallen, in de correctieve satire en de ironie is de morele meetlat standaard aanwezig. De menselijke ondeugden en dwaasheden, het groteske en absurde, voldoen natuurlijk nooit aan deze meetlat. De ironie moet zich dus bedienen van slinkse methoden om de dominante autoriteit te relativeren en de stabiliteit aan het wankelen te brengen. Dit lukt alleen met behulp van een zingeving die buiten de gegeven expressie valt. De lezer/interpreet zal zelf

iets moeten toevoegen om de ware boodschap te kunnen duiden. Ironie vraagt om een nieuwe betekenis van hogere orde. De schrijvers na Flaubert onderkennen de kracht van de ironie als stijlfiguur, die immers de mogelijkheid biedt om verschillende betekenislagen aan te brengen, die niet per definitie tegengesteld hoeven te zijn. Het is juist die verdubbeling, niet de verbreding van betekenis. Wat is anders het verschil met andere stijlfiguren als de metonymie, de metafoor, het oxymoron, de synecdoche, het symbool of, in het ergste geval, de leugen? Zij allen geraken niet buiten zichzelf.

De metafoor draagt de betekenis in zich, ze zit vervat in de woorden. Een metafoor tilt alledaagse gezichtspunten, clichés en conventionele visies uit boven of naast de werkelijkheid door ze via beelden of vergelijkingen te herkaderen. De interpreter staat voor de opgave deze nieuwe betekenis te ontcijferen en daarmee nieuwe kennis te genereren en te activeren. De interpreter kan haar ontrafelen, maar hoeft er verder geen ander oordeel of alternatieve interpretatie voor te (re-)construeren. De metafoor is een vergelijking tussen gelijkwaardige grootheden, een *simile* en in die zin niet negatief. Ze veroorzaakt geen shock, hetgeen de ironie doorgaans wel teweegbrengt. De metafoor is meer een beeld of een woordspeling, die geen verschuiving van richting vereist.

Om ironie te lezen moet je kijken wat er achter het masker/de persona/eiron (Grieks: εἰρωνεία) zit. Deze ontmaskering gaat gepaard met persoonlijke gevoelens, waardoor zij dramatische effecten heeft. De metafoor daarentegen vraagt weliswaar om taalkundige sensibiliteit en verbeeldingskracht, maar haar doel is van een andere orde. Niet de ontmaskering, maar de poëtische verheldering telt. De metafoor had van origine een grote orale retorische functie. Aristoteles schreef haar hoger aan dan de ironie (WBO: 177) en zij was lange tijd het *raison d'être* van de poëzie. Ramazani (VRA: 86) markeert de metafoor als indicator voor de ironie bij Flaubert, waarmee dan ook de verwantschap aangetoond is.

Zo ook de metonymie, waarbij iets anders gezegd wordt, dan daadwerkelijk bedoeld is, maar waar wel een overeenkomst bestaat tussen het figuurlijk gezegde en letterlijk bedoelde (de referent). De verwantschap is gelegen in de associatie. De spreker beoogt geen tegengestelde of hogere betekenis. Het verschil tussen ironie en metafoor/metonymie is dus niet alleen gelegen in het proces van betekenisgeving, maar ook in de hiërarchie. Verder is de analyse van een ironische uiting oneindig en daarmee instabiel, terwijl de metafoor en metonymie gesloten en daardoor stabiel zijn. De kracht van het gebruik van ironie en metaforiek is de combinatie van intellectuele, intuïtieve, empathische en affectieve elementen. Zonder deze is een aanzet tot begrip of interpretatie ondenkbaar.

II.3.20 Vijf vormen van ironie

Welke vormen van ironie onderscheiden literatuurwetenschappers? Bij Kierkegaard is de *romantische ironie* al ter sprake gebracht als algemene levenshouding van absolute oneindige negativiteit. De *verbale ironie* manifesteert zich volgens Van Boven & Dorleijn (2008) in de stijl en kan zich in geschreven teksten en in taalgebruik in het algemeen voordoen. Dit uit zich op semantisch niveau, in woordspelingen en stijlfiguren, of in de houding van de ironicus. Deze komt tot stand in de interactie, direct tussen ironicus, slachtoffer en kring, of indirect tussen de auteur en de interpreter. De enkelvoudige ironie is doorgaans eenvoudig te duiden, het gaat immers om de tegengestelde betekenis van het gezegde: $a = -a$. Dubbele ironie is ingewikkelder: wanneer de tegengestelde betekenis van het gezegde zelf ook geïroniseerd wordt, raakt een eenduidige betekenis in het ongewisse. $a = -a$, maar blijkt in tweede instantie toch a te zijn.

De *situationele ironie* is geen van te voren bedachte vorm, maar komt tot stand door spontane of toevallige, maar onvermijdelijke gebeurtenissen die in een bepaalde context plaatsvinden. Situationele ironie vertoont gelijkenissen met *dramatische ironie*, die bijvoorbeeld de Griekse tragedies kenmerkt. Zijns ondanks geraakt de held in een situatie die hij juist wilde vermijden. Het lot slaat toe, zonder dat hij zich daarvan bewust is of zonder dat er nog een weg terug is. De held moet zijn missie tot op het laatst volbrengen. De lezer/toeschouwer heeft meer informatie en beseft wat er komen gaat óf hij mist juist de nodige kennis waardoor hij verrast wordt door een ironische wending in het verhaal. Deze vorm van ironie creëert een spanningsverhogend of komisch effect. De *ironie van het lot* is niet afhankelijk van de intenties van een ironicus, maar van een gebeurtenis in een gegeven context of omstandigheid waarin de betroffene verkeert.

II.3.21 De Stem van de verteller

Een tekst valt niet te framen als ironisch zonder te kijken naar de vertelinstantie, ofwel de Stem van de verteller. Ironie vereist afstand en disharmonie tussen twee verschillende vertelniveaus bijvoorbeeld de *implied author* versus de verteller. Er is altijd sprake van een spanningsveld, een breukvlak, veroorzaakt door ironie. Dit spanningsveld schuurt en snijdt, de lezer kan er met instemming of afkeer op reageren. Bax (2007) stelt dat vertelperspectief en *voice* in een epische structuur belangrijke signalen zijn voor ironie: wie spreekt tot wie? Wie is verteller, wie focalisator? Handelt het om een auctoriële, personale of een ik-vertelling? De lezer dient zich rekenschap te geven vanuit welk focalisatiepunt de tekst

gepresenteerd is. De lezer analyseert of het om een extradiëgetische-heterodiëgetische verteller gaat en of die volledig buiten de tekst blijft, zoals Flaubert aldoor bepleitte, of dat er mogelijk sprake is van een intradiëgetische-homodiëgetische verteller, die volledig in de tekst optreedt (BAX: 234).

Je me suis mal exprimé en vous disant “qu’il ne fallait pas écrire avec son cœur”; j’ai voulu dire: ne pas mettre sa personnalité en scène. Je crois que la grand art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d’esprit, se transporter dans les personnages et non les attirer à soi. Voilà du moins la méthode (...). (CO III: 480. Brief aan George Sand, nuit de samedi 1867)

Ik heb mij verkeerd uitgedrukt toen ik u zei ‘dat men niet met zijn hart moest schrijven.’ Ik bedoelde: niet je persoonlijkheid ten tonele voeren. Ik geloof dat grote kunst wetenschappelijk en onpersoonlijk is. Je moet je, door een geestelijke inspanning, in de personages verplaatsen en ze niet naar je toe trekken. Dat is tenminste de methode (...). (F&S: 72. 15-16 december 1866)²⁴

Het is dus nodig vast te stellen wiens stem op welk moment klinkt, welke boodschap deze uitdraagt, wie tot wie spreekt. In het betoog over satire en ironie is al gerefereerd aan de auteursintentie. Maar hoe betrouwbaarheid is de taaluiting van de verteller? Is deze oprecht of manipulatief? En is het personage geloofwaardig of ongeloofwaardig? Het semantische dualisme dat verbale ironie karakteriseert kan slechts dan ontleed worden, wanneer de interpreter de referentiële waarden kent. Die representeren net als in satire, parodie of stripverhaal, een bepaalde structurering van een systeem van bewuste of onbewuste psychische en affectieve waarden, die geworteld zijn in de cultuur van de participant (VRA: 16). Maar waar de semantische mechanismen vooral doel in zichzelf zijn, vraagt de ironie om andere representatiestrategieën en buitentekstuele connotaties. Om de betrouwbaarheid van de verteller te kunnen vaststellen, blijken kennis van genreconventies mee te spelen als ook kennis van ander werk van de auteur en de context (biografische, historische, sociaal-culturele en economische achtergronden) van een bestudeerde tekst. Deze kennis is tevens nodig om te kunnen bepalen wiens stem spreekt: de auteur of de vertelinstantie.

Hoe spreken de intradiëgetische verteller, de geïmpliceerde auteur, of de alwetende verteller of lezen we de gedachten en dromen van een personage via de indirecte rede? Ramazani concludeert dat de alwetende verteller bij Flaubert losgemaakt is van de vertelling. Hij stelt dat de vrije indirecte modus verbale ironie produceert, waarin het cliché en de illusie dienen als grammaticale en stylistische vermomming van de *omniscient narrator* (VRA: 109). De gedachten, fantasieën of dromen van het personage evoceren beelden, geluiden en emoties. Ramazani doelde hier vooral op Emma Bovary, maar ook bij andere personages treedt dit effect op, zoals bij haar geïdealiseerde minnaar Léon, of bij Frédéric Moreau in

L'Éducation Sentimentale. De vertelling is een consonante psychonarratief, de gemoedstoestand is volstrekt acceptabel binnen de vertelde werkelijkheid, maar de dissonantie met de concrete materiële werkelijkheid, geeft de ironie ruimte om vervreemding en distantiatie op te wekken. De groteske triestheid van de dagelijkse existentie klinkt hierdoor des te sterker. Flaubert weet aldus door stilistische taalmogelijkheden de doelloosheid en determinisme van een onbegrijpelijk universum te onderstrepen. Hij creëert niet alleen een chronotoop, een afgesloten fictieve wereld waarin hij zijn personage laat verpozen, maar voegt daar een psychologische dimensie aan toe. Gevoelens, emoties en zelfs sublieme natuurervaringen intensiveren de verschillende episodes die hij in zijn romans aaneenrijgt. Hij creëert in feite een 'psychronotoop', een afgesloten scènische capsule, waarin tijd, ruimte en psyche van het personage binnen de fictie samenvallen, maar die een vlucht uit de realiteit mogelijk maakt (zie model E. *Flauberts Psychronotoop* op pagina 176).

II.3.22 Polyfone kakofonie

Daarnaast kan polyfonie, meerstemmigheid, een belangrijke aanwijzing zijn voor ironie. De ironische stem klinkt nu eens luid en geprononceerd, dan weer als een zacht gemurmel. De eerste stemvorm is een plausibele, maar foute stem. De boodschap kan heel aannemelijk zijn, maar inhoudelijk strookt zij totaal niet met de conventies of ecologie van het menselijk bestaan. De eerste stem is redelijk eenvoudig te herkennen aan onlogische uitspraken of plotselinge wendingen of abrupte verandering van positie. Gevaarlijk is deze stem echter wel, wanneer het publiek haar letterlijk neemt. De drogredeneringen die een politicus als Geert Wilders aanvoert om de islam te bestrijden werken als een langzaam toegediend gif, dat de algemene opinie beïnvloedt en het discours verziekt. De tweede stem presenteert een tegengeluid tegen de eerste stem. Vaak treedt er een registerverandering op. In duet klinken zij door elkaar en zorgen voor disharmonie. Daar kan vervolgens een derde stem doorheen meanderen, die wellicht gehoord en aanvaard kan worden. Maar wanneer deze ook vals blijkt, dan ontstaat er dubbele ironie. Alle zekerheden voor een juiste interpretatie verdwijnen in instabiliteit, chaos en in een geweldige kakofonie.

De functionaliteit van de indirecte overdracht, verhuld in ironische maskerade, is daarom zo'n adequaat instrument is voor de zwakke, de politiek onderdrukte, de gedesillusioneerde, kortom, de postheroïsche held, die zich als martelaar voordoet. Middels suggestieve opmerkingen, allusies, antifrases of semantische inversies kan hij evenwel zijn vernietigende vulkanische gaswolkjes uitspuwen. De ware betekenis van de uiting is immers

agressief en bedreigt de gevestigde orde, maar ironie levert tijdwinst op, omdat het even duurt eer de boodschap ten volle doorgedrongen is. De machteloze, bang voor represailles waartegen hij niet opgewassen is, trekt zich terug in ressentiment of resignatie. De luide stem van de satiricus, die optimistisch en met open vizier zijn opponent tegemoet galmde, is verstomd. De scherpe, schrille weerklank van de ironicus, die besmuikt in zijn vuistje lacht om de domheid van de mensheid, getuigt van een pessimistisch nihilisme. Hij gelooft niet in vooruitgang of verbetering. De wereld is voor hem een dissonante potpourri, een *macédoine de légumes* waarin de smaken niet met elkaar harmoniëren. De ironicus is de dirigent van een polyfone fuga van stemmen die elkaar *ad infinitum*²⁵ blijven najagen. Hij geniet intens van het spel, maar, onderhevig aan stemmingswisselingen als hij is, verveelt hij zich in feite mateloos. De verveling die zich van hem meester heeft gemaakt “is de enige continuïteit die de ironicus heeft. Verveling, die inhoudloze eeuwigheid, die genotloze zaligheid, die oppervlakkige diepte, de hongerige oververzadiging,” aldus Kierkegaard (KI: 66).

III. Les Courses - historisch kader

III.1 Preheroïsche periode

De preheroïsche periode is het tijdsgewricht waarin onder meer Voltaire en Jean-Jacques Rousseau hun visie op de wereld kenbaar maakten. Om deze visie handen en voeten te geven waren nieuwe helden nodig. Vandaar dat ik de tijd tot aan de Franse revolutie de preheroïsche periode noemde. In het inleidende gedeelte is de filosofie van George Lukács over de held en diens positie al aangehaald (zie 1.2 *Ideologie*). De klassieke held is jeugdig en onbezonnen. Hij weet zich beschermd door voorzienigheid, goden of andere hogere krachten. Vol vertrouwen en met een optimistisch geloof in de toekomst probeerden Voltaire en Rousseau als jonge helden nieuwe richtingen te propageren. Voltaire zag de Rede als heilzame weg, Rousseau wilde de instinctieve natuurlijke aandriften van de mens in ere herstellen. Hij verzette zich tegen gecultiveerde sociale structuren. Beiden geloofden dat de mensheid daarmee een toestand van het Goede, Schone en Ware kon bereiken.

Het beginpunt van deze preheroïsche periode in Frankrijk ligt bij de absolute monarch Louis XIV (1643-1715). Deze Zonnekoning positioneerde de zetel van de macht van Frankrijk voortaan in Versailles en niet elders in het koninkrijk of bij de paus in Rome. Louis XIV beriep zich daarbij op het *Droit Divin*, het goddelijk recht van de vorst, waarmee hij zich boven de wet plaatste en de absolute heerschappij naar zich toe trok. Hij wilde een einde maken aan de resten van de feodale samenleving en dwong de adel naar Versailles te komen, zodat deze niet in staat zou zijn een oproer tegen hem te beginnen. Hoewel de beginjaren van zijn 72 jaar durende regeringsperiode redelijk stabiel waren, raakte Frankrijk nadien in diverse oorlogen verwickeld, waarbij afwisselend Nederland, Spanje, Engeland en Duitsland betrokken waren. Verdeling van grondgebieden, successierechten, religieuze tegenstellingen, maar vooral hegemonie in de Europese ruimte, waren de inzet van conflicten en wisselende allianties. Uiteindelijk ondermijnden deze de goede naam van Louis XIV. Hoewel de Fransen een diepe verering voor het uniform hadden, was de prijs die men moest betalen hoog. Het volk werd uitgebuit, terwijl men aan het hof van Versailles in grote luxe en overdaad leefde. Het absolutistische bewind van een koning die geen tegenspraak duldde, leidde tot absurde wetten en regels, het drastisch wegwerken van tegenstanders en een verbod op boeken die zich tegen de Kerk of de staat keerden. Al met al, was er in Frankrijk een ideale voedingsbodem ontstaan voor corruptie, onvrede en onenigheid op regeringsgebied.

De andere kant van deze oorlogszuchtige koning was, dat hij zich ook intensief met de kunsten bemoeide. Literatuur, muziek (met opera's en balletten), beeldende kunst en architectuur floreerden, veelal ter meerdere eer en glorie van Louis XIV. De adel genoot, maar het volk morde. Zijn opvolger Louis XV (1710-1774) bracht hier geen verandering in. Vanuit de bourgeoisie stonden tegen het einde van de achttiende eeuw nieuwe leiders op die met hun opruiende ideeën een grote schare volgelingen achter zich wisten te verenigen. Zoals Lukács (LUK: 160) constateert waren de sociale structuren echter stevig geworteld in West-Europa. Rousseau en Voltaire konden zich hier alleen maar publiekelijk tegen verweren met de nodige retoriek, lyrische reflectie en polemieken.

III.1.1 De omwenteling

Dat de heroïsche generatie vóór Flaubert de ideologie van Rousseau zeer toegedaan was en fanatiek geloofde in de ommekeer, bleek uit de opmars uit alle hoeken van Frankrijk naar de hoofdstad Parijs. Paragraaf III.2 staat dan ook in het teken van de aanleiding tot die tocht van het volk, de optimistische maar grimmige strijdlust en de uiteindelijke naweeën van de revolutie. De sociaalmaatschappelijke veranderingen brachten een serieuze toon met zich mee die door de literatuur, beeldende kunst en muziek heenklonk. De vrolijkheid van Versailles was verdwenen om plaats te maken voor ernstige en bewogen kunstuitingen en bittere satire en polemieken. Door de toenemende invloed van het volk veranderde de algemene smaak en er traden vermengingen op tussen elitaire en populaire cultuurvormen. Bijtende satire klonk in pamfletten en aanklachten, luchtige satire groeide uit tot klucht en komisch theater als volkse aangelegenheden. Ironie als intellectuele, antisociale en aristocratische houding paste meer bij het postheroïsme. De overgang daartussen was de heroïsche periode van 1789 tot 1815. De heroïsche houding van het volk zou de grond die men tijdens de Verlichting bewerkt had zodanig omwoelen, dat deze daarna lange tijd nodig had om weer vruchtbaar te worden. In de beschrijving van Michelet, in dit betoog de vertegenwoordiger van die overgangperiode, zijn de elementen die de verschuiving van de ene ideologie naar de andere (het postheroïsme van Flaubert) al impliciet aanwezig.

III.2. Heroïsche periode

De Verlichtingsidealen waren verbleekt en de roerige tijden na de romantiek vroegen om het hernieuwd opschudden van de veren en het vinden van een nieuwe verhouding ten aanzien van de maatschappij. Aan de langdurige dynastie van de Bourbons was definitief een

einde gekomen in 1792, toen Louis XVI en Marie-Antoinette gevangen werden gezet en in 1793 op het schavot belandden. “*Liberté, égalité, fraternité*”. Dit werd de leuze van de Franse Revolutie die Europa voorgoed veranderde. De revolutie was de ultieme uitkomst van een periode van emancipatie van het platteland en van het gewone volk, dat genoeg had van uitbuiting, honger en armoede. Kerkvorsten, koningen en adellijken leidden hun rijke, verwende en decadente leven onverschillig ten aanzien van de toestand van de boeren, burgers en buitenlui. Maar dankzij de voortschrijdende wetenschap en technologische vooruitgang begonnen werkverhoudingen te veranderen. Politiek, handel, kunsten concentreerden zich allengs meer in de steden, die een grote toename in bevolkingsaantal te zien gaven. Urbanisatie had niet alleen positieve gevolgen voor de traditionele ambachten en de organisatie van de handel, ze bracht ook misstanden en verschillen tussen adel en burgerij, tussen stadsleven en plattelandsbestaan aan het licht. Een generatie van fanatieke politici was opgestaan om de macht van de adel over te nemen. De Verlichting zou aldus het perfecte decor ontwerpen voor de Franse Revolutie van 1789. Voltaire en Rousseau hadden als architecten de contouren geschetst en de intellectuele voorhoede organiseerde nu de werktroepen, die de republiek zouden gaan bouwen.

III.2.1 Marchons, marchons!



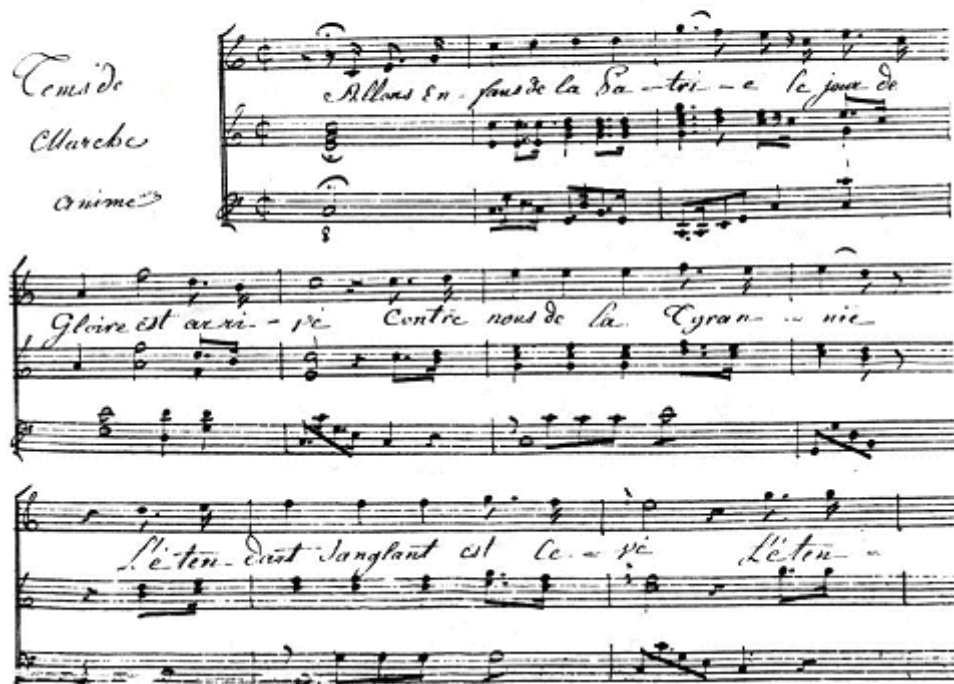
Afbeelding 8. Isidor Pils (1849). *Rouget de Lisle chantant la Marseillaise*

Sansculotten²⁶ hadden de gelederen gesloten en vanuit Marseille marcheerde een kleine, felle, gewapende militie richting Parijs met als strijdlid *La Marseillaise*²⁷, in 1792 speciaal gecomponeerd door Claude Joseph Rouget de Lisle. Deze kon niet bevroeden, dat dit al in 1795 het Franse volkslied zou worden. De oprukkende militie uit Marseille en de Parijse Sansculotten maakten gebruik van de verontrusting in Parijs. Zij zetten de burgemeester en het gemeentebestuur af en vervingen deze door de *Commune Insurrectionnelle*. Vanaf nu had het gepeupel leiders die een officiële functie bekleedden. Robespierre was hun held.

Hoop en fanatisme kenmerken deze heroïsche periode. De echte helden waren de gewone lieden, omdat zij alles achterlieten met maar één doel voor ogen: vrijheid, gelijkheid en broederschap. ‘Zijn en noodlot, avontuur en voltooiing, leven en wezen’ (LUK:25) waren identieke noties voor de oprukkende massa. Hoe dit in de praktijk zou uitwerken als het doel bereikt was en wat de tol van de overwinning zou zijn, konden de opstandelingen niet overzien. De weg terug was geen optie. Daarover hadden ze niet nagedacht. Juist deze overmoed en naïviteit kenmerkte de klassieke held. Die ging te vuur en te zwaard met open ogen zijn noodlot tegemoet, omdat hij streed voor een hoger doel.

*Musique – Fait penser á un tas de choses. Adoucit les moeurs. Ex.: la Marseillaise*²⁸

LA MARSEILLAISE



<i>Allons enfants de la Patrie, le jour de gloire est arrivé! Contre nous de la tyrannie L'étendard sanglant est levé. L'étendard sanglant est levé: Entendez-vous dans les campagnes Mugir ces féroces soldats? Ils viennent jusque dans vos bras Égorger vos fils, vos compagnes!</i>	Komt, kinderen des vaderlands, de dag der overwinning is aangebroken! Tegen ons is het bloedige vaandel van de tirannie gehesen Het bloedige vaandel is gehesen. Hoor ge in de velden het loeien van die vreselijke soldaten? Zij naderen tot in uw armen om uw zonen en echtgenoten te kelen
<i>Aux armes, citoyens, Formez vos bataillons. Marchons! Marchons! (Refrain) Qu'un sang impur Abreuve nos sillons</i>	Te wapen, burgers! Vormt uw bataljonnen! Laten we marcheren, marcheren, Zodat het onreine bloed onze goten doordrenkt

Afbeelding 9. Partituur en tekst van de eerste maten van *La Marseillaise*

De volledige tekst met vertaling is opgenomen als Appendix B. Oorspronkelijk heette het lied *Chant de guerre de l'Armée du Rhin* (marslied van het Rijnleger). Wat de tekst vooral toejuicht is de houding van de klassieke held die zichzelf opoffert voor het hogere doel. Het volk heeft offers gebracht en trekt ten strijde tegen degenen die hem onrecht aangedaan hebben. Moord en doodslag is dan gerechtvaardigd als principe voor vergelding. Zo is in het goede en schone ideaal tevens het kwade en gruwelijke onvermijdelijk aanwezig. De naïeve helden zijn verblind door het ideaalbeeld en zien alleen een bloedige strijd als enige middel om het doel te bereiken. Dat zij daarbij zelf slachtoffer en pion zijn in het spel van hogere belangen en politieke machtswellustelingen hebben zij niet in de gaten. Model B (pag. 24) laat zien dat de romantiek deze twee polen (goed en kwaad) duidelijk onderscheidde, maar tevens relativeerde, omdat geen van twee posities als ideaal te verkiezen was.

III.2.2 De Eerste Republiek

Arthur Mitzman (1990) geeft in hoofdstuk 18 van zijn monografie over Jules Michelet een levendige beschrijving van de gebeurtenissen tijdens de roerige augustusdagen van 1792, de staatsgreep en het schrikbewind van Robespierre, *le Terreur*, dat erop volgde. Michelet noemde de aanval op de Tuilerieën het toppunt van revolutionaire geestdrift, de laatste spontane en massieve inmenging van de massa in de revolutie. (MI: 219). De heroïek van het gepeupel kende geen weerga en zou nooit meer in deze mate opleven. De overwinningsroes vervloog alras en de macht van Robespierre en zijn medestander Saint-Just eindigde tijdens de negende Thermidor in 1794 op het schavot, waar zij hun aanvankelijke sympathisanten

Marat, Hébert en Danton al toe veroordeeld hadden. Nu garandeerde de guillotine, waarmee ze zonder pardon menig vijand uit de weg geruimd hadden, ook hún zekere einde.

Flauberts ‘helden’ Bouvard en Pécuchet hadden deze spannende tijd bestudeerd en in geschiedenisboeken lazen zij de geromantiseerde verhalen over de eerste revolutiedagen. Flaubert reflecteert in deze passage op satirisch-ironische wijze op zowel de revolutietijd zelf, als op de wijze waarop deze historiografisch door de Franse politicus en historicus Thiers vastgelegd was. Tegelijkertijd ventileert Flaubert stiekem zijn eigen kritiek op de sociaal-romantische schrijfwijze, door in een paar regels de hele sfeer van de opmars te op te roepen.

Des vieillards leur avaient parlé de 93 : et des souvenirs presque personnels animaient les plates descriptions de l’auteur. Dans ce temps-là, les grandes routes étaient couvertes de soldats qui chantaient La Marseillaise. Sur le seuil des portes, des femmes assises cousaient de la toile pour faire des bonnet rouge, inclinant au bout d’une pique une tête décolorée, dont les cheveux pendaient. La haute tribune de la Convention dominait une nuage de poussière, où des visages furieux hurlaient des cris de mort. Quand on passait au milieu du jour, près du bassin des Tuileries, on entendait le heurt de la guillotine, pareil à des coups de mouton. (BP2: 145)

Oude mannen hadden hun over 1793 verteld; en de banale beschrijvingen van de auteur werden verlevendigd door bijna persoonlijke herinneringen. In die tijd krioelden de wegen van de soldaten die de *Marseillaise* zongen. In de deuropeningen zaten vrouwen linnen voor tenten te naaien. Soms arriveerde er een menigte mensen met rode mutsen, die een piek, waarop een bleek hoofd met neerhangende haren was gestoken, schuin omhoog hielden. Het hoge spreekgestoelte van de Conventie verhief zich boven een stofwolk waarin woedende gezichten moordlustige kreten slaakten. Wanneer je ’s middags langs de vijver van de Tuilerieën liep, hoorde je de guillotine die met het doffe geluid van een heiblok neerkwam. (BP1: 145)

Bouvard en Pécuchet discussiëren over de verschrikkingen en concluderen dat als de royalisten en patriotten vanaf het begin hetzelfde gedacht zouden hebben, dat er veel ellende en bloedvergieten voorkomen had kunnen worden. Uiteindelijk had de medaille van de Revolutie twee zijden. Voor sommigen was zij een satanische gebeurtenis, voor anderen iets groots en geweldigs. Maar van beide kanten waren de slachtoffers martelaren. (BP1: 147). Ook hier kiest de ironische pendel geen kant, maar zwenkt zij van links naar rechts en vice versa. De heren kunnen niet beslissen of de revolutie nou goed of kwaad heeft gedaan.

Ils n’avaient plus, sur les hommes et les faits de cette époque, une seule idée d’aplomb. (BP2: 147)

Bouvard en Pécuchet hadden over de mensen en gebeurtenissen van die tijd geen enkel solide idee meer. (BP1: 148)

III.2.3 De restauratie

Eind van het lied was dat tot 1815 de republiek met moeite in stand gehouden werd. Toen de restauratie de monarchie hersteld had, was de tweede grote desillusie voor de fanatieke republikeinen een feit. Het volk was moe en uitgeput door strijd en ontbering. Het wilde op adem komen en de gewonden laten herstellen. Flauberts vader had de situatie goed benut om carrière te maken als chirurg op het platteland, waar de soldaten naar hun families teruggekeerd waren. Tegelijkertijd was er in de steden een sfeer van decadentie, wellust en corruptie ontstaan. Het gewone volk had zich vergaapt aan de luxe, het licht en het goud in de paleizen. Burgers, adel en artiesten troffen elkaar in theaters, cafés en salons, en prostitutie was voor vele alleenstaande vrouwen in de stad nog bijna de enige manier om aan geld te komen. De vrouwen, *citoyennes*, die zich tijdens de revolutie als gelijke gevoeld hadden en zich gewapend en wel op de barricaden met evenveel vuur geweerd hadden als de mannelijke *citoyens* zagen zich teruggefloten naar een tweederangspositie. De ironie wil dat hun strijd voor *liberté, égalité* en *fraternité* vooral het mannelijke bevolkingsdeel ten goede kwam. Alle emancipatoire effecten van de Revolutie ten spijt, zou ook Michelet de vrouw vooralsnog geen rol als wezen van Rede toekennen, maar haar kwaliteiten vooral in verband brengen met de Natuur. Dit ondanks de heroïek van een Jeanne d'Arc die Michelet ongetwijfeld erkend heeft als heldin in de geschiedenis van Frankrijk. Desalniettemin was het toch de vrouw, geïdealiseerd weliswaar, die uitgroeide tot het nationale symbool van Frankrijk.

III.3 Postheroïsche periode

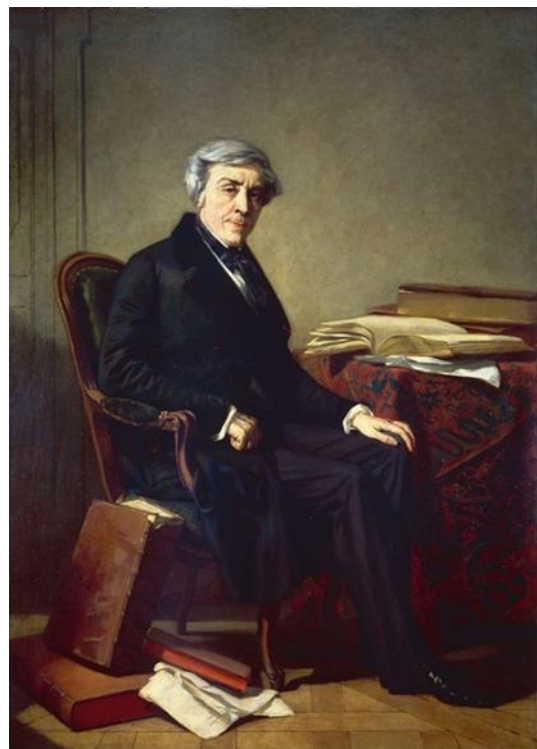
Historicus Jules Michelet (1798-1874) beleefde de omslag van de heroïsche naar de postheroïsche periode heel bewust. Hoewel zijn werk in deze thesis niet uitgebreid onder de loep genomen wordt, is hij als persoon wel van belang om een beter inzicht te krijgen in de mentaliteitsverandering die zich voordeed bij de jonge generaties in de nadagen van de heldhaftige opmarsen, zoals reeds gesteld in I.2 *Ideologie*. De negentiende eeuw was een levendige eeuw. Weliswaar verpauperd, maar vol veranderingen en vernieuwingsdrift. Europa was in de ban van grensafbakening en bewustwording van het eigen grondgebied. Naties waren in wording en vroegen om modern en adequaat bestuur. Staatsinrichting vereiste nieuwe grondwetten en andere verhoudingen tussen sociale klassen. Gedurende zijn leven was Michelet getuige van vijf régimes in Frankrijk. Was tijdens het leven van Voltaire en Rousseau in de achttiende eeuw de monarchie aan het wankelen geraakt, ten tijde van Michelet was deze gedoemd definitief aan haar einde te komen. Michelet beleefde als kind

het eerste Keizerrijk van Napoléon Bonaparte (1804-1815), de Restauratie (1814-1815), de staatsgreep door Napoléon I (1815) en de tweede Restauratie (1815-1824) die uitliep op de Julirevolutie van 1830. Daarop volgde de Julimonarchie van Louis-Philippe, de Burgerkoning, die tot 1848 de troon wist vast te houden. Zijn rol als geschiedschrijver en als politiek activist slaat de brug naar de laatste fase, die hier eindigt bij Flaubert.

III.3.1 Michelet als sociaalromantisch historiograaf

Emeritus UvA-professor Arthur Mitzman (1990) schreef een monografie over Michelets leven in de periode van 1798 tot 1854 getiteld *Michelet, Historian. Rebirth and Romanticism in Nineteenth-Century France*. Hij verbindt diens werk aan persoonlijke ontwikkelingen en gebeurtenissen in Michelets leven. Mitzman wil met deze monografie een lans breken voor psychohistorie, vanuit de overweging dat geschiedschrijving -hoe dan ook- niet los te zien is van de biografie en de persoonlijke visie van het subject. In Mitzmans opvatting zijn privé-omstandigheden, familiale achtergronden en context vormend voor het ego van een mens en dus ook van een schrijver die zijn tijd wil vastleggen. Socioculturele en psychologische invloeden kleuren de bril waarmee een auteur, historicus of kunstenaar zijn tijd waarneemt en representeert.

Afbeelding 10. Thomas Couture (1859). *Portret Jules Michelet*



Mitzman koos voor een boek over Michelet, omdat deze als eerste de volledige geschiedenis van Frankrijk vastlegde vanaf de vroege middeleeuwen tot aan de Franse revolutie. Dit werk vormt Michelets magnum opus, getiteld *Histoire de France*. Michelet is van grote betekenis geweest voor de ontwikkeling van de geschiedschrijving; zij bestond voor hem namelijk uit meer dan het beschrijven van het verleden an sich. Geschiedschrijving onderging ook de invloed van hoe de mens zelf tegen de geschiedenis aankeek vanuit de heersende normen, waarden en actuele kennis van zijn tijd. Hoewel pure geschiedschrijving uitging van objectieve feiten die falsifieerbaar zijn, vermengde Michelet historische feiten met autobiografische en dus niet-falsifieerbare

elementen. Mitzman thematiseert Michelets subjectieve schrijfwijze, die Flaubert overigens zeer bewonderde.

(...) j'admire (plus qu'un autre, et en homme du métier) cet art qui se dissimule sous une simplicité apparente, ce relief des images saillant par un mot, quantité d'horizons qui se déploient entre les paragraphes, ce don de faire vivre enfin, qui est la marque des élus en fait de style, votre secret à vous, votre qualité supreme. (CO III: 376, brief aan Michelet, zomer 1863)

(...) ik bewonder (meer dan een ander, en als man van het vak) deze kunst die verborgen gaat onder een ogenschijnlijke eenvoud, het reliëf van beelden dat uitspringt door één enkel woord, de hoeveelheid horizonten die zich ontvouwt tussen de paragrafen, deze gave ze tot leven te brengen tenslotte, dit, in feite de stijl, is het kenmerk van uitverkorenen. Het is uw specifieke geheim, uw uitmuntende kwaliteit.[eigen vertaling]

Zo schreef Flaubert in 1860 een brief aan Michelet, waarin hij hem prees voor zijn profetische blik:

'Vous dites à la fois ce qui a été et ce qui est (et peut-être hélas! ce qui sera encore pendant longtemps); (CO III: 6 juin 1860)

U schrijft tegelijkertijd wat geweest is, wat er is (en wat er misschien helaas! nog gedurende lange tijd zal zijn); [eigen vertaling]

en het levendige schouwspel dat deze wist te creëren.

*'Comme on y voit, comme on y apprend, comme on y sent le jésuite!' (...)
Quant aux parties suivantes, vous y montrez la vie moderne dans ses régions les plus intimes, les plus abscondes; et on ne peut que se répéter: oui c'est cela! en admirant la profondeur de votre coup d'oeil et la véhémence de vos peintures. (CO III: 244 – 245, 6 juin 1860)*

Hoe men deze [richting] erin ziet, hoe men hem begrijpt, hoe men de jezuïet erin voelt (...) Wat betreft de volgende gedeeltes, U toont daarin de meest intieme, meest afgesloten regionen van het moderne leven; en men kan niet anders dan herhalen: ja zo is het! Terwijl men de diepte van uw visie en de kracht van uw schilderijen bewondert. [eigen vertaling]

Flaubert bestudeerde Michelets werk ter voorbereiding op o.a. de romans *L'Éducation sentimentale* en *Bouvard en Pécuchet*. De overeenkomst tussen Michelet en Flaubert is dat zij beiden de contemporaine ontwikkelingen op beeldende en aansprekende wijze weerspiegelden in hun werken. Zij waren daarmee allebei vormgevers van een cultureel geheugen, met verhalen gebaseerd op of verwijzend naar de feitelijke werkelijkheid. Daarbij speelden zij beiden met metaforen, maar waar Michelet zijn persoonlijke ervaringen liet spreken, ontwikkelde Flaubert een modus om waarheidsnabije ervaringen in fictie vast te leggen. Michelets toon was serieus en polemisch, niet satirisch, noch ironisch. Hij

vertegenwoordigt in deze masterthesis de sociaalromantische transitie van Voltaire's polemische satire naar Flauberts pessimistische ironie.

III.3.2 Michelets visie op heroïek

Voltaire fulmineerde tegen Kerk en Staat en vocht voor vrijheid en gerechtigheid, Rousseau propageerde de terugkeer naar de natuur en bepleitte gelijke rechten voor alle mensen. De Franse historicus Jules Michelet (1789 – 1874) voegde daar nog een derde begrip aan toe: revolutie. De drieslag religie-natuur-revolutie vormde de kern van zijn sociaal-romantische historiografie. Michelet geloofde heilig in de vrijheids- en gelijkheidsidealen van de Julirevolutie en zijn geschriften en colleges vanaf 1840 zijn dan ook sterk geënt op de heroïek van de revolutionaire generaties van na de Franse Revolutie van 1789. In de aanloop naar de Februarirevolutie van 1848 was zijn toon fel en polemissch, maar na de derde mislukte poging om de republiek te bestendigen en de klassen te verenigen verstomde zijn stem, hoewel zijn studenten hem op handen droegen en zijn ideeën overal luid verkondigden.

Toch is Michelet als historicus lange tijd veronachtzaamd. Zijn enorme verdienste is gelegen in zijn aandacht voor en erkenning van de kracht van het gewone volk. Hij besteedde daarbij ook aandacht aan vrouwen, kinderen en handwerkslieden. Hij benadrukte de betekenis van volkse rituelen, geloof in hekserij, feesten. Michelet constateerde in *Le Peuple*, dat de situatie van Frankrijk in zijn tijd terug te voeren was op het verloren gaan van de liefde en de warmte, van waaruit zich een menselijke samenleving met een natuurlijke orde had moeten ontwikkelen. Rousseaus echo weerklinkt.

Dit beeld van een gesloten wereld, waarin volheid en totaliteit alles vervullend zijn, lijkt op Lukács' beschrijvingen van de oude Griekse wereld (LUK: 24-35). De mens wist zich veilig en geborgen onder de vleugels van de 'Albehoeder'. Voor Michelet en Rousseau was dat Moeder Natuur, de alomvattende instinctieve oerkracht. Door vanuit subjectiviteit de geschiedenis te beschrijven, gaf Michelet de aanzet tot latere discussies over de kwestie of persoonlijke beleving of versmelting met het subject ingezet konden worden om verborgen motivaties en onderliggende drijfveren aan het licht te brengen (MI: xvi).

Allemands – Peuple de rêveurs (vieux) . Ce n'est pas étonnant qu'ils nous aient battus, nous n'étions pas prêts !²⁹

Nadat Frankrijk na 1848 wederom was gezwicht voor een autoritaire keizer, veranderde de republiek na de staatsgreep van Louis Bonaparte in 1852 in een dictatoriale staat. En toen ook de liberalen zich weer sterk maakten in de jaren '60 van de negentiende

eeuw zou de roep om een republiek zich voor de laatste keer manifesteren in aanloop naar de Frans-Pruisische oorlog van 1870-1872. Michelets laatste hoop op vereniging van de klassen flakkerde nog kort op toen deze oorlog uitbrak. Waar Frankrijk zich naar binnen gericht had, was Duitsland intussen volop in ontwikkeling als opkomende imperialistische wereldmacht. De feodale structuur had zich hier lang kunnen handhaven, maar de centrale macht kwam meer en meer in handen van de Pruisen, die een goed georganiseerde macht vormden, dankzij hun strenge militaire discipline. In *The Iron Cage* (1970) is deze ontwikkeling van Duitsland vanaf de middeleeuwen te volgen in de monografie over historicus en socioloog Max Weber. Hoewel de Duitse geschiedenis behoorlijk verschilde van de Franse, vergelijkt Mitzman de houding van de Franse generatie na de revoluties met die van de Duitse idealisten die aanstuurden op de Eerste Wereldoorlog en nadien ontluisterd raakten. Vanuit deze vergelijking ontwikkelt hij de notie van een postheroïsch bewustzijn van een gedesillusioneerde generatie. Deze gedachte vormt mede de aanleiding tot dit onderzoek naar Gustave Flaubert.

De middeleeuwse christelijke belofte van liefde en broederschap was niet bewaarheid, de renaissance was niet in staat geweest de oude liefde te herstellen en de renaissance had ook geen nieuwe orde weten te bewerkstelligen. Het resultaat was een kil bureaucratisch en gemechaniseerd militair apparaat, waarin mensen gedwongen werden tot systematische samenwerking. Hoe hoger je op de sociale ladder steeg, hoe kouder het werd: de bourgeoisie leefde in een wereld van sneeuw en ijs “*a sudden frost of selfishness and fear*”³⁰. De metafoor die Michelet hanteerde voor de allerrijksten, de gletsjer “*where fear gives way to the pure egotism of the calculator who has no fatherland*”³¹, had volgens Mitzman Karl Marx twee jaar later wellicht geïnspireerd tot de zinsnede in het *Communistisch Manifest* “*the icy water of egotistical calculation*” (MI: 91-92). Met deze noties over bureaucratische vervreemding, liefdeloosheid en industrialisatie betoonde Michelet zich profetisch.

In *The Iron Cage* (1970) beschrijft Mitzman dezelfde antithesis, die in het leven van Max Weber zo’n ingrijpende rol speelde: de puriteinse levenshouding van de protestante ethiek die de samenleving tot in de diepste lagen gebureaucratiseerd en tot op het bot verkild had. De invloed van liefde en natuurlijke lichamelijkeheid was nodig om een ommekeer te bewerkstelligen, zowel in psychologische als in maatschappelijke zin. In de juxtapositie van mechanisatie versus liefde bevond zich de tegenstelling tussen de sociale klassen, die voor een steeds grotere verwijdering zorgde tussen de geletterde elite en de analfabetische bevolking.

‘The mutual incomprehension and scorn between the powers of instinct and reflection constituted the main feature of the modern world’. (MI: 93)

Het was aan de opgeleide klasse om de brug te slaan, volgens de sociaalromantische historicus Michelet. In zijn rol als professor, polemicus en profeet, maar vooral als schrijver van de Franse historie, kon hij hieraan zijn bijdrage leveren. Door de historie te beschrijven in metaforische beelden van leven en dood, wedergeboorte (renaissance) en vruchtbaarheid, beelden die direct terug te voeren zijn op zijn privéleven, stond Michelet met twee voeten in de ideeënwereld van de romantiek, maar was hij ook de eerste historiograaf die een grens trok tussen de middeleeuwen en de nieuwe tijd.

III.3.3 Le Banquet – Michelets laatste avondmaal

Michelet zou zijn aantekeningen over socialisme dat *fraternité* combineerde met het heroïsme van de opoffering van het individu binnen een collectief, de federaties of het leger, niet diep uitwerken. Volgens Mitzman is dit betekenisvol. De beschrijvingen bleven schetsmatig, omdat Michelet zijn politieke engagement achter zich gelaten had en niet langer gericht was op sociaalmaatschappelijke verandering. Zijn perspectief was het verleden en niet langer de toekomst. Het heroïsche ideaal was overgegaan in een postheroïsche afstandelijkheid.

De religieuze connotatie van *Le Banquet* als Laatste Avondmaal is evident. Het verlangen naar eenheid, warmte en liefde die mensen verenigde en verbond in hun streven naar een hoger ideaal dat hen tot voedsel diende, gaf Michelets sociaalromantische opvattingen een spirituele dimensie.

“Life (...) ascends from the people to the great man, up to the great force in general, individual or collective, that realizes the divine idea.” (MI: 101).

Als historicus en schrijver had Michelet niet alleen de feiten grondig bestudeerd, maar ook benadrukt dat geschiedschrijving zich niet alleen moest richten op de gebeurtenissen, de leiders en de instituties, maar vooral de mens centraal moest stellen. Het waren de mensen zelf die van onderaf tot boven toe veranderingen moesten bewerkstelligen. Zoals Michelet het verwoordde in *Le Peuple*, was de laatste held niet Napoléon of Louis Philippe, maar de revolutie zelf. De revolutie van het volk was de kritiek van de Rede en niet die van een heldhaftige godgelijke aanvoerder.

“An idea that did without great man, heroes, false gods, idols. It was –much more than Kant– the critique of pure reason.” (MI: 101).

III.3.4 Artistiek engagement

Mitzman besteedt in zijn monografie over Michelet geen speciale aandacht aan elitaire kunst- en cultuuruitingen van de negentiende eeuw. Wellicht is dat te verklaren vanuit Mitzmans streven om Michelets gedachtewereld te representeren, waarin deze overwegend ambachtslieden (artisans), volkse cultuuruitingen, feesten en rituelen idealiseerde. Om diverse redenen is het toch een gemis dat Mitzman zich alleen richt op de sociohistorische processen en de minutieuze psychoanalytische beschrijving van Michelet en daarbij de culturele context onderbelicht liet, juist omdat Frankrijk in de negentiende eeuw op cultureel en artistiek terrein toonaangevend was in Europa. Parijs was een metropool waar aristocratie en bourgeoisie elkaar ontmoetten in salons en in theaters en concertzalen. Kunstenaars uit de hogere kringen waren politiek actief en hadden zich tot voorvechters van maatschappelijke vernieuwing verklaard, zoals de schilder Eugène Delacroix of de schrijfster George Sand, die ik in relatie tot Flaubert nog zal aanhalen. Het nieuwe élan van deze eerste generatie, die opgroeide na de grote revolutie van 1789 manifesteerde zich vanaf 1820. Belangrijke kunstenaars uit andere delen van Europa trokken naar Frankrijk, net als in de tijd van Louis XIV. Zij droegen revolutionaire idealen van vrijheid en gelijkheid een warm hart toe en gaven deze weer in hun literaire of beeldende scheppingen. Een van de meest aansprekende verbeeldingen van de Julirevolutie van 1830 is het schilderij van Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, dat daarom een plaats krijgt in dit historische kader.

III.3.5 La Liberté guidant le peuple

De tekenaar-schilder Eugène Delacroix (1798 – 1863), zoon van de minister van Buitenlandse Zaken tijdens de Franse Revolutie, legde de opstand van 1830 onmiddellijk vast op linnen: *De 28ste juli: De vrijheid die het volk leidt*. Het doek zou de beroemdste geschilderde representatie van ‘revolutie’ ooit worden (Honour&Fleming: 656). Delacroix behoorde tot de romantische kunstenaars die de idealen van de liberale monarchisten weliswaar aanhingen, maar die door hoge afkomst toch bang waren zelf de barricades te beklimmen. Hun Bohémien-revolutie speelde zich hoofdzakelijk af in salons en kunstenaarskringen. Delacroix schilderde voornamelijk voor de elite. Zijn voorkeur ging uit naar Grieks-klassieke onderwerpen en grootse historiestukken. Hoewel hij zich in de traditie van kunstenaars als Rubens en Michelangelo wilde plaatsen, ontwikkelde hij een eigen vormtaal die hij met ferme penseelstreken in een rijk kleurenpalet op doek neerzette.



Afbeelding 11. Eugène Delacroix (1830). *La Liberté guidant le peuple* soms ook aangeduid als *La Barricade*.
Olieverf op linnen (2,60 × 3,25 m, Louvre)

Beweging, energie en dynamiek weerspiegelen de drang naar vernieuwing. Hij streefde er dan ook niet zozeer naar om een reportage van een gebeurtenis weer te geven, maar om ‘de poëtische waarheid’ in een grote verheven klassieke stijl te verbeelden.

Zo is de *Liberté* dan ook afgebeeld als een Godin, die half ontbloot, bijna provocerend, hoog uittorent boven de massa. Trots, sterk en stoer als een Griekse godin leidt de Vrijheid het volk door de straten van Parijs, een rode phrygische muts op, in de ene hand een geweer met bajonet, in de andere de ‘trois couleurs’, die hier ineens opduikt als symbool voor nationale trots. De vlag versterkt de piramidale compositie, die doet denken aan Géricaults *Vlot van de Medusa* uit 1819, waarop Delacroix nog gefigureerd heeft (Honour&Fleming: 655). De driehoekscompositie was de typische klassieke manier om grote imposante scènes op te bouwen.

Sinds 1792 was de vrouw met vlag het symbool voor Frankrijk. Moederland, de vrouw als deugd en Vrouwe Justitia, werken hier als Griekse allegorie. Dit geeft de gebeurtenis een mythische lading. Mede dankzij dit schilderij zal *Marianne* het icoon voor Frankrijk worden. Mitzman (1990) beschrijft hoe bij Michelet deze notie van *la patrie*, de

moedernatie als *beneficent mother*, sterk doorwerkte in zijn visie op de geschiedenis van het volk. Delacroix baseerde zijn vrouwelijke ‘Vrijheid’ niet op de realiteit, maar op een ideaalbeeld. Desondanks spatte de geest van strijdvaardigheid en jeugdig élan van het doek. De dichter Heinrich Heine (1897-1856), die zich in 1831 in Parijs gevestigd had, schreef na een bezoek aan het Louvre over dit schilderij:

“- aber das ist es eben, ein großer Gedanke hat diese gemeinen Leute, diese Crapüle, geadelt und geheiligt und die entschlafene Würde in ihrer Seele wieder aufgeweckt.”

“En daar hebben we het! Een grote gedachte heeft deze arme gewone mensen, dit proletariaat verheven en tot heiligen gemaakt, en de sluimerende waardigheid van hun ziel weer gewekt.” (Vertaling in: Honour&Fleming: 657)

Een zweem van opkomend feminisme, de klassen sluiten de gelederen in verenigde strijd tegen de tyrannieke vorst. Geen barricade, geen soldaat, geen koning of keizer zal de meute nog kunnen tegenhouden in haar strijd voor gelijkheid, vrijheid en broederschap. Het volk volgt *La Liberté*; een jongen -een kind nog- loopt naast haar met zijn pistool hoog opgeheven, een gegoede burger met hoge hoed zwaait met zijn geweer, een proletariër heft de sabel. Zo stormen zij over de barricaden, terwijl de slachtoffers en stervenden geveld op straat liggen. De stad gaat schuil achter rookwolken, alleen helemaal rechts zijn de contouren van Parijse gebouwen te herkennen. Toen het schilderij in de nieuwe Salon voor het eerst getoond werd, veroorzaakte het dan ook een storm van verontwaardiging. Het was nooit eerder vertoond dat gepeupel naast een godin afgebeeld werd op een dergelijke heroïsche wijze. Men vond het schilderij te opruiend en hoewel men het aankocht, besloot men het op te bergen. Pas ver na 1848 zou het publiek permanent toegang krijgen tot het schilderij, dat nu in het Musée du Louvre te Parijs hangt. Delacroix toonde in feite twee gezichten van de vrijheid: de bevrijding uit de onderdrukking en de vrijheid om te kiezen voor opgelegde idealen en abstracte ideeën. In beide gevallen moest het volk vele offers brengen en de vrijheid met de dood bekopen. Het kind symboliseerde de roekeloosheid van de opstandelingen. Kinderen waren zich nog niet bewust van de consequenties en namen risico's die volwassenen wel zien. Het onmondige volk dat lang geknecht was, moest volwassen worden, maar dat ging kennelijk niet zonder bloedvergieten. De medaille van de hoop had wanhoop en ontredde als keerzijde.

Delacroix was niet zozeer een politiek, als wel een artistiek revolutionair. In hem tekende zich het keerpunt af van de oude klassieke schilderkunst naar het latere impressionisme. Hoewel hij grote bewondering koesterde voor zijn voorgangers, ontwikkelde

hij een eigen handschrift, met spontane verfstreken, bijzondere lichteffecten en een warm contrastrijk koloriet. *Liberté guidant le peuple* was, niet zozeer qua schilderstijl als wel qua onderwerp een uitzondering binnen zijn oeuvre, vanwege de direct referentie aan een actuele gebeurtenis. De beweging die Delacroix in de schilderkunst inzette, is vergelijkbaar met de beweging die Flaubert zocht in de literatuur. Flaubert ontwikkelde eveneens een eigen stijl en een nieuwe manier om realistisch aandoende scènes neer te zetten. Net als Flaubert, die zijn roman *L'Éducation Sentimentale* geheel in het licht zette van de Februarirevolutie van 1848, is Delacroix in staat geweest de ambivalentie van de jeugd te vertalen in een kunstwerk. Hij presenteerde een generatie die enerzijds bevlogen was van revolutionaire idealen en anderzijds getekend was door ontgoocheling en verlies. Hoe verschillend reageerden de diverse temperamenten op deze ambiguïteit. Voltaire was polemisch, Rousseau trok zich terug in de natuur, Michelet meanderde en keerde terug naar het volk. Delacroix kon zich, dankzij zijn contacten in hoge kringen, volledig toeleggen op romantische schilderkunst, met een zichtbare voorliefde voor exotische en oriëntaalse invloeden en een omvangrijke productie van religieus getinte werken.

III.3.6 Ideologische stemverheffing

Eerder al verhieven Marat, Hébert en Danton hun stem in rumoerige tijden. Zij voerden een felle strijd via een demagogische pers. Hébert (1759-1794), lid van de Nationale Conventie, gaf de polemische krant *Le Père Duchesne* uit, gefinancierd door het Ministerie van Oorlog. Marat (1743-1793) *L'ami des peuples*. Beide vertolkten de boodschap van de *Club des Cordeliers*, een extreme groep die via haatkranten opstand en revolutie predikten, opriepen tot oorlog en steeds verregaander eisen stelden aan de *Assemblée*. Zij wilden de koning afzetten en een verbod op religie instellen. Dat hun haatzaaijerij succesvol was, heeft de geschiedenis uitgewezen. Hoewel pamfletten en aanklachten in de revolutieperiode een ernstig en bitter karakter droegen, kende de strijd tegen machthebbers een lange traditie, waarbij ook humor en spot belangrijke middelen waren om misstanden aan de kaak te stellen. Spotprent of scheldkanonnade, parodie of pastiche: de satire miste haar uitwerking niet. De koning werd onthoofd, kerken en kastelen leeggeroofd en veel cultureel erfgoed ging verloren door sloop of door gebouwen een andere bestemming te geven. De polemische strijd van de pers doet denken aan de pamflettenstrijd die Voltaire voerde en die later door Michelet herhaald zou worden in zijn strijd tegen de jezuïten. Hij stelde zijn colleges op schrift en studenten lieten deze rouleren en zorgden zo voor brede verspreiding.

De revolutie veranderde niet alleen economische en maatschappelijke verhoudingen, ook kunst en literatuur lieten zich niet onbetuigd in het streven naar vernieuwing. Accenten verschoven en alledaagse thema's en gewone mensen doken op in de artefacten. Kunstenaars manifesteerden zich als politieke actoren tijdens de revoluties om na het midden van de negentiende eeuw hun taak en positie in de maatschappij definitief te zien opschuiven naar de marge van de samenleving. Het veld van culturele productie veranderde fundamenteel.

George Sand (1804-1874), beroemd en bewonderd schrijfster en intieme vriendin van Gustave Flaubert, onderhield vele contacten in intellectuele en politieke kringen. Zij hield literaire en politieke salons waar gediscussieerd, gelezen en gemusiceerd werd. Op haar kasteel Nohant had ze een klein theatertje ingericht om haar toneelstukken uit te voeren. Ze speelde een belangrijke rol als linkse activiste in de Revolutie van 1848, ze was een militant journaliste die een sociale missie uitdroeg. Ze hulde zich in mannenkostuum en maakte zich sterk voor het feminisme. Haar succes als schrijfster en publiciste en haar overvloedige productie stelden haar in staat haar gezin en bezittingen te onderhouden en veelvuldig op reis te gaan.

In tegenstelling tot Gustave Flaubert, die liever niet publiceerde, werkte Sand als broodschrijver. De journalistiek en de literatuur dienden als instrument om haar boodschap uit te dragen. Haar sociaalmaatschappelijke houding staat in schril contrast met die van Flaubert, die zich uitsluitend aan de Kunst wilde wijden. Flauberts pessimisme en Sands niet aflatende optimisme over een positieve ontwikkeling van de maatschappij stonden haaks op elkaar. Desondanks waren zij elkaar zeer toegenegen en correspondeerden zij vanaf circa 1863 tot aan Sands overlijden in 1876 frequent met elkaar. Zij discussieerden over literatuur, politiek, maatschappelijke ontwikkelingen, maar wisselden ook trivialiteiten, beleefdheden en plagerijtjes uit. Wat zij deelden was een hartgrondige afkeer van de macht van de katholieke Kerk. De brief van Flaubert aan George Sand van 8 september 1871 (F&S) kan bijna als een pamflet tegen de maatschappij gelezen worden.

(...) Tant qu'on ne s'enclinera pas devant les mandarins, tant que l'Académie des sciences ne sera pas remplaçant du pape, la politique tout entière et la société, jusque dans ses racines, ne sera qu'un ramassis de blagues écoeurantes. Nous pataugeons dans l'arrière-faux de la Révolution, que a été un avortement, une chose ratée, un four, <<quoi qu'on dise>>. (CO IV: 80)

(...) Zolang de mensheid niet voor de Mandarijnen zal buigen en zolang de Academie voor Wetenschappen de paus niet heeft vervangen, zullen de hele Politiek en de Maatschappij tot in hun wortels niet meer zijn dan een hoop weezinwekkend gewauwel. Wij baggeren rond in de nageboorte van de Revolutie, die een miskraam was, een mislukking, een fiasco, 'wat ze ook beweren'. (F&S: 340)

De negativiteit van Flauberts postheroïsch bewustzijn spat ervan af. Alle hoop op betere tijden lijkt verloren in de nadagen van de revolutie.

Pour que la France se relève, il faut qu'elle passe de l'inspiration à la science, qu'elle abandonne toute métaphysique, qu'elle entre dans la critique, c'est-à-dire dans l'examen des choses. (CO IV: 80)

Wil Frankrijk er weer bovenop komen, dan moet het de Wetenschap verkiezen boven de inspiratie, alle metafysica terzijde laten en tot de Kritiek overgaan, dat wil zeggen tot het onderzoek van de dingen. (F&S: 340)

Zo gaat Flaubert nog even door in zijn kritiek op de maatschappij, pleit hij voor afschaffing van het algemeen kiestrecht, wijst de almacht van het getal (en daarmee het geld) af en trekt van leer tegen zowel de conservatieven als de socialisten. Allemaal met de bedoeling om George Sand wat op te beuren en haar te prikkelen de literatuur als heilzaam wapen te gebruiken.

(...) mais tant de ténèbres ont surgi, que vous voilà maintenant ne reconnaissant plus les chose. Allons donc! criez! tonnez! Prenez votre grande lyre et pincez la corde d'airain: les monstres s'enfuiront. (CO IV: 82, 8 septembre 1871)

(...) Maar er is zoveel duisternis gerezen dat u de dingen niet meer herkent. Kom! U moet schreeuwen! Schelden! Neem uw machtige lier, tokkel de bronzen snaren. Monsters zullen wegvluchten! (F&S: 341, 8 september 1871)

De stem van de man die de entropie beschrijft, verandert ongemerkt in de stem van de lyricus die de metafoor gebruikt om donkere gedachten te verjagen. De lyricus die weg wil vluchten in de literatuur. Op dit moment treedt via de metafoor de ironie binnen. Flaubert refereert aan de klassieke zanger Orpheus die de Goden wist te betoveren met zijn lyrische spel. Flaubert is zich er echter van bewust, dat er geen goden meer zijn en dat de oren van de machthebbers doof zijn voor poëtische klanken. De tijd van de helden is voorbij. Alleen met grof geschut is misschien verandering in te luiden ('U moet schreeuwen! Schelden!'). Uitsluitend literatuur ('machtige lier', 'bronzen snaren') is nog in staat de naargeestigheid te verdrijven ('monsters zullen wegvluchten').

Flaubert laat Bouvard en Pécuchet, die regelmatig in de put zitten, zoeken naar allerlei manieren om hun sombere gedachten te verdrijven. Meestal grijpen zij dan naar een boek, raken weer enthousiast en storten zich op een nieuw onderzoek. Maar wanneer zij op een zeker moment vallende sterren aan het firmament waarnemen, beseffen ze dat de wereld slecht een nietig sterretje in de hele kosmos is.

Quelques étoiles filantes glissèrent tout à coup, décrivant sur le ciel comme la parabole d'une monstrueuse fusée.

'Tiens, dit Bouvard, voilà des mondes qui disparaissent.'

Pécuchet reprit:

'Si le nôtre, à son tour, faisait la cabriole, les citoyens des étoiles ne seraient pas plus émus que nous le sommes maintenant. De pareilles idées vous renfoncent l'orgueil.'

-Quel est le but de tout cela?

-Peut-être qu'il n'y a pas de but.

-Cependant...'

Et Pécuchet répéta deux ou trois fois 'cependant' sans trouver rien de plus à dire. (BP2: 94-95)

Een paar verschietende sterren gleden plotseling langs de hemel waarop zij als een reusachtige vuurpijl een parabool beschreven.

'Kijk,' zei Bouvard, 'werelden die verdwijnen.'

Pécuchet hernam: 'Als de onze op een dag ook een bokkesprong zou maken, zouden de bewoners van de sterren even onaangedaan zijn als wij op dit moment. Zulke gedachten drukken je hoogmoed de kop in. Wat is het doel van dit alles?'

'Misschien is er geen doel.'

'En toch...,' Pécuchet herhaalde een paar keer 'en toch' zonder verder nog iets te kunnen bedenken.' (BP1: 100)

Flaubert thematiseert de afwezigheid van een doel, de zinloosheid van het bestaan en de nutteloosheid van idealen. In het postheroïsche gedachtegoed overheerst de overtuiging dat het niet uitmaakt wat je in de wereld doet, omdat je toch niet bij machte bent iets aan het lot te veranderen. Waarom dan nog ergens naar streven. En toch? Via Pécuchet, de man van de pure rede zonder emoties, laat Flaubert iets van de hoop op verandering doorschemeren. Alleen heeft hij geen argumenten waarop die hoop te baseren is. Of toch?

III.3.7 Tussen droom en daad

In het voorafgaande exposé over preheroïek, heroïsche omwenteling en postheroïsche reacties, is reeds een aantal zaken naar voren gehaald die ook in het werk en in de houding van Flaubert doorschemeren. De Franse Revolutie had niet alleen sociaalmaatschappelijke verhoudingen veranderd, ook de positie van kunstenaars ten opzichte van opdrachtgevers en publiek was verschoven. Dankzij filosofen als Kant en Hegel was de esthetiek belangrijker geworden in het streven naar schoonheid, zuiverheid en waarheid. Schoonheid is, volgens Kant, wat ons zonder enig belang bevalt. Autonomie ging gepaard met belangeloosheid. De *l'art pour l'art*-gedachte stoelt op deze filosofie en Victor Cousin muntte de beweging.

Theoloog Søren Kierkegaard (1813-1855) ontwikkelde zijn theorie over de romantische ironie als reactie op Kant en Hegel. Hij legde hiermee een basis voor vele latere uiteenzettingen en theorievorming over ironie; welke gedaanten ze aanneemt en hoe ze functioneert. De romantische ironie was de alom heersende levenshouding van de aristocraten

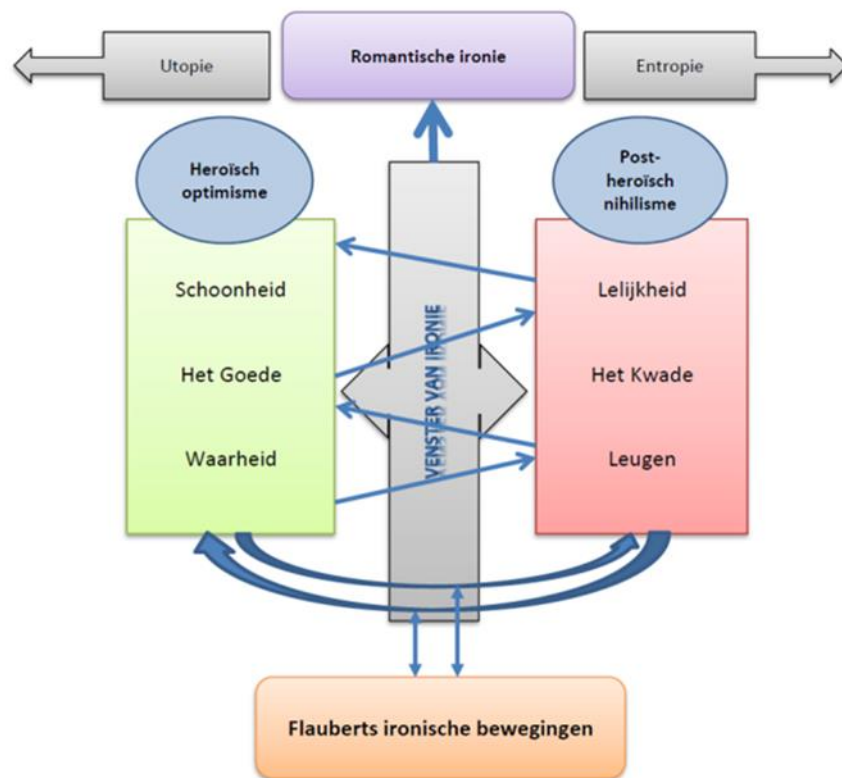
en romantische kunstenaars op het moment van Flauberts geboorte in 1821. Tegelijkertijd begon de romantische literatuur te vervallen tot clichématigheid en conservatisme.

De roman is volgens Lukács (1980) nog slechts een flauwe afspiegeling van wat eens een betekenisvol episch genre geweest was. Hij ziet twee mogelijkheden: ofwel de roman ontaardde in ontspanningsliteratuur ofwel hij moest epische waarde krijgen en daarmee een reflexief karakter hebben. Deze dwang tot reflectie is volgens Lukács de diepe melancholie van iedere authentieke grote roman waarin ‘de held vergeefs zoekt naar het paradijs en tegelijk dit zoeken resignerend opgeeft.’ (LUK: 88). Hierin ligt meteen de ironie besloten, immers het tegendeel is het zekere einde van wat de held nastreeft. Deze reflexieve houding kenmerkte ook Flaubert als persoon, die in twee werelden leefde: die van de werkelijkheid van de literatuurproductie en die van de fictie tijdens het schrijven. De karakters van zijn personages vertonen dezelfde houding. Frédéric Moreau en Emma Bovary trekken zich geregeld terug in mijmeringen en gevoelsmatige overpeinzingen waarin zij hun lot overdenken. Hun antagonisten zijn de doeners, de activisten. Maar tussen droom en daad ligt een onoverbrugbare wereld voor gedesillusioneerde helden. Met het complementaire duo Bouvard en Pécuchet, dat in dialoog veelvuldig reflecteert op de werkelijkheid en middels experimenten deze werkelijkheid probeert te overwinnen, creëert Flaubert een structuur voor reflectie middels antithese. Flaubert wist de ironie van het postheroïsche leven, waarin het paradijs voor eeuwig verloren was gegaan, aldus in literatuur vast te leggen. Lukács beschrijft de ironie als

‘het middel waardoor de gebrokenheid, het gebrek aan samenhang van de wereld, zichzelf corrigeert: inadequate relaties kunnen een metamorfose ondergaan en een fantastische en ordelijke reidans van misverstanden en miskenningen worden, waar alles van verschillende kanten wordt bekeken: als iets dat geïsoleerd en toch ook verbonden is, als drager van waarden en als niets, als abstracte afzondering en als het meest concrete autonome leven, als weggwijnen en als bloeien, als lijden en doen lijden.’ (LUK: 78)

Flaubert gebruikte de ironie om de werkelijkheid weliswaar als overwinnaar neer te zetten, maar liet tegelijkertijd de nietigheid van deze overwinning zien. De zege was immers maar van korte duur, zoals de revoluties hadden aangetoond. Geen enkele toestand was definitief. Als de ideale toestand situatie namelijk bereikt was, bleek deze toch niet zo ideaal te zijn. Model B (*Flauberts Ironie*) visualiseert deze meanderende beweging van de romantische ironie middels de pijlen die door het ironische venster heen en weer schieten. De zwevende onbestemdheid ligt al ten grondslag aan *Madame Bovary*, zoals uit onderstaand voorbeeld blijkt, maar veel sterker nog vormt zij het fundament van *L'Éducation*

sentimentale. In het schone ideaalbeeld van het leven en van hun geliefde dat de protagonisten in hun fantasie ontworpen hebben, ontdekken zij stevast de schaduwzijde. Dit gebeurt zodra het doel bereikt is of doordat er tijd verstrijkt. In beide gevallen wordt het verlangen opgeheven. Maar natuurlijk is dit slechts tijdelijk, want de slinger van de noodlottige ironie gaat heen en weer.



Model B. Adèle Roelofs (2013). *Flauberts ironie*

Een scène uit *Madame Bovary* demonstreert hoe dit model werkt. Na een periode van drie jaar vinden Madame Bovary en haar voormalige geliefde Léon elkaar terug en de hartstocht laait op. Nadat Léon aangedrongen heeft op een ontmoeting stemt Emma in. Maar dan:

Emma, le soir, écrivit au clerc une interminable lettre où elle dégagait du rendez-vous; tout maintenant était fini, et ils ne devaient plus, pour leur bonheur, se rencontrer. Mais, quand la lettre fut close, comme elle ne savait pas l'adresse de Léon, elle se trouva fort embarrassée. -Je la lui donnerai moi-même, se dit-elle; il viendra. Léon, le lendemain, fenêtre ouverte et chantonnant sur le balcon, vernit lui-même ses escarpins, et à plusieurs couches. Il passa un pantalon blanc, des chaussettes fines, un habit vert, répandit dans son mouchoir tout ce qu'il possédait de senteurs, puis, s'étant fait friser, se défrisa, pour donner à sa chevelure plus d'élégance naturelle. (MB2: 364)

Die avond schreef Emma de notarisklerk een eindeloze brief, waarin zij het rendez-vous afzegde: alles was nu uit en het zou voor hun levensgeluk beter zijn als ze elkaar maar niet meer ontmoetten. Maar toen zij de brief had dichtgelakt zat zij er zeer meer verlegen, daar zij Léons adres niet wist.

‘Dan zal ik hem die zelf geven,’ dacht ze, ‘hij komt dan immers nog.’

De volgende dag stond Léon met open raam op zijn balkon neuriënd zelf zijn lakschoenen te vernissen en verscheidene lagen over elkaar. Hij trok een witte pantalon aan, fijne sokken, een groene rok, besprenkelde zijn zakdoek met allerlei geurtjes waarover hij beschikte, en nadat hij zichzelf had laten friseren, haalde hij vervolgens de krul er weer uit om zijn haar een natuurlijke elegance te geven. (MB1: 265)

Emma heeft er onder geleden, dat Léon drie jaar geleden naar Parijs vertrok om te gaan studeren. Het is nacht, de dag is voorbij en gedane zaken nemen geen keer. Ze voelt zich oud. Nu hij terug is, zou ze haar geheime romance kunnen doen herleven, maar ze durft niet en wil Léon eigenlijk niet meer zien. Ze schrijft een afscheidsbrief, maar de ironie wil dat ze deze persoonlijk moet overhandigen, omdat ze zijn adres niet heeft. Ze kan het rendez-vous dus niet meer afzeggen. Haar basishouding is negatief. Zij ziet de slechte kanten van een hernieuwde verhouding, maar de situatie noopt haar iets te doen wat ze niet wil. Emma weerspiegelt innerlijke gemoedsbewegingen; ze verkeert in een emotionele tweestrijd, waar in eerste instantie de ratio wint. Léon daarentegen is goedgehumeurd en doft zich op als een heertje. Hij ziet eruit om door een ringetje te halen, geparfumeerd, gekapt en gekleed volgens de laatste mode. De nadruk ligt op de uiterlijke verschijning. Léon bereidt zich op de gebruikelijke –Parijse– manier voor op een rendez-vous. Het venster staat open naar een nieuw begin: het is ochtend, de toekomst kan beginnen. Léon is jong, onbekommerd, zeker van zijn zaak en verheugt zich op een intiem weerzien met zijn voormalige minnares.

De passage toont de bipolariteit van het model in de uitgangsposities van de protagonisten, alleen zijn de rollen nu omgedraaid. Waar Emma vroeger heftig verlangde naar een romance en daarvoor in actie kwam, is het nu aan Léon om zich aantrekkelijk te maken en zijn ideaal na te jagen. In het ironiemodel staat Léon links, Emma rechts.

Léon
dag
optimisme
zeker
opgang
gekunstelde natuurlijkheid

Emma
nacht
pessimisme
onzeker
neergang
eerlijke verstandelijkheid

Tijdens de ontmoeting begint de pendel te zwiepen, Emma raakt opgewonden, maar vecht ertegen (‘Met haar wankelende deugd klampte zij zich vast aan de Heilige Maagd’ (...)) (MB1:268). Léon raakt geërgerd doordat Emma niet meteen toegeeft en doordat de

rondleiding door de kathedraal een eeuwigheid lijkt te duren ('Léon beet zich op de lippen en trappelde van ongeduld.') (MB1: 268). Een opdringerige koster wekt zijn woede. Hij stelt voor om weg te gaan. Léon spreekt het toverwoord en Emma's weerstand is gebroken.

C'est tres inconvenant, savez-vous?

-En quoi? Répliqua le clerc. Cela se fait à Paris!

Et cette parole, comme un irrésistible argument, la détermina. (MB2: 370)

Het is erg onbehoorlijk, weet je dat wel?

'In hoeverre?' antwoordde de klerk. 'Dat doe je in Parijs ook!'

En dit woord, dat als een overtuigend argument klonk, deed haar besluit vaststaan. (MB1: 270)

Er was maar één woord dat Emma over de streep trok: 'Parijs', haar ultieme hemel. Léon sleurt Emma mee naar buiten en het stel stapt in een rijtuigje. De spanning is inmiddels zo hoog opgelopen, dat de hele episode eindigt met een uren durende duivelse wildemansrit in een afgesloten karos. Deze slotscène zal de verbeelding van de lezers in de negentiende eeuw tot het uiterste geprikkeld hebben. Flaubert vertelt namelijk niet wat er zich precies afspeelde in de koets. Deze passage in *Madame Bovary* bouwt via ironische meanderbewegingen de spanning enorm op. Ze eindigt in een geëxalteerde finale zonder duidelijkheid te geven. Alle goede voornemens ten spijt, de fantasie is sterker dan de deugd. Het blijft gissen naar de waarheid en dus overwint de leugen (de fictie). Flaubert toont het spel van antithesen. Alles wat eerst waar, schoon en goed was (de geïdealiseerde liefde) heft zichzelf op en keert om in het tegendeel (lust en overspel) met de stad Parijs als symbool van alle kwaad.

De antithesen komen niet alleen tot uiting binnen één individueel personage, maar ook in de relatie met overige personages. Zo vormen Emma en Léon tezamen het tegendeel van Emma's echtgenoot, de saaie dorpsarts Charles Bovary en de rationale apotheker Homais. Hierin speelt Flaubert de tegenstelling tussen verheven dromen en kleinburgerlijke nuchterheid uit, waarbij de fantastische droomwereld de fictie van stuiverromannetjes weerspiegelt. In de burgermannen ironiseert Flaubert de goedbedoelende sukkels met hun beperkte visie. En hoewel Charles Bovary Emma veel vrijheid geeft, is hij uiteindelijk het slachtoffer wegens zijn gebrek aan doortastendheid en goedgelovigheid.

IV. Grand Dessert – analyses met interpretatie

Een *Grand Dessert* belooft een afsluiting van een copieuze maaltijd te zijn, waarin alle smaken harmoniëren en alle lijnen convergeren in een geëxalteerde finale. De theorie over satire en ironie en de uiteenzetting over drie periodes in Franse geschiedenis hebben inmiddels zoveel instrumenten aangereikt, dat het *Grand Dessert* opgediend mag worden. Na de analyse van Voltaire's *Candide* als voorbeeld van satire volgen dan Flauberts romans als langverwachte delicatessen. De Britse auteur Julian Barnes (1982) vat in zijn voorwoord van het *Woordenboek van pasklare ideeën* op Flaubertiaanse wijze het verschil tussen satire en ironie als volgt samen:

Satire. Een manier waarop een schrijver de domheid van zijn tijd te lijf kan gaan; de andere is ironie. De satiricus duwt de wereld het toneel op, smijt ernaar met taarten, trekt zijn broek van zijn achterste, lacht hem uit om zijn dikke pens. De ironicus duwt de wereld het toneel op en biedt hem stukken quiche aan, prijst zijn modieuze plusfours en merkt op dat embonpoint het kenmerk is van een waarlijk gewichtig persoon. (WCI: 11)

Satire en ironie zijn twee verschillende manieren om kritiek op de samenleving te uiten. De satiricus en de ironicus waren de actoren die in een bepaald tijdsgewricht ieder op eigen wijze in de publieke ruimte optraden om de mens en zijn gebreken te ridiculiseren. Voltaire dient in deze masterthesis als voorbeeld van satire in de achttiende eeuw. Flaubert bestrijkt de negentiende eeuw, het schurende tijdperk tussen romantiek en realisme, tussen revolutie en resigatie, waar de ironie haar maskeradespel opvoerde. Flaubert was geen epigoon van de geëngageerde generatie die rond de eeuwwisseling geboren werd. Hij verzette zich tegen alle heersende clichés, zowel van politieke en maatschappelijke opvattingen, als van literaire conventies. In dit *Grand Dessert* komt onder meer aan bod waarom hij zijn leven lang clichés verzamelde. Maar eerst zet Voltaire de satirische toon met *Candide*, waarna de romantische ironie van Flaubert op het bord ligt.

IV.1 Van optimisme naar nihilisme

Revolutie – *Het tijdperk van de revolutie is nog steeds niet afgelopen, want iedere regering belooft haar nu definitief af te sluiten.* (WCI: 63)

De revolutie was nooit klaar, niet in de politiek en nog minder in de kunsten. De laatsten zouden een fundamentele wijziging ondergaan. De inleidende schetsen over de achttiende en negentiende eeuw in Frankrijk en de personen die het publieke podium betraden, gaven al enig inzicht in de effecten die de voortdurende disbalans van politieke

machten en idealen op de kunsten hadden. Daarnaast had deze onevenwichtigheid haar sporen nagelaten op de levensinstelling en psychische gesteldheid van kunstenaars en andere politieke agitatoren.

De cartesiaanse dichotomie van lichaam en geest, die de hele Verlichtingsperiode kenmerkte, kwam naar voren in de vergelijking tussen Voltaire en Rousseau. Waar Rousseau ervan overtuigd was dat de mens van nature goed en rechtvaardig was en dat de samenleving er dus naar moest streven zijn natuurlijke oerstaat te herstellen, zegevierde bij Voltaire de Rede. Voltaire liet zich niet sturen, noch uit het veld slaan door emoties als angst, spijt of verdriet. Hij volgde zijn eigen weg en zijn optimisme en geloof in vernieuwing bleken onverwoestbaar, ondanks diverse verbanningen en spreekverboden. Hij communiceerde direct met vorsten en machthebbers en schreef vele brieven, waarin hij zijn mening niet bepaald onder stoelen of banken stak in zijn streven naar vrijheid en gerechtigheid. Wat de wetenschap had bewezen, zouden seculiere -absolute- vorsten, kerkvorsten of filosofen niet kunnen ontkennen. Orde, regels, wetten en structuren waren rationele producten, die een systematische samenhang tussen elementen aantoonde en hoe dan ook objectiviteit garandeerden.

Voltaire verzamelde schatten die de voortschrijdende wetenschap opgeleverd had in een omvangrijke reeks boeken, waaraan ook andere zogenaamde verlichte geesten van de achttiende eeuw, waaronder Diderot en d'Alembert, *Encyclopédisten* geheten, hun bijdrage leverden. Door deze samenwerking brachten zij voor het eerst structuur aan in de wetenschap, maar ze wilden tegelijk de publieke opinie beïnvloeden. Flaubert deed iets soortgelijks in *Bouvard en Pécuchet*, echter vanuit een tegengestelde motivatie. Hij geloofde weliswaar in natuurwetenschappen, maar ridiculiseerde in deze roman de soms starre houding van zichzelf boven alles verheven voelende wetenschappers. Hij probeerde te bewijzen dat deze het met de waarheid niet altijd even nauw namen. De twee kopiisten trokken er namelijk op uit om alles wat de wetenschap opgeleverd had te onderzoeken en de experimenten te herhalen, maar kwamen door de mislukte proefnemingen stevast tot de conclusie, dat er een hoop onzin geschreven was en dat wetenschappers dikwijls fabuleerden. Ook Voltaire schiep er een groot genoeg in filosofische inzichten met de nodige ironie te devalueren. Dit deed hij in zijn *Filosofisch Woordenboek* en vooral in zijn literaire roman *Candide*, een werk dat Flaubert bewonderde en regelmatig herlas.

(...) heb net heel *Candide* weer doorgenomen. Ik deins voor niets terug. (K&M: 244)³².

Oui, c'est beau Candide! fort beau ! Quelle justesse! Y a-t-il moyen d'être plus large, tout en restant aussi net ? Peut-être non. Le merveilleux effet de ce livre tient sans doute à la nature des idées qu'il exprime (...), (CO II: 256)³³

Ja, hij is mooi Candide ! Erg mooi ! Wat een juistheid ! Zou hij maar half zo groot geweest zijn, zou dan alles net zo geweest zijn ? Waarschijnlijk niet. Het geweldige effect van dit boek hangt ongetwijfeld samen met de aard van de ideeën die hij uitdrukt, (...) [eigen vertaling]

Voltaire streefde naar een maatschappij, waarbij rangen en standen niet gebaseerd waren op erfelijkheid of afkomst, maar op verdienste. Deze radicale opvatting stond natuurlijk haaks op de absolute monarchie en de macht van de Kerk. Voltaire baseerde zijn filosofische visie op de ideeën van Engelse filosofen die hij tijdens zijn verbanning naar Engeland bestudeerd had, David Hume en John Locke. Kennis berustte op zintuiglijke indrukken en gaat dus terug op individuele waarneming vanuit een bepaald standpunt. Het perspectief bepaalt hoe de waarnemer specifieke dingen ervaart. Deze bevindingen toetst hij vervolgens aan waarnemingen en belevingen van anderen. Vanuit deze gedachte is er dus geen absolute waarheid denkbaar. God als almachtige en alwetende hoogste waarheid was hiermee van zijn voetstuk gestoten. Menselijke kennis leidt echter niet tot zekerheid, omdat deze kennis nooit stabiel is, maar voortdurend verandert dankzij nieuwe ontdekkingen, ervaringen en belevenissen. Desalniettemin geloofde Voltaire in wetmatigheden op basis waarvan de weg naar een nieuwe toekomst uitgestippeld kon worden. Wat hij niet voorzag, was dat strikte régimes op basis van starre structuren zouden leiden tot puritanisme, rigide bureaucratie en koste-wat-kost handhaven van de wet. De periode van 1793-1797 waarin de burgers zuchtten onder de terreur van Robespierre, de rechtlijnige, *l'incorruptible*, leverde daarvoor het bloedige bewijs. Voltaire's filosofie is in feite paradoxaal. Wetmatigheden berusten immers een herhaling van dezelfde, vaststaande principes. Hoe is het dan toch mogelijk dat deze wijzigen of zich ontwikkelen? Is de fundamentele wijziging van processen of van inzichten niet de noodzakelijke voorwaarde voor vernieuwing en vooruitgang? De satirische roman *Candide, of het optimisme* is een getuigenis van deze onzekerheid en het zoeken naar een nieuwe manier om zich met de verlichtingsideeën te kunnen verenigen. De nieuwe wereld prikkelde tot nieuw heldendom. Voltaire's helden relativeerden alle ellende en bleven onverminderd geloven in de goede, schone en ware idealen. 'Er is geen oorzaak zonder gevolg.' Flauberts helden waren de relativering voorbij en waren er van overtuigd dat een herhaling van zetten stevast zou eindigen in het tegendeel. De waarheid van gisteren is het cliché van vandaag en de leugen van morgen.

IV.2 De zoete onschuld - *Candide*

Was Candide een held of een antiheld? In Lukács' theorie (LUK: 1980) over de roman staat te lezen dat de oorspronkelijke held zich te allen tijde beschermd wist door de goden. Alles gebeurde zoals het moest gebeuren, zonder oorzaak en zonder gevolg. De ziel was nog niet afgesplitst was van het lichaam. De ziel was het leven zelf, dus het leven als held was waar, schoon en goed. 'Zijn en noodlot, avontuur en voltooiing, leven en wezen zijn identieke begrippen' (LUK: 25). Een ware held is altijd onbaatzuchtig, omdat hij een hoger doel dient. Candide had geen antwoorden, zoals de Grieken, maar wel veel vragen. Dit maakt hem een andere held dan de Griekse naïeve held, voor wie kwaad en goed onlosmakelijk met elkaar verbonden waren. De Kerk had deze twee echter ver uit elkaar gezet. De scherpe antithese goed-kwaad was een ultiem pressiemiddel voor de mensheid in een kindstadium. Schuld, boete en straf hingen de zondige mens boven het hoofd. Zo vroeg Candide zich dan ook steeds af hoe het toch kon dat er zoveel kwaad in de wereld gedaan werd in naam van de Kerk, die toch eigenlijk vergeving, eenheid en onbaatzuchtigheid predikte. De middeleeuwse mens schikte zich in zijn onderdanige positie, deels vanuit zijn kosmologie, deels vanuit de samenleving waarin niet het individu maar de gemeenschap voorop stond. De verlichte mens kon deze ondergeschikte collectivistische houding niet aanvaarden, omdat die het gevolg was van oneigenlijke hiërarchische verhoudingen tussen meester en knecht, tussen koning en onderdaan, tussen God en zijn kudde.

De klassieke held onderscheidt zich van de massa door zijn specifieke opdracht. Hij moet een missie volbrengen om een doel te bereiken dat buiten hemzelf ligt. De opbrengst komt de gemeenschap, het vaderland of zijn geliefden ten goede. De held beschikt daarom altijd over de juiste vermogens en over voldoende kracht om zijn taak af te ronden, ook al is zijn eigen lot tragisch. De held zal zelden zijn eigen geluk vinden. De bijzondere gaven van de held of de speciale bescherming van hogerhand waarop hij kan rekenen, zorgen dan toch voor een hiërarchie in onderlinge relaties. Maar de weg van de held is een eenzaam avontuur. De held moet zijn queeste na de verbanning uit zijn vertrouwde omgeving op eigen kracht doorstaan. Men kan het boek lezen als een avonturen- of schelmenroman, maar ook als de lotgevallen van een held die in harmonie moet zien te komen met een veranderde wereld, denk bijvoorbeeld aan Cervantes' *Don Quichot*.

Voltaire bekritiseerde met dit het literair-filosofische werk *Candide* de optimistische ‘mantra’ van Leibniz over de best mogelijke wereld. Voorts verwerkte hij er oorlogen in, rampspoed, zeden en gewoonten, politiek, handel, kolonialisme en racisme en goot deze in groteske gestalten. Voltaire schreef en werkte tijdens de Verlichtingsperiode, waar de mensheid de illusie had dat het bestaan maakbaar was. Hij was van mening dat de mens niet langer als speelbal aan God, gebod of het lot overgeleverd was, maar met ratio en wetenschap de wereld kon beheersen. Candide’s geloof in de Voorzienigheid wordt dan ook danig op de proef gesteld. Gelukkig heeft Candide altijd metgezellen en raadgevers om zich heen. Hij overleeft niet dankzij buitengewone lichaamskracht, bijzondere gaven of grote wijsheid. Zijn ontwapenende eerlijkheid en rechtvaardigheidsgevoel brengen hem de hele de wereld door. Het open vizier waarmee hij de mensheid tegemoet treedt is zijn enige wapen. Ook hier wijkt hij af van de klassieke held, die lijdt onder zijn duistere kanten en geestelijke kwellingen. Zijn persoonlijke missie is het terugvinden van zijn geliefde. Deze wens houdt hem staande en gaande, maar uiteindelijk dienen al zijn avonturen maar één doel: het vinden van universele wijsheid. Candide lijkt in alles op de eerste en tevens laatste kaart van de Grote Arcana van de Tarot: *De Dwaas*, ook wel *De Nar* geheten (zie afbeelding 12). Ook hier is het de jonge naïeve held die, vertrouwend op zijn instinct, roekeloos en optimistisch de wijde wereld gaat verkennen.³⁵ Aan het begin van de reis is De Dwaas nog een kind. Gaandeweg ontwikkelt hij zijn persoonlijkheid tot hij uitgroeit tot een wijs mens.



Afbeelding 12. Tarotkaart 0. De Dwaas

IV.2.1 *Candide, of het optimisme* – Analyse en interpretatie

Candide, of het optimisme (1749) bevat de hele filosofie en kritiekpunten van Voltaire in dertig hoofdstukken, die verhalen van de *Bildungsreise* van de onschuldige Candide³⁶. Het subschrift op de frontpagina wekt al het vermoeden dat het niet om een gewone tekst handelt.

“Naar het duits van Dr. Ralph met de aantekeningen die in de jaszak van de doctor gevonden zijn toen hij stierf in Minden A.D. 1759.”³⁷

Immers, de lezer kan onmiddellijk vragen stellen over de oorsprong en de waarheid van het verhaal. Wie was Dr. Ralph? Waarom schreef hij dit verhaal? Wie vond zijn aantekeningen?

Na het zien van de boekcover komt de lezer echter nog niet meteen in de juiste stand. De titels van de dertig hoofdstukken lichten het tipje van de sluier verder op. Ze werken als een epigram, waar in één zin de inhoud van het desbetreffende stukje samengevat is.

Enkele voorbeelden van veelzeggende hoofdstuktitels zijn:

- I *Hoe Candide werd opgevoed in een mooi kasteel en daar werd weggejaagd*
- V *Storm, schipbreuk, aardbeving en wat er met meester Pangloss, Candide en Jacques de anabaptist gebeurde*
- X *In wat voor armoede Candide, Cunegonda en de oude vrouw Cadiz bereikten en hoe ze te scheep gingen naar de nieuwe wereld*
- XIV *Hoe Candide en Cacambo werden ontvangen bij de jezuïten in Paraguay*
- XXVI *Hoe Candide en Martin dineerden met zes vreemdelingen en wie dat waren*
- XXX *Besluit*

Afbeelding 13. Originele frontpagina *Candide* (1749). Parijs-Sirène

Voltaire voldeed hiermee aan literaire en orale tradities. In de achttiende eeuw was de verteller alwetend, hij wist wat de personages zouden meemaken, hoe zij zich voelden en wat zij dachten. Hij had een panchronisch perspectief, waarmee hij het hele verhaal van begin tot einde overzag. De personale vertelling verloopt dan ook chronologisch, waarbij afzonderlijke episodes elkaar in hoog tempo opvolgen. Iedere episode, of mimetische scène, besluit met een korte diëgetische, vaak concluderende of beschouwende, opmerking die tevens een sprong in tijd en ruimte creëert. Deze narratieve technieken zien we hier al aan de samenvattende titels en even verderop aan een tekstvoorbeeld. Door het lezen van de titels kan de lezer de avontuurlijke reis van Candide volgen en de geoefende of beter ingelichte lezer, die bekend is met Voltaire of genreconventies, zal alras een ironische leeshouding aannemen, omdat hij vermoedt dat Voltaire een aantal hete politieke, wetenschappelijke, filosofische en sociaalmaatschappelijke hangijzers aankaart. Hierdoor kunnen we *Candide* symptomatisch lezen en de roman direct in het licht van satire en ironie plaatsen.

CANDIDE,
O U
L'OPTIMISME,
TRADUIT DE L'ALLEMAND
D E
MR. LE DOCTEUR RALPH.



M D C C L I X.

In *Candide* zijn diverse lagen te herkennen. Zo is in het historische deel van deze thesis al kort verwezen naar Voltaire's kritiek op het kolonialisme met een citaat uit hoofdstuk XIX. De wrede straffen voor slaven en de laconieke houding van de gewonde neger ten aanzien van de situatie in Suriname staan in schril contrast tot elkaar. Candide's primaire reactie van ontsteltenis is slechts van korte duur. Zijn verdriet over de twijfel aan het optimisme lijkt groter dan de behoefte om iets te veranderen aan het lot van de slaaf.

'O Pangloss,' riep Candide uit, 'van zulke schanddaden had je geen vermoeden. Nu is het uit ! Ik geloof niet langer in dat optimisme van je.'
'Wat is dat, optimisme ?' vroeg Cacambo.
'Ach, dat is de waanzin om vol te houden, dat alles goed gaat, als het slecht gaat,' antwoordde Candide, terwijl hij huilend naar de neger keek. En met tranen in zijn ogen ging hij Suriname binnen. (CA: 73)

Dit fragment laat zien dat Candide regelmatig twijfelt aan de positieve mantra van Pangloss, zijn vroegere huisleraar, dat dit het beste is, omdat dit in de best mogelijke wereld gebeurt. Candide neemt echter geen afstand van deze gedachte. Hij zet zich snel over zijn emoties heen en vervolgt zijn pad. De snelheid waarmee Candide van stemming wisselt, neergeschreven in korte staccato-zinnen, is bij tijd en wijle lachwekkend. Waar de thema's en dialogen door hun karikaturale presentatie satirisch werken, openbaart zich in de concluderende opmerkingen Voltaire's ironische intentie en kritiek op de mensheid en haar opvattingen. De botsing tussen de hoogstaande filosofische of religieuze opvattingen (het optimisme) en het banaliteit van de wereld (de schanddaden) geeft dit fragment een ironische betekenis. De onmiddellijke reactie en ommekeer van Candide zorgen voor een afronding en heffen de onzekerheid op. De bedoeling van de ironie is hier duidelijk. Booth (1974) spreekt in dit geval van *stable irony*. Zij fungeert bij Voltaire als stijlfiguur. Bij Kierkegaard is ironie eveneens een manier om tot de kern te geraken. Ironie, niet slechts ter verheffing en zelfreflectie maar als bewustzijnsverhogend principe, komt pas op in de romantiek. (Korsten: 185)

IV.2.2 Klassieke satirische structuur

Het geven van duidingen bovenaan een nieuwe paragraaf of een volgend hoofdstuk of ter afronding van een gedachte of thema, was een gebruikelijk vormprincipe in literatuur, poëzie en theater. De structuur van *Candide* is daarom klassiek te noemen. De tekst zelf is op twee verschillende manieren in te delen. De eerste is analoog aan de satire die eerst alle dwaasheden uit de doeken doet (hoofdstukken I t/m XVI). De spanning stijgt en loopt op tot een climax. Dan komt de val, er volgt een rustpunt met ommekeer (XVII en XVIII -

Candide's verblijf in Eldorado). Daarna volgt de antithese waarin de neergang van het verhaal ingezet wordt. Alternatieve mogelijkheden worden gepresenteerd tot Candide's volwassenheid is bereikt (hoofdstukken XIX t/m XXVI). Aan het slot is er de afronding met moraal (XXIX en XXX).

Ook is de opbouw vergelijkbaar met de klassieke tragedie en met het sprookje, waarin de jongeling al dan niet door omstandigheden zijn ouderlijk huis moet verlaten en de wijde wereld in trekt. Hij moet daar een aantal beproevingen doorstaan, ontmoet vreemde wezens en wijze raadgevers. In fysieke krachtmetingen bewijst hij zijn moed en door alle geestelijke uitdagingen, raadsels of enigma's die hij moet oplossen groeit zijn wijsheid. Hij overleeft gevaren en natuurrampen, sterft duizend doden, maar staat iedere keer weer op en gaat verder tot het moment dat zijn leerschool volbracht is en hij even tot rust mag komen. Dan overvalt heimwee de held en met al zijn verworven materiële en vooral immateriële rijkdommen keert hij huiswaarts waar hij zijn geliefde, bij voorkeur een prinses, terugvindt. Zij trouwen en samen leven zij nog lang en gelukkig. De queeste is volbracht, de metamorfose is voltrokken, de held is volwassen en staat voortaan zelfverantwoordelijk in het leven. Eind goed, al goed.

Hoewel men het sprookje in de achttiende eeuw verguisde vanwege de irrationele gebeurtenissen, miraculeuze reddingen, wonderen en fantasiewezens vertoont *Candide* er alle kenmerken van. Ook inhoudelijk zijn er parallellen: de avontuurlijke reis met die openbaringen en inzichten, die de mens nodig heeft om zich in de wereld te handhaven. Daarop is een pauze ingelast, die nodig is om te recupereren van alle vermoeienissen en volgt er de wedergeboorte als volwassen en wijs geworden man die klaar is voor het leven, zodat hij huiswaarts kan keren om daar samen met zijn Cunegonda gelukkig en tevreden de rest van zijn leven te slijten. Voltaire, die naar vooruitgang streefde, koos misschien bewust een verouderde en indertijd verwerpelijke vertelvorm. Hij wilde hiermee laten zien, dat niet alleen de maatschappij zich moest ontwikkelen, maar dat ook de literatuur zelf naar een nieuwe taal en naar nieuwe vormprincipes moest zoeken om de verander(en)de wereldbeelden te representeren.

De tweede mogelijkheid is een driedeling waarbij steeds tien hoofdstukken geclusterd zijn, gebaseerd op de geografische situatie. De eerste tien hoofdstukken bevatten Candide's avonturen in Europa, de volgende tien spelen in de beide Amerika's en het laatste cluster in Europa en het Ottomaanse rijk. Candide eindigt in de bakermat van Europa: de Mediterranée. Hij vestigt zich voorgoed in Turkije om daar een eenvoudig, arbeidzaam leven op het platteland te leiden. Hoe dan ook is deze satirische vertelling clichématig, omdat zij volledig past in de verteltraditie. De inhoud daartegen is gedurfd, omdat zij direct te herleiden is tot de

context van de Verlichting, waarin de sociale statusverschillen enorme proporties hadden aangenomen.

Voltaire schreef vele verzen en theaterstukken, waar hij ook zelf regelmatig in meespeelde. Hij wist hoe hij het publiek kon vermaken en hoe hij karakters moest uitbeelden. Ook in *Candide* zijn zowel de hoofdpersonen als de nevenpersonages redelijk stereotypische *flat characters*. Het bijzondere van deze satire is dat Voltaire in verhalend proza schreef, terwijl satire oorspronkelijk in verzen geschreven werd. De reden van de orale traditie waarin teksten voorgedragen werden, is even banaal als praktisch: de meeste –gewone- mensen waren analfabeet en om ze toch te kunnen bereiken hielden redenaars, vertellers en acteurs voordrachten. Door teksten op rijm te zetten waren ze eenvoudiger te onthouden en te reproduceren. Voltaire gebruikte de gewone taal van het volk om zijn Verlichtingsideeën te verkondigen. Hij leverde daarmee een bijdrage aan de ontwikkeling van de Franse taal en bovenal aan de emancipatie van het gewone volk. Zijn franstalige proza was dus tevens een protest tegen het elitaire Latijn van de geestelijke en aristocratische machthebbers en de intelligentia. Het tempo ligt hoog, de zinnen zijn kort, waardoor de tekst vanwege de vlotte en toegankelijke stijl prettig leesbaar is. De avonturen met fortuinlijke of onfortuinlijke afloop zijn soms zo idioot, dat het hele werk humoristisch en lachwekkend, speels en luchthartig blijft, ondanks de vlijmscherpe ondertoon.

IV.2.3 Interpretatie *Candide*

Zoals eerder gezegd snijdt ieder hoofdstuk een ander filosofisch, politiek of sociaalmaatschappelijk thema aan. Het zou een nieuw boek vergen om alle intertekstuele connotaties en referentiële verwijzingen op te sommen, maar na de korte inhoudsbeschrijving volgen in de interpretatie een paar onderliggende thema's, die als rode draad de vertelling constitueren.

Candide is een parodie op het prototype van de leerling met zijn wijze meester(s). De roman handelt over een naïeve jongeling, Candide, die aan het begin nog puur en onbevangen is en die door zijn reizen en ontmoetingen met andere culturen volwassen en door schade en schande langzaam wijs wordt. Zijn optimisme is ontwapenend en onnavolgbaar. Ondanks alle ellende, rampspoed en misère die hem te beurt valt, blijft hij steevast geloven in de woorden van zijn meester Pangloss, die les gaf in metafysico-theologo-cosmosullologie en die bleef volhouden dat:

Het is bewezen, dat alles niet anders kan zijn dan het is. Want omdat alles voor een bepaald doel is gemaakt, is alles noodzakelijkerwijs voor het beste doel gemaakt. (...) Alles kan gewoon niet beter. (CA: 10)

Daaraan te twijfelen is geen optie, dus alles wat Candide overkomt is het beste wat er kan gebeuren in de beste van alle werelden. Er is immers geen gevolg zonder oorzaak. Candide verbaast zich bij iedere episode opnieuw over de wonderbaarlijke, bizarre, wrede en buitenissige gedragingen van mensen. Hij kan maar niet bevatten hoeveel vormen van het kwaad er in de wereld zijn, als dit toch de beste van alle mogelijke werelden is. Hoewel hem dit verdriet doet, legt hij zich iedere keer weer neer bij de gedachte dat, zodra de reden van de tegenspoed bevredigend was voor de geest, alles zo moest zijn als het was. Ook ongeluk en verdriet waren dus nuttig en noodzakelijk.

Verjaagd uit zijn paradijselijke kasteelomgeving ergens in Duitsland, omdat hij verliefd was Cunegonda, de dochter van de kasteelheer, reist hij door Europa en naar andere werelddelen. Zijn reisgezelschap wisselt nogal eens, maar zijn trouwste reisgenoten zijn Pangloss, Martin en vooral zijn toegewijde dienaar en vriend Cacambo. Op hun tocht vinden zij Cunegonda terug en een oude vrouw die een veelbewogen leven achter de rug heeft. Prinsen, mohammedanen, geestelijken, soldaten, vreemde volkeren, allen verschijnen ten tonele in de roman.

In de wonderlijke en fantastische avonturen van *Candide* verwees Voltaire naar actuele rampen, historische gebeurtenissen, heersende politieke spanningen en invloedrijke personen. De referentie aan de werkelijkheid is al eerder genoemd als belangrijk element in satire. Voltaire spaarde niemand: alle figuren, waar hij iets op aan te merken had passeren de revue. De personages, volkeren en vorsten zijn karikaturaal geschilderd, zodat ze voor zijn tijdgenoten gemakkelijk herkenbaar waren. Zo is Pangloss de filosoof Wolff, een leerling van Leibniz, die vol vuur zijn ideeën propageert: “er is geen oorzaak zonder gevolg” en “omdat alles voor een bepaald doel is gemaakt, is alles noodzakelijkerwijs voor het beste doel gemaakt.” (CA: 10). Maar hoe viel dan de vreselijke ramp in Lissabon te duiden? Was dit de beste bedoeling die God voor de wereld in gedachten had: noodweer en aardbevingen³⁸ waarbij vele onschuldige mensen het leven lieten? Het reisgezelschap lijdt schipbreuk in het zicht van de haven van Lissabon, waarbij de goede anabaptist Jacques, die Candide een weldaad bewezen had, overboord slaat en verdrinkt. Pangloss weerhoudt Candide ervan Jacques te redden, door te bewijzen “dat de rede van Portugal nu juist voor de anabaptist gemaakt was om te verdrinken.”(CA: 22). Of neem de bloedige oorlogen (die direct

verwijzen naar de Zevenjarige Oorlog) en de wrede martelingen die Candide en andere personages ondergaan en steeds weer op wonderbaarlijke wijze overleven.

Allerlei drogredenen en omkeringen van ongerijmdheden worden steevast als verklaring aangevoerd voor het kwaad dat in de wereld is en het leed dat mensen elkaar toebrengen. Candide is vaak verdrietig en aangedaan, maar boos wordt hij nooit, omdat hij er rotsvast in gelooft dat voor alles een redelijke verklaring aan te voeren is. Soms twijfelt hij:

Verbijsterd en ontdaan, hevig bloedend en bevend als een riet zei Candide bij zichzelf: Als dit de beste van alle mogelijke werelden is, wat moeten de andere dan wel zijn? (C: 26)

Doorstane ellende lijkt steeds gecompenseerd te worden door de goedheid van een onbekende ander, die er helaas toch meestal een verborgen agenda op na blijkt te houden. Want zodra blijkt dat Candide, in Eldorado zwaarbeladen met goud en edelstenen, de terugtocht naar Europa wil aanvaarden, zijn sluwe speculanten hem te slim af. Hij verliest het grootste deel van de hem geschonken edelstenen uit Eldorado. Candide staat op het punt Suriname te verlaten en zoekt een reisgenoot die hem wil vergezellen in plaats van Cacambo, die naar Buenos Aires zou reizen om Cunegonda te vinden. Een rij gegadigden dient zich aan en Candide besluit diegene mee te nemen die de grootste ellende in zijn leven heeft meegemaakt. Niet langer de goedgelovige leerling wil hij de systeemtheorie van Pangloss over de best mogelijke werelden ontkrachten.

Ten slotte viel zijn keuze op een arme geleerde die tien jaar had gewerkt voor de Amsterdamse uitgevers. Hij vond dat er op de hele wereld geen beroep was waarvan je een grotere afkeer kon hebben. (CA: 77)

Hier krijgt de Amsterdamse uitgever Van Duren, verbasterd tot Vanderdendur, een sneer als voorbeeld van de verderfelijke, nietsontziende handelsgeest van de Hollanders. Daarnaast bekritiseert Voltaire de schone dames (hier doelt Voltaire op actrices, prostituees, maar ook op hebbelijke verwende adellijke dames of concubines³⁹) die Candide vleien en verwennen. Ze zijn er als de kippen bij om hem zijn rijkdommen te ontfutselen (Hoofdstuk XXII). Candide stapt iedere keer heel gemakkelijk over het verlies van zijn bezittingen heen, hij lijkt niet te hechten aan materiële zaken. Immers de metafysische inzichten zijn voor hem het waardevolste bezit. De leerschool van de jongeling staat volledig in het licht van de Rede, met het verstand en wijsheid als hoogst na te streven doel. Het geven van verklaringen van de processen die zich in de wereld volgens een bepaalde orde dienen te voltrekken en die dus zowel op een kwade als op een goede manier kunnen uitpakken, is wat Voltaire propageerde.

Laat je de mens zijn natuurlijke gang gaan, dan valt er niets dan kwaad te verwachten, zoals de misstanden in de achttiende-eeuwse samenleving aantoonde. Maar de mens heeft de ‘Goddelijke gave van de *vrijheid*’ (CA: 14) en beschikt over een vrije wil, waarmee hijzelf zijn keuze kan bepalen tussen goed en kwaad.

Voltaire verkondigde met *Candide* een sterk moralistische boodschap, die terugverwijst naar de christelijke leer. Het werk werd gezien de heersende opvattingen niet geheel ten onrechte verboden als blasfemisch. De bijbelse connotaties zijn dan ook legio. Zo is *Candide* zeer verheugd over het ene schaap dat hij, gewond en wel weet te redden uit de golven.

Terwijl hij nog sprak, zag hij bij hun schip iets zwemmen dat felrood van kleur was. Er werd een sloep gestreken om te kijken wat het was. Het bleek een van zijn schapen te zijn. En over het terugvinden van dit ene schaap was *Candide* meer verheugd dan over het verlies van de honderd, beladen met grote diamanten uit Eldorado. (CA: 80)

Candide’s liefdevolle houding tegenover schapen kennen we vanuit de Bijbel, waarin God de Herder de mensheid ziet als zijn schapen, die hij boven alles liefheeft en zal beschermen.

Het verlorene zal Ik zoeken, en het weggedrevene zal Ik wederbrengen, en het gebrokene zal Ik verbinden, en het kranke zal Ik sterken; (Ezechiël.34:16)

Voltaire zette de reine *Candide*, die zonder zonden is, neer als Jezus, *Salvator Mundi*⁴⁰. Jezus/*Candide* werd geslagen, gemarteld, verjaagd, gekruisigd, maar als Lam Gods, ‘*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*’⁴¹ verkondigt hij de blijde boodschap, de wederopstanding. Hoe zeer het lichaam ook gemarteld wordt of afsterft, de ziel is onsterfelijk, de Geest overwint de materiële gebondenheid. Welk Kwaad er ook geschiedt, het Goede overwint. Gezien het autobiografische karakter van *Candide ou l’optimisme* wierp Voltaire in feite zichzelf op als degene die de juiste oplossing weet voor alle wereldproblemen. Zijn credo behelsde vrijheid, gerechtigheid, zelfbeschikking en zorg voor de medemens, van welke etnische achtergrond dan ook. Ondanks zijn de tirades tegen de Kerk en haar corrupte vertegenwoordigers, betoonde Voltaire zich bewust of onbewust een voorvechter van aloude christelijke waarden. Hij ironiseerde echter de beteugeling van de menselijke ondeugd volgens de kerkelijke dogmatiek. De clericalen, paters en jezuïten waren net zo onbetrouwbaar, inhalig, corrupt en wellustig als de rest van de mensheid.

Het oudje had het bij het rechte eind gehad dat een franciscaan met een geweten zo ruim als zijn mouwen in Bajadoz het geld en de juwelen van Cunegonda had gestolen. (CA: 48)

De Kwaden, ofwel ondeugden, van de mensheid die Voltaire tentoonstelde, zijn vergelijkbaar met de zeven hoofdzonden, waarvan hij vooral de machtigen beticht. De confrontatie met deze zonden is de leerschool van Candide. De klassieke epische held dient namelijk te streven naar het goede, ware en schone, maar ontdekt dit pas na zijn confrontatie met de schaduwkant: de menselijke zonden. Dit stemt overeen met de satirische these, de opgang in het verhaal. Deze hoofdzonden zijn:

1. Superbia (hoogmoed - hovaardigheid - ijdelheid)
2. Avaritia (hebzucht - gierigheid)
3. Luxuria (onkuisheid - lust - wellust)
4. Invidia (nijd - jaloezie - afgunst)
5. Gula (onmatigheid - gulzigheid - vraatzucht)
6. Ira (woede- toorn - wraak - gramschap)
7. Acedia (gemakzucht - traagheid - luiheid - vadsigheid)

De ondeugden hangen dan ook vooral samen met emotionele, zinnelijke en onbeheerste aandriften, zoals die floreerden aan de grote hoven van Europa: de genotzoekende en spilzuchtige adel aan het hof van de Bourbons te Versailles, de onberekenbare houding en expansiedrift van Frederik II van Pruisen die de luister van het Franse hof wilde overtreffen met zijn slot Sanssouci. De sensuele lichamelijke, voortkomend uit natuurlijke processen en driften, paste meer bij de leer van Rousseau dan bij de ascetische instelling van Voltaire, die juist zijn zwakke lichamelijke constitutie probeerde te bestrijden door hard te werken. Deze ondeugden komen overeen met de pool van het kwade, het lelijke en de leugen die zich bevindt aan de rechterkant van het ironisch model B in *Le Menu*. Het waren verwerpelijke hoedanigheden, maar o zo menselijk.

De hoofddeugden zijn in de roman terug te vinden bij de eenvoudige, goedbedoelende mensen die het slachtoffer zijn geworden van de ongeremde machtswellust en van de wreedheden van hun heren. Deze zeven deugden hebben alles te maken met de Rede, want alleen deze beschikt over de juiste grondhouding. Ze vormen de antithese van de satire.

1. Prudentia (voorzichtigheid - verstandigheid - wijsheid)
2. Iustitia (rechtvaardigheid - rechtschapenheid)
3. Temperantia (gematigdheid - matigheid - zelfbeheersing)
4. Fortitudo (moed - sterkte - vasthoudendheid - standvastigheid)
5. Fides (geloof), of Pietas (toewijding, trouw)
6. Spes (hoop)
7. Caritas (naastenliefde/liefde)

Candide is het toonbeeld van deugd, omdat hij in alles vertrouwt op de Rede, die haar basis heeft in oorzaak en gevolg. Met grote verwondering slaat Candide de menselijke

eigenaardigheden en wreedheden gade. Hij begrijpt niets van de ongerechtigheden en de absurde verschijnselen van de wereld. Hij vergaart enorme rijkdommen, maar raakt deze even zo gemakkelijk weer kwijt. Niets schijnt hem te deren en als hij tenslotte moe is van zijn reisavonturen besluiten hij, Pangloss en Martin zich definitief te vestigen op een klein lapje grond in Turkije, zich nergens druk om te maken en zich alleen nog te wijden aan lichamelijke arbeid. Immers alle groten der aarde waren voortijdig of gewelddadig aan hun einde gekomen. Streven naar grootsheid is dus iets gevaarlijks.

‘Ik weet ook’, zei Candide, ‘dat wij onze tuin moeten bewerken’.
‘Je hebt gelijk’, zei Pangloss, ‘want toen de mens in de tuin van Eden werd gezet, was dat *ut operaretur eum*: om daarin te werken.’ (CA: 128)

Voltaire zelf maakte in de laatste jaren van zijn leven dezelfde beweging als *Candide*; hij trok zich terug uit het politieke gewoel en onthield zich van heftige oppositie tegen regeringen. Hij kocht een landgoed, dat hij volledig reorganiseerde. Hij bracht daar zijn sociale missie op voortvarende wijze in de praktijk, want hij zorgde voor een goede organisatie en structuur in het dorp waar hij woonde, hield zich bezig met landbewerkings- en produktiemethoden en bekommerde zich om de levensomstandigheden van de plaatselijke bevolking. *Candide*’s verhaal is Voltaire’s eigen bewogen levensverhaal.

Voltaire, de leergierige, groeide uit van naïeve maar oprechte vragensteller, naar toonaangevend intellectueel, maar als jongeling uit de derde stand zou hij nooit de mogelijkheid krijgen in sociale rang te stijgen. Dankzij zijn intellect communiceerde hij wel met de allerhoogste gezagsorganen en wist hij zich financieel ondersteund door vorsten. Hij overleefde afranselingen, moest regelmatig op de vlucht, reisde door heel Europa, verdiepte zich in alle voortbrengselen van de menselijke geest, die hij optekende voor de ‘Wikipedia avant-la- lettre’, de *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (“Encyclopedie of beargumenteerd woordenboek van de wetenschappen, kunsten en beroepen”). *Bouvard en Pécuchet* zouden hier beslist graag hun bijdrage aan geleverd hebben. Maar uiteindelijk concludeerde Voltaire met zijn *Candide*, dat er in het leven maar één ding telde : ‘*il faut cultiver notre jardin*’. De tuin is onze wereld die ontwikkeld dient te worden. De groeipotentie is rijkelijk voorhanden. Wil een tuin tot bloei komen, dan moet hij gesnoeid en bemest worden. De seizoenscycli van verrotten en weer uitbotten verlopen via wetmatige systemen, zoals later Michelets wedergeboorten fungeerden als hernieuwings- en vernieuwingsbewegingen.

Met *Candide* als voorbeeld is de pedagogische strekking van de correctieve satire gethematiseerd. Voltaire heeft willen uitdrukken dat het niet de intellectuele, vrome of religieuze partijen (jezuïten) waren die de hoogste deugden bezaten, maar juist de eenvoudige mens, wanneer deze bereid was zich te ontwikkelen en zich liet leiden door de Rede, door zelfbeheersing en optimisme. De filosofische en de kerkelijke leerstellingen over Goed en Kwaad die de middeleeuwen zo overheersten, vroegen om een nieuwe visie. De notie van de menselijke vrije wil betekende, dat de mens niet langer ondergeschikt was aan de grillen van een wikkende en beschikkende hogere macht. Dit was een belangrijke emancipatoire gedachte voor de gewone sterveling. Voltaire doorspekte de christelijke waarden met humor en ironie en zo kon de relativiserende Rede haar effect bereiken.

Voltaire's eigen rijpingsproces is via deze avonturenroman te herkennen, waardoor de roman ook als een vorm van *life writing* geduid zou kunnen worden, zij het een satirische. Voltaire had duidelijk een sociale missie en wilde zijn meningen zo helder en klaar mogelijk onder een breed publiek verspreiden. Dat hij zelf voortkwam uit de 'derde stand' maakte overigens wel, dat men hem niet echt serieus nam in adellijke kringen. Dat Frederik van Pruisen hem bewonderde om zijn ideeën, nam niet weg dat Voltaire als hoffilosoof voornamelijk fungeerde om het nuttige met het aangename te verenigen. *Prodesse et dilectare*, tot in de negentiende eeuw gold dit motto voor de kunst en de literatuur. Voltaire had door dat hij zijn leven niet langer zeker zou zijn, zodra de despotische vorst hem beu zou zijn. Hij vluchtte dan ook na een aanvaring tijdig weg (CA: 133).

IV.2.4 Il faut cultiver notre jardin

Interessant is het motief van de tuin dat door de hele roman heenloopt en waarin Voltaire een onderhuidse aanval op Rousseau en zijn hang naar de natuur inzette. Naast de bijbelse connotatie (hof van Eden) is de tuin op diverse alternatieve manieren te interpreteren. De natuur als metafoor is door de eeuwen heen zeer geliefd vanwege haar meervoudige symboliek. Bij Rabelais vanwege de noties van menselijke instincten en aandriften, van leven en dood, geboorte en aftakeling. Cyclische processen en de vruchtbare moeder aarde zagen we bij Michelet; in de romantiek werkte de natuur als bedreigende oerkracht waardoor de mens, als nietig en klein wezen, overweldigd kon raken: een sublieme ervaring. De menselijke natuur, evenals het omringende landschap, bevatten instinctieve krachten die alleen de Rede zou kunnen beheersen.



Afbeelding 14. De tuin van Versailles, gezien vanuit de Place d'Armes

Paysages de peintres – Toujours des plats d'épinards⁴²

Vanuit die gedachte werd ook in de achttiende en negentiende eeuw de tuinarchitectuur zeer geliefd. De Franse tuinen hadden een formeel karakter met een rechtlijnige, geometrische en rationele indeling. Ze waren gecontroleerd en beheerst, zoals een wereldbeeld veronderstelde, dat gedomineerd werd door de Rede. De tuinen van Versailles (zie afbeelding 14) weerspiegelden de renaissancistische evenwichtigheid en symmetrie met lange rechte doorsnedes. Enorme lanen, aangelegd met een meetkundige precisie, waren alle gericht op het paleis, waardoor de absolute vorst Louis XIV, de Zonnekoning, het middelpunt van de wereld leek. Het hele park was één groot speeltoneel, opgezet voor grote feesten, theater en spektakelstukken. De vele fonteinen en waterpartijen werden afgewisseld door strak gesnoeide hagen of intieme *bosquets*. De heldere plattegrond symboliseerde de absolute macht van de heerser. De tuin reikte tot voorbij de horizon. De soevereine vorst had de wereld onder controle. Toch kon natuurgeweld aardig roet in het zorgvuldig gecomponeerde eten gooien, zoals de natuurscène op de volgende pagina uitbeeldt.

Jardins anglais – Plus naturels que les jardins à la française.⁴³

In tegenstelling tot de Franse formele tuinen waren Engelse tuinen romantisch, met spannende doorkijkjes, nepruïnes en onverwachte contrasten tussen lichte en donkere gedeelten, open stukken en dichtbegroeide bosschages. Ze moesten vooral een spontane en ongekunstelde indruk maken, alsof het een authentiek landschap betrof. Tuinen waren

aangelegd als bezielde tuinen, bedoeld om stemmingen te weerspiegelen en sublieme gevoelens te evoceren. De verschillen tussen de Franse gestileerde tuinen en de Engelse en de Duitse natuurlijke, ruige natuurbeleving zitten niet alleen in de architecturale en schildertechnische aspecten, maar ook in de symbolische betekenis.



Afbeelding 15. John Constable (1776-1838). *Seascape Study with Rain Cloud*. Olieverf op papier.

In de achttiende eeuw ontstond een speciaal genre in de romantische schilderkunst, met als belangrijke vertegenwoordigers de Engelse schilder John Constable (zie afbeelding 15), de Duitse schilder Caspar David Friedrich en, iets later, de Zwitserse symbolist Arnold Böcklin. Dat de natuur niet alleen lieflijk of overzichtelijk is, toont de schets die Constable vervaardigde van regenvlagen boven een zeelandschap. Candide en zijn reisgenoten ondervonden waarschijnlijk een soortgelijke donkere dreiging van de natuur, tijdens de opstekende storm voordat zij in Lissabon veilig en wel de haven bereikt hadden. De vrije penseelvoering en sobere kleurstelling doen denken aan de abstracte schilderkunst van de twintigste eeuw. In Frankrijk hadden schilderijen, die een scène in de natuur uitbeelden, vaak een erotische lading. De natuur was niet afstotend of angstaanjagend, maar een bron van genot en plezier. De -katholieke- Franse aristocratie was gericht op zinnelijkheid en lustbeleving, in tegenstelling tot de steile Engelsen of de rationele protestante Pruisen. Het

lijkt opmerkelijk dat in deze twee landen, waar men emoties onderdrukte in verregaande vormelijkheden, de romantische kunst zo sterk emotioneel geladen was. Maar wellicht is precies de angst voor lichamelijkeheid en de afkeer van sensuele beleving de reden dat zij deze in gesublimeerde vorm terugvonden in de natuur met haar soms huiveringwekkende, overweldigende grootsheid.

Voltaire heeft tijdens zijn verblijf in Engeland ongetwijfeld kennisgemaakt met de Engelse tuinarchitectuur. Flaubert laat Bouvard en Pécuchet hun tuin compleet ombouwen nadat ze na een heftige onweersbui met storm moesten constateren dat hun land- en tuinbouwmethodes niet het gewenste resultaat hadden. Ze vinden in de bibliotheek een boek van Boitard, getiteld *De Tuinarchitect*. Daarin staat een groot aantal tuintypen omschreven: het romantische, gruwzame, fantastische, ernstige, exotische type. Kortom, de heren zijn verrukt over deze wondere wereld van de tuingenres. Ze kiezen niet één specifiek type, maar plukken die elementen uit de ontwerpen die hen aantrekkelijk lijken.

Mais les roc étaient possibles, comme les arbres fracassés, les immortelles et la mousse, -et dans un enthousiasme progressif, après beaucoup de tâtonnements, avec l'aide d'un seul valet et pour une somme minime, ils se fabriquèrent une résidence qui n'avait pas d'analogue dans tout le département. (BP2: 53)

Rotsen behoorden evenwel tot de mogelijkheden, evenals vermorzelde bomen, immortellen en mos –en met groeiend enthousiasme schiepen zij na veel aarzelende pogingen, met behulp van slecht één bediende en voor een minimale som gelds een koninklijk verblijf dat in het hele departement zijns gelijke niet kende. (BP1: 62-63)

Tuinen dienden als statussymbool voor de rijken en machtigen om hun grootsheid te weerspiegelen. Bouvard en Pécuchet echter beseffen niet dat het bij elkaar rapen van allerlei stromingen en stijlen een allegaartje oplevert dat absurd en onecht is. Flaubert toont hier de lelijkheid, die de heren nog niet opmerken, omdat zij verblind zijn door hun ideaalbeeld.

Bij Voltaire komen zowel de Franse als de Engels-Duitse natuurbeleving terug. Bij Flaubert spelen eveneens zowel de natuurlijke omgeving als de cultivering van het platteland een rol. Bijvoorbeeld de Fontainebleau-scène in *L'Éducation sentimentale* of het fragment in *Madame Bovary* waarin Emma zojuist haar geliefde Léon vaarwel gezegd heeft, die zich voorgoed in Parijs wil vestigen.

Madame Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin, et elle regardait les nuages. Ils s'amoncelaient au couchant de côté de Rouen, et roulaient vite leurs volutes noires, d'où dépassaient par derrière les grandes lignes du soleil, comme les flèches d'or d'un trophée suspendu, tandis que le reste de ciel vide avait la blancheur d'une porcelaine. Mais une rafale de vent fit se courber les peupliers, et tout à coup la pluie tomba; elle crépitait sur les feuilles vertes. Puis le soleil reparut, les poules chantèrent, des moineaux battaient des ailes dans les

buissons humides, et les flaques d'eau sur le sable emportaient en s'écoulant les fleurs roses d'un acacia.

-Ah! qu'il doit être loin déjà! pensa-t-elle. (MB2: 212)

Mevrouw Bovary had het venster dat op de tuin uitzag, opengezet en keek naar de wolken. In het westen hoopten ze zich op, naar de kant van Rouaan, en ontrolden snel hun zwarte wrongen, waar van achteren grote zonnestralen doorheen schenen als gouden flitsen van een in de lucht opgehangen zegeteken, terwijl de rest van de hemel leeg bleef met de blankheid van porselein. Maar een windstoot deed de populieren buigen en plotseling viel de regen kletterend op de groene bladen. Daarna verscheen weer de zon, de koppen kakelden, mussen stootten met hun vleugeltjes tegen de vochtige struiken aan en in de regenplassen op het zand dreven roze bloemen van een acacia. "Oh, wat een eind moet hij al weg zijn!" dacht zij. (MB1: 135)

Het venster waarmee de scène aanvangt is niet alleen hier significant, maar speelt in heel Flauberts oeuvre een belangrijke rol wanneer hij een overgangssituatie wil creëren. Het venstermotief als literaire functie komt later in deze masterthesis nog aan de orde. Dit fragment vat de gehele geheime romance die Emma en Léon beleefden samen. De wolken als luchtkastelen van sentimentele passie en romantische verliefdheid hadden de geliefden in hun greep gekregen, maar nu hadden ze zich verdicht tot een zware massa ('zwarte wrongen'). Het warme licht van de gouden toekomst ('westen', 'zonnestralen als gouden flitsen') raakt verduisterd. In Rouen had Emma haar geheime hartstochten kunnen botvieren in haar ontmoetingen met Léon. Emma had gehoopt in de stad vervulling te vinden van haar liefde om haar saaie bestaan en ongelukkige leven te doorbreken ('in de lucht opgehangen zegeteken'). Maar een verwijdering tussen de geliefden trad op ('windstoot'), de fantasie bleek mooier dan de realiteit ('deed de populieren buigen'). Emma had in de tussentijd haar heil gezocht in de kerk, maar ook daar vond zij niet wat zij zocht ('de hemel bleef leeg'). Religieuze ervaringen konden haar leegheid en gemis aan liefde niet opvullen. Haar aanvankelijke pure gevoelens ('blankheid van porselein') worden op den duur verstoord door verveling. Léon besluit naar Parijs te vertrekken, omdat hij in Yonville en Rouen zijn ambities niet kan verwezenlijken. Ook voor hem bleef 'de rest van de hemel leeg'. Emma's korte hevige verdriet ('plotseling viel de regen...') en tranen ('regen kletterend op de groene bladen') verdwijnen net zo snel als de felheid van een korte bui. ('Daarna verscheen weer de zon'). Hoe groter de afstand wordt die Léon geografisch van haar verwijderd raakt, hoe meer haar verwarring wegebt en het leven van alledag haar weer overvalt ('kippen kakelden', 'mussen stootten (...)', 'regenplassen tussen het zand'). Er blijven slechts wat tere, zoete herinneringen over ('roze blaadjes van een acacia').

Voltaire daarentegen beschreef de natuur optimistischer. Candide bevindt zich als jongeling in Westfalen in de tuin van het kasteel Thunder-ten-Tronkh, een soort hof van Eden waar hij en Cunegonda reine liefde voor elkaar voelen. De pure Candide wordt verbannen uit dit aardse paradijs en begint aan zijn levensweg. Na diverse omzwervingen op het Europese continent steekt Candide de oceaan over en komt terecht bij de jezuïten in Paraguay, die dit land als een militaire dictatuur besturen. Aangekomen bij de grens moet hij tussen een rij van soldaten ('strakgesnoeide hagen') doorlopen en wachten tot men hem naar een paviljoen begeleiden zal. Dit paviljoen (hfd. XIV) herinnert aan de tuinhuisjes te Versailles.

En meteen werd Candide naar een tuinhuis gebracht, versierd met een prachtige zuilenrij van goudgroen marmer en met kooien van latwerk, vol papegaaien, kolibries, vliegenvogeltjes, parelhoenders en allerlei andere exotische vogels. (CA: 51)

Vervolgens trekken ze door 'een mooie, door beken doorsneden grasvlakte' waar Candide twee meisjes hoort gillen. Ze rennen spiernaakt over de vlakte, achterna gezeten door twee apen die hen in de billen bijten. Candide meent de meisjes te moeten redden en schiet de apen zonder verder nadenken neer. De meisjes zijn ontroostbaar, Candide heeft hun minnaars omgelegd. (CA: 57).

Deze episode bevat diverse symbolieken. Zo beschouwde men in de achttiende en negentiende eeuw de 'wilde' volkeren als half-apen, levend naar hun dierlijke instincten. De aap was van oudsher het symbool voor speelsheid, maar ook voor ongebreidelde wellust. Dat de vrouwen zich overgaven aan vrije seks met apen was een regelrechte aanval op de losse zeden en het overspel van de adellijke dames in Versailles. Voorts krijgt Rousseau een knauw, die per slot van rekening een terugkeer naar de natuur en een leven volgens natuurlijke instincten voorstond.

Afbeelding 16. Jean-Michel Moreau le Jeune (1803). *Apen die in billen bijten*

Dit brengt ook twee citaten van Flaubert in herinnering. Het eerste stamde uit de *Drie vroege vertellingen*, een bundel met verhalen die Flaubert in zijn jeugd schreef. In *Quidquid volueris* brengt Paul, Adèle's aanstaande echtgenoot, een half-mens-half-aap mee



terug uit Brazilië. Deze Djalioh wordt afgeschilderd als een ongeletterd, onbeschaafd en bijzonder lelijk wezen. De lezer kruipt mee in de gedachten van deze Djalioh, die steeds sterker meegezogen wordt in zijn lustgevoelens voor de tere, verfijnde vrouwelijkheid van Adèle. Zij evenwel verafschuwt hem, hij boezemt haar angst in. Geen meester over zijn driften overweldigt hij haar tenslotte, met fatale afloop. Dit is niet de nobele wilde van Rousseau, maar Flaubert geeft hier, in de geest van Voltaire die maant tot zelfbeheersing, zijn eigen worsteling weer met puberale seksualiteit na een afgewezen liefde (DVV: 9)⁴⁴.

Het tweede citaat verwees naar Rousseau, die Flaubert omschreef als een onbehouwen botterik in verfijnde salons. De grazige weide alludeert aan een overgangsg gebied naar de koele hemel, waar alles kalm en vredig is. Candide en zijn metgezel Cacambo vrezen voor hun leven vanwege Candide's onnadenkende euveldaad, maar wanneer zij de inheemse bevolking ontmoeten, die ontdekken dat zij geen jezuïten zijn, mogen zij Eldorado binnentreden. De weg erheen bevat nog vele natuurlijke obstakels, maar uiteindelijk bereiken zij dit 'beloofde land'. Hier begint de ommekeer in het verhaal. Candide heeft veel kwaad in de wereld gezien en mag nu getuige zijn van een totaal andere wereld: die van de eenvoud en de rationaliteit, waar mensen niet hechten aan materieel bezit, maar alles met elkaar delen. Candide verwijlt een poos in de ideale (droom-)wereld van Eldorado, een soort alternatief paradijs, maar zijn Eva ontbreekt, dus Candide wil na een weldadige rustpauze zijn zoektocht voortzetten en vertrekt met de nodige gastgeschenken.

Andere tuinen die opduiken zijn vervolgens de tuin van Pococurante⁴⁵ 'hij die zich weinig zorgen maakt' [eigen vertaling] en de Turkse tuin, waar Candide uiteindelijk zijn lotsbestemming vindt en aanvaardt. Misschien refereerde Voltaire met Pococurante aan Sanssouci, het lustslot van Frederik II, met de imposante tuinen naar Frans voorbeeld. In ieder geval voldoen ze aan het cliché van Versailles, dat wederom geïnspireerd was op de klassieke renaissance-architectuur.

Smaakvol aangelegde tuinen, waarin mooie marmeren beelden stonden, omgaven het paleis.
(CA: 103)

Maar Pococurante is er niet van onder de indruk en ontkracht Candide's loftuitingen. De mode veranderde immers snel in de Verlichtingstijd. De klassieke voorbeelden werden ouderwets.

'Smakelozer kan het gewoon niet,' zei de heer des huizes. 'We hebben hier alleen maar prullaria. Maar morgen laat ik een tuin aanleggen naar een artistieker ontwerp.' (CA: 109)

Voordat het verhaal oprot in de laatste hoofdstukken, exposeert Voltaire in hoofdstuk XXV alle wetenschappelijke en kunstzinnige voortbrengselen van de mensheid. Flaubert herhaalde dit catalogiserende principe honderd jaar later in *Bouvard et Pécuchet*, waarin hij ook de hele stand van wetenschappelijke opbrengst van de Verlichting besprak. Tijdens het bezoek aan het merkwaardige Venetiaanse heerschap Pococurante, bewondert Candide diens huis, bezittingen en fraai aangelegde tuin. Pococurante, een steenrijke edelman van een jaar of zestig (Voltaire was zelf rond de zestig, toen hij de roman schreef), is het toonbeeld van de redelijke, verlichte mens. Hij is helaas doorgeslagen in zijn rationaliteit, want hij blijkt niet langer in staat om te kunnen genieten van schoonheid, rijkdom, liefde of wetenschap. Hij heeft alles al gezien, meegemaakt, bezocht en uitgeprobeerd. En terwijl Candide zich uitput in bewonderende woorden en lofprijzingen, toont Pococurante zich blasé en verveeld. Candide wordt weliswaar verdrietig van Pococurante's afwijzing van al het mooie en schone dat de groten onder de mensheid geproduceerd hebben, maar laat zich niet uit het veld slaan door deze houding van zijn gastheer. Integendeel, hij leert dat het mogelijk is een eigen mening te hebben, die afwijkt van de heersende conventies en de algemene *bon ton*.

‘Maar’, zei Candide, ‘het moet toch een genot zijn om overal kritiek op te hebben, om fouten te vinden waar anderen denken dat alles goed en mooi is?’ (CA: 109)



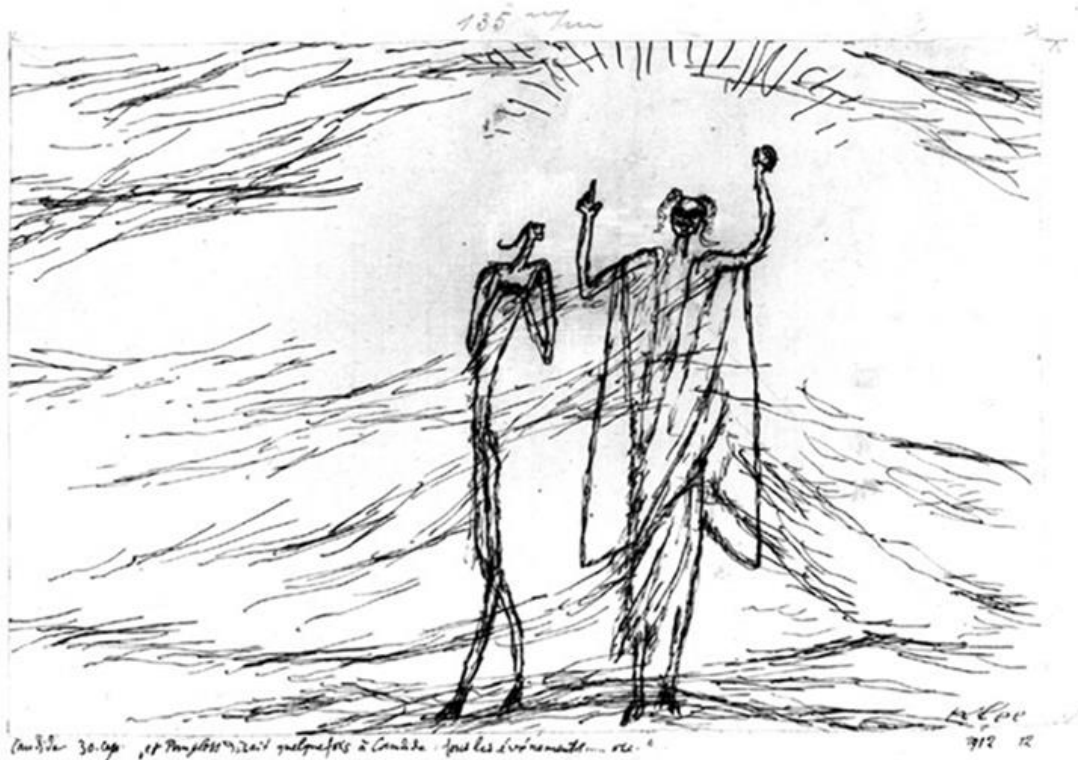
Afbeelding 17. Wereldkaart van Candide's reis

De directe omgeving moest de moderne verlichte geest en opvattingen van de huiseigenaar weerspiegelen, zoals ook de tuinen van Louis XIV en Frederik II dat deden. De Verlichting markeerde het begin van de behoefte de wereld in kaart te brengen. De mens werd zich bewust van zijn vrije wil en zijn macht om de aarde te beheersen. Kolonialisme

leidde tot imperialisme, hetgeen zowel destructie als constructie van wereldbeelden opleverde. De wereldkaart op de vorige pagina geeft de route weer die Candide aflegde op zijn avontuurlijke wereldreis. Hij kon de wereld naar zijn hand zetten, te beginnen met de eigen nabije omgeving. Tuinen vragen om afbakening en kunnen in deze roman de afspiegeling zijn van grensconflicten en van het Europese ‘landje-pik’. Eldorado was vooralsnog gevrijwaard gebleven van de roofzucht van de Europeanen, omdat het omringd was door ongenaakbare bergketens en ravijnen (CA: 66).

IV.2.5 *Candide* als polemische satire

De roman *Candide* was vanaf het begin geïntendeerd als een satirische polemieek. Daar bestond gezien de eerste illegale publicatie, geen twijfel over. Ook nu nog herkennen we de grondvormen van de klassieke satire, zoals die in het theoretische kader uiteengezet zijn. Voltaire kon zich nog niet bevrijden van de literaire en maatschappelijke clichés waar Flaubert een eeuw later zo’n hekel aan had. Zelfs de christelijke waarden zijn onderliggend als cliché gebruikt. Het mensbeeld en wereldbeeld dat Voltaire in de ruimte-tijd constructie van de roman neerzette, is ideologisch geladen. Toch is de kracht van *Candide* gelegen in de verbale ironie die Voltaire de ruimte gaf om zijn gedachtegoed overtuigend uit te dragen. Door gebruik te maken van clichés had hij voldoende speling om de algemeen heersende opvattingen in twijfel te trekken. De omkering, de parodie en de ongerijmde tegenstellingen laten de lezer lachen en zetten hem aan het denken. Vanwege het openlijk satirische karakter van *Candide* vreesde men voor represailles en daarom vond de eerste publicatie in het geheim plaats. Het boek was verboden vanwege de openlijke kritiek op God en gebod; het zou zonder twijfel de openbare orde verstoren wegens het blasfemische karakter en de onverhulde kritiek op handel en wandel van machthebbers. Men beoordeelde het als een politiek incorrect en anti-intellectueel werk. Maar een snelle verspreiding van *Candide* was niet te stuiten en de roman werd een kassucces, voor zover daar in de achttiende eeuw sprake van kon zijn. Tot vandaag de dag geldt *Candide* als Voltaire’s absolute meesterwerk, omdat het op speelse en humoristische wijze een indringend beeld van de tijd schildert. *Candide* vormt met de *Encyclopédie* en Voltaire’s filosofische brieven het culturele geheugen van de achttiende eeuw, dat het hele élan, de esprit, het optimisme en de viriele vernieuwsdrift tijdens het pre-heroïsch tijdperk omvat.



Afbeelding 18. Paul Klee (1912). *Illustratie bij Candide. Hoofdstuk XXX - Besluit*. Pentekening

Dat *Candide* ook in later tijden tot de verbeelding sprak, toont de illustratie van Paul Klee uit 1912 aan. Klee verluchtte een aantal hoofdstukken van de vertelling met een serie pentekeningen. Hier is Candide te zien die luistert naar zijn leermeester Pangloss terwijl die de optimistische boodschap van Leibniz verkondigt. Ook is het verhaal van *Candide* verwerkt tot Broadway-musical. Componist/dirigent Leonard Bernstein zette *Candide* in 1956 op muziek en transposeerde het script naar de jaren vijftig van de vorige eeuw.

IV.3 Bitterzoet

Maar de relativiserende Rede die *Candide* koesterde, volstond niet voor Rousseau, die overhelde naar de natuur met haar oorspronkelijke, onaangestaste goedheid. Ironisch is dat de ontleding van de natuur en de kennis van natuurlijke processen mede te danken is aan de objectieve natuurwetenschappen. Als musicus begreep hij dat er ook emotionaliteit nodig was om een gevoelige snaar te raken bij zijn gehoor. Voltaire en Rousseau hadden de verbale retoriek tot hun beschikking, die zij in teksten, brieven en romans aanwendden. Hun preheroïsche pathos culmineerde in de Franse Revolutie van 1789. Deze heroïsche tijd zou een fanatieke generatie opleveren, die heilig in de vrijheid, gelijkheid en broederschap geloofde. De staat, het organisatorisch collectief van wetten, regels en systemen, was gericht op functionaliteit, algemeen belang en maatschappelijke relaties in de samenleving (Korsten: 192). Hier herkennen we de rationele geest van Voltaire. De gemeenschap, als collectief met een gedeelde taal en cultuur, gedeeld verleden en leefomgeving, was de voedingsbodem voor nationalisme (Korsten: 192). Deze gedachte sloot meer aan bij Rousseau en de emotionele beleving van het volk. Bij de romantici staan deze twee tegengestelde stromen naast elkaar: aan de ene kant is daar de universele eenheid van broederschap en gelijkheid, de maatschappij. Anderzijds is er de individuele, persoonlijke en regionale eigenheid, het particularisme, dat juist de onderlinge verschillen en dus de ongelijkheid benadrukt. De glorieuze natie is slechts weggelegd voor een uitverkoren groep (Korsten: 192). De notie van Ik-Wij en de Ander legt hier de basis voor uitsluiting en rassendiscriminatie.

Michelets '*Le Peuple*' paste bij de notie van de gemeenschap waarin de burgers bij de staat horen. Na de opgang van het preheroïsche tijdperk, stond Michelet midden in de heroïsche tijd, waarin natie en staat aaneengesmeed moeten worden. Michelet kon als professor direct van achter zijn lessenaar zijn sociaalromantische boodschap uitdragen aan een jeugdig en leergierig publiek, aan zijn studenten die fanatiek met Michelets college-uitwerkingen de boer op gingen. De disseminatie van zijn ideeën via pamfletten en de publieke bekendheid die de historicus dientengevolge verwierf, bezorgden hem bijna een ministerszetel. In tegenstelling tot enkele van zijn collega's en vrienden, waaronder Edgar Quinet⁴⁶, ambieerde hij geen politieke carrière. In zijn leven stond Michelet meermaals voor de keuze tussen rationaliteit en emotionaliteit. De ene keer lag het accent op de rede, de andere keer op het gevoel. In zijn geschiedschrijving verenigde hij beide noties, die daardoor zowel de actieve heroïsche fase weerspiegelen, als de postheroïsche *aftermath*, waarin Michelet de vrouwelijke en moederlijke aspecten laat prevaleren. Zijn gevoelsmatige

aandriften hingen samen met de liefdes in zijn leven, waardoor hij zijn intellect kon verbinden met zijn emoties, waardoor ook Michelet een vorm van *life writing* hanteert.

Mitzman (1981) begrondt zijn theorie over historiografie op precies deze verbinding van objectieve feiten met subjectieve psychische hoedanigheden van een auteur. En hoe context, sociaalmaatschappelijke achtergronden het perspectief van de auteur-historicus gericht en gevormd hebben. In dat licht stelt hij vervolgens macrosociologische vragen over klasse en status en over het beslissende historische momentum dat het omslagpunt was van de heroïsche naar de postheroïsche fase (Mitzman, 1981: 81-82). In specifieke case studies voltrekt hij dan een psychoanalyse aan de hand van het werk van zijn subject en -indien voorhanden- autobiografische geschriften. Het voordeel van het predigitale tijdperk voor een historicus en cultuurwetenschapper is, dat men in vroeger tijden veel correspondeerde en dat menig papieren geschrift in bibliotheken en archieven bewaard is gebleven of in boekvorm verschenen is. Dat Michelet na zijn verbanning van het Collège de France ook zijn werk bij de nationale archieven moest opgeven, is een van de redenen geweest dat hij zijn werk aan de *Histoire de France* moest onderbreken. Zijn ongebroken geloof in de natie en de betekenis van het gewone volk hebben hem nooit van zijn sociaalromantische opvattingen kunnen afbrengen. Dankzij zijn degradatie keerde hij terug in het warme nest van de volkscultuur, waarin hij tenslotte zijn wortels had. Romantici verlangden immers óf naar vervlogen tijden óf naar een glorieuze toekomst, waarin middeleeuwse ambachtelijkheid, broederschap en natuurlijkheid zouden terugkeren. Zij konden het geluk niet in het heden te vinden, het lag altijd elders. En met het vervliegen van hun idealen verloren zij hun onschuld en een bitterzoete melancholiek maakte zich meester van de generatie na de restauratie van 1815.

Voltaire en Michelet waren beide actieve agitatoren en kenden tijdens hun leven stijging en daling in sociale status. Voltaire kwam voort uit de derde stand, communiceerde en verkeerde met de eerste stand en eindigde als landgoedbezitter in de tweede stand. Voltaire was de optimist, de viriele en rationele haan die, waar hij zich ook bevond, de sociale omstandigheden wilde aanpakken middels concrete acties. Michelet daarentegen, geboren als zoon van een ambachtsman, stond veel beschouwelijker in het leven. Opgeklommen van de derde naar de tweede stand en zelfs tijdelijk behorende bij de politieke invloedrijke elite, viel hij na zijn verwijdering uit het professoraat weer terug in de schoot van het volk. Hij realiseerde zich terdege, dat hij niet de juiste stem had om de sociaal-romantische boodschap ook in concrete activiteiten te vertalen. Als lid van het Collège de France had hij immers tot de intellectuele bovenlaag behoord. Bovendien ontbrak het hem na zijn degradatie aan de nodige financiële middelen. Als wetenschapper was hij te ver

verwijderd geraakt van de dagelijkse praktische arbeid van de ambachtsman. Zijn kracht zat in de afstandelijke evaluatie van de sociaal-culturele ontwikkelingen en de vooruitgang van de mensheid, die voort zouden komen uit de kracht van het volk. Daar bleef hij tot op het laatst in geloven, hoe bitterzoet de realiteit soms ook smaakte.

Interessant bij alle drie (Voltaire, Rousseau en Michelet) is de beweging die zij aan het einde van hun leven maakten. Zij keerden zich af van de hektiek van de stad, daar waar alle revoluties, omwentelingen en vernieuwing plaatsvonden. Zij trokken zich terug op het platteland, naar de kalmerende natuurlijke omgeving waar seizoenscycli een vanzelfsprekende afloop hadden, jaar in jaar uit. Maar de achttiende eeuw had een aanzet gegeven tot het aanleggen van directe verbindingswegen en rechte routes naar de stad. Naast het reizen met koets, paard, boot of per pedem apostolorum zouden transportmogelijkheden zich uitbreiden dankzij de aanleg van spoorwegen. De rechtlijnigheid van de Rede liet haar sporen na in het landschap en in de structuur van de steden (Mitzman: 1979).

Deze verandering van de wereld had haar consequenties voor het wereldbeeld van de bevolking en voor de kunsten. Rationele ingrepen van de mens in de natuurlijke omgeving doken reeds op in Voltaire's *Candide*, die liet zien dat de natuur nog oppermachtig was en de mensheid verward geraakt was door deze oncontroleerbare grootheid. De stad Lissabon, de stedelijke poort naar de nieuwe wereld, schudde op haar grondvesten na de aardbeving en de daaropvolgende overstroming. De mens was nog niet voorbereid op de nieuw vormgegeven wereld en beschikte niet over voldoende kennis om deze naar zijn hand te zetten. *Candide* moest dus zijn leerschool voortzetten aan de overkant van het continent. Daar aangekomen zag hij positieve (Eldorado) en negatieve uitwassen (kolonialisme in Suriname) van cultivering van een onbeschaafd land naar westerse normen en waarden. De mensheid moest een nieuw evenwicht vinden tussen natuurlijk leven en verlicht -beheerst- leven. De tegenstellingen tussen plattelandsleven en stadsgewoel en de verbindingswegen ertussenin zijn ook bij Flaubert kernthema's. Hoe zette Flaubert landschappelijkheid en veranderende omgevingen in de negentiende eeuw in als literaire mogelijkheid? Gebruikte hij landschappen louter uit esthetische overwegingen, omwille van Schoonheid of vond hij er de ruimte om zijn waarheid middels ironie te verkondigen?

IV.4 Wrange vruchten

Na de opgang, die leidde tot de climax in 1792, volgde een periode van stabilisatie waarbij de Verlichtingsidealen in de praktijk gebracht moesten worden. Maar de nieuwe leiders gedroegen zich dictatorialer en wreder dan de absolute vorsten ooit gedaan hadden en stiekem begon men weer terug te verlangen naar de monarchie. De koele rationaliteit van de objectieve natuurwetenschappen had niet geleid tot een evenwichtige samenleving. Het zoeken naar de absolute en objectieve waarheid bracht filosofen als Kant en Hegel ertoe ook de noties van schoonheid en esthetiek te bevragen. Deze vond men niet alleen bij de oude Grieken, maar ook in uniciteit, in het authentieke en in de individuele ervaring. Met de esthetische filosofie van Kant en Hegel, die trachtten te bewijzen dat schoonheid volstrekt belangeloos is en geen enkel nut heeft anders dan de schoonheid zelf, begonnen de kunsten zich los te maken van hun louter decoratieve functie of geëngageerde opdracht. Kunst mocht nergens door beperkt worden, vooral niet door vooropgezette esthetische criteria (Marx: 82). Zij werd een doel in zichzelf: *l'art pour l'art*. Hoewel dit begrip toegeschreven is aan de esthetica van Kant, Schiller en Hegel, de volstreekte nutteloosheid van de kunst zou als eerste door Victor Cousin en daarna door Théophile Gautier en Victor Hugo⁴⁷ geponeerd worden, hoewel de laatste dit herhaaldelijk loochende. “Het gaat niet om kunst om de kunst, maar kunst om vooruitgang”, zei Hugo (Marx: 82). Het scharniermoment ligt volgens Marx bij het proces van Flaubert rondom *Madame Bovary* in 1857. Dit proces betekende het definitieve einde van de relatie tussen literatuur en de maatschappij. Kunst was niet langer bedoeld als kompas, want ze had zich verzelfstandigd (Marx: 84).

IV.4.1 De *aftermath*-generatie

Waar vertegenwoordigers van de romantische generatie geboren rond 1800, als epigonen van hun vaders nog een nationalistische droom koesterden, leek Flauberts generatie van 1820 het heilige geloof in een glorieuze toekomst kwijt. De zoete vruchten bleken verzuurd of verrot te zijn. De restauratie en de Julirevolutie van 1830 hadden een wrange nasmaak gekregen. De jonge generatie geloofde niet langer in het collectieve gevoel. De eenheid was verstoord en de eensgezindheid was weg. De climax van deze heroïsche periode veranderde in een anticlimax door de restauratie, waardoor het leek of er niets veranderd was. De levendige opgang van nieuwe idealen was tot staan gebracht, de neergang naar de postheroïsche fase had ingezet.

Mitzman (1979) analyseert hoe, dankzij de rebellie van de revolutionaire voorvechters, de hang naar pure esthetiek en autonomie van een groep kunstenaars kon uitgroeien tot de *l'art pour l'art*-beweging. Kunstenaars die voorheen financieel afhankelijk waren van opdrachten van de aristocratie of van de Kerk zagen deze bron van inkomsten drastisch teruglopen. De adel was verarmd, de kerken leeggeroofd en de maatschappij vroeg niet om kunst maar om vermaak, als tegenwicht voor de geleden ellende in de Napoleontische oorlogen. Aan de ene kant stonden kunstenaars die niet langer dienstbaar wilden zijn aan de adellijke stand en de nieuwe bourgeoisie, die bestond uit administrateurs, bankiers en speculanten. De roep om vrijheid en autonomie zorgde voor een verwijdering tussen kunstenaars en adel, tot voor kort het belangrijkste afzetgebied voor de kunsten. Bovendien misten deze nieuwe rijken aanvankelijk de culturele bagage om hoge kunstuitingen te waarderen. Desondanks zorgde juist de nieuwe bourgeoisie vanaf 1830 voor een impuls van -met name- de populaire cultuur.

Zoals Mitzman (1990) beschrijft in zijn monografie over Michelet, lag de kracht van het volk in zijn eigen cultuur, die voortkwam uit festivals en volksfeesten, heidens natuurgeloof en braspertijen. Het komische theater, waarin carnavaleske en groteske satire herinnerden aan Rabelais, bloeide en zowel de aristocratie als de burgers verkeerden met elkaar in schouwburgen en café's. De heroïsche fase en haar *aftermath*, de heropleving van een volgende generatie en de hernieuwde teleurstelling, bleken echter de psyche van een hele groep kunstenaars niet onberoerd te hebben gelaten. Aan de andere kant van de streep zorgden zij voor een literaire en politieke opleving van de Franse romantiek. Zij bewogen zich in de adellijke of politieke salons, waar zij hun nationalistische, hoge idealen bediscussieerden. De hoge kunst had vertegenwoordigers als Eugène Delacroix en George Sand. Ook buitenlandse kunstenaars als Franz Liszt en Frédéric Chopin hadden zich bij hen gevoegd. Op dit punt betrad ook Gustave Flaubert de artistieke en literaire arena.

IV.4.2 Flauberts pendel

In tegenstelling tot de publieke activiteiten van auteurs die pamfletten, kritieken en krantenartikelen schreven, hield Flaubert zich op de achtergrond en begon hij pas laat met publiceren. Hij slingerde heen en weer tussen zelfoverschatting en eeuwige twijfel aan zijn schrijverschap en aan zichzelf. Dezelfde onzekerheid kenmerkt de ironie, die alles in twijfel trekt. Hoewel, is de ironie niet tevens geveinsde onschuld? Aristoteles sprak immers over *alazony*: de ijdele zelfverheerlijking van de opschepper, en *eirony*: zelfdevaluerende veinzerij

over de eigen kennis en capaciteiten (VRA: 3). Zoals uit de *Correspondance* op te maken is, waren beide houdingen in Flauberts persoonlijkheid terug te vinden. Mede door zijn langdurige periodes van afzondering en eenzaamheid keerde hij de blik naar binnen. Zijn zelfreflecties vergrootten zijn psychologische inzichten, waardoor hij zich volledig in zijn personages kon inleven. Zo kon hij de tweeslachtigheid van Frédéric Moreaus gevoelsleven beschrijven alsof deze autobiografisch was.

Op het breukvlak van verloren onschuld gedijde de romantische ironie. De pendel tussen gevoel en verstand was in de egocultus van romantiek doorgeslagen naar het gevoel. Voor hoog-romantische kunstenaars telden diepe gevoelens en sublieme ervaringen, waarin een gespletenheid tussen het verlangen naar intense ervaringen en de complete afwijzing van het bestaan hen in hevige vertwijfeling kon storten. De romantische ironie werd een bestaanshouding, ze was een proces van voortdurend zelfonderzoek (Korsten: 185). Flaubert, die behoorde tot de generatie volgend op Delacroix en Sand, geloofde niet in de ‘twee zielen in een borst’ - gedachte van de romantici.

Je n'adopte pas, quant à moi, toutes ces distinctions de coeur, d'esprit, de forme, de fond, d'âme ou de corps: tout est lié dans l'homme. (CO II: 139)⁴⁸

Ik persoonlijk overigens, aanvaard al die onderscheidingen tussen hart en geest, vorm en inhoud, ziel en lichaam niet. Bij de mens houdt alles verband met elkaar. (K&M: 144)

Flauberts had zich een ander doel dan politiek activisme gesteld, namelijk het schrijven van realistisch proza, waar de mens met al zijn uiterlijke daden en innerlijke dromen zo zuiver mogelijk en zonder schrijverscommentaar of oordeel gekarakteriseerd werd. Hoewel zijn intentie dus verder reikte, was de taal zelf nog niet voldoende ontwikkeld om psychische realiteit tot leven te wekken in fictieve literatuur. Flauberts preoccupatie met stijl en vorm zijn het gevolg van het zoeken naar de juiste woorden om werkelijkheid en verbeelding te laten convergeren. Flauberts verbeelding paste in de romantische literatuurtraditie van de eerste helft van de negentiende eeuw, maar zijn wil om de realiteit zo zuiver en objectief mogelijk te beschrijven, plaatste hem in de tweede helft van de eeuw. Hoe schreef men dan vóór Flaubert en tegen welke regels zette hij zich af?

Flaubert kende zijn Franse literaire voorgangers, Rabelais, Bouileau, Voltaire, Balzac, Molière. Hij liet zich graag door hen inspireren, maar wenste zich aan geen enkele conventie te onderwerpen. En in plaats van zijn gevoelens en sentimenten openlijk te delen, hield hij zijn emoties achter slot en grendel, behalve in zijn levenslange *Correspondance*. In de literatuur, vond hij, ging het niet om de eigen gemoedsbewegingen, maar om die van de

personages. Hij wilde die zo reëel en werkelijkheidsnabij in woorden schilderen om de lezer in staat te stellen zich volledig met de karakters te kunnen identificeren, want

(...) ce que vous faites n'est pas pour vous, mais pour les autres: l'art n'a rien à démêler avec l'artiste, tant pis s'il n'aime pas le rouge, le vert ou le jaune, toutes les couleurs sont belles, il s'agit de les peindre. (CO II: 133)

(...) wat je maakt, is niet voor jezelf maar voor de anderen. De Kunst heeft niets met de kunstenaar van doen. Jammer voor hem als hij niet van rood, groen of geel houdt; alle kleuren zijn mooi, het gaat erom ze te schilderen. (K&M: 183)⁴⁹

Flaubert was zich welbewust van de koers die de kunsten ingezet hadden. Hij zette zich af tegen clichématige stijl- en vormprincipes als eenheid van tijd, plaats en handeling, of een zichtbare auctoriële verteller. Hij wilde af van zijn voorgangers met hun stereotypen, vaste verhaalopbouw en klassieke thema's. Voltaire, Balzac en Molière hadden zich daar nog niet aan kunnen onttrekken, zoals ook al bleek uit de analyse van *Candide*. De taal van het proza was niet toereikend om de werkelijkheid beschrijven, maar Flaubert wilde geen poëzie schrijven. Hij zocht naar een andere, eigen stijl en schaafde en polijste net zolang tot hij de perfecte zin op papier had. Zijn doel was om via de ogen van zijn personages de werkelijkheid tonen, terwijl hij als auteur volledig onzichtbaar bleef. Hij beschreef de realiteit zoals hij dacht dat die was, waarbij hij afstandelijk en onbewogen zijn personages tot leven liet komen. Zelf behorend tot de hogere burgerij, kwamen zijn protagonisten zelden uit de laagste klassen. Flaubert had vanwege zijn positie als kleine rentenier een afstand tot deze 'derde stand', maar stond niet onsympathiek tegenover de oprechtheid van deze eenvoudige zielen. Doorgaans ergerde hij zich mateloos aan de domheid van mensen, maar zijn pijlen richtte hij dan voornamelijk op de betere kringen, op collega-auteurs, politici, bourgeoisie of gelovigen. En voor literatuurcritici had hij helemaal geen goed woord over. Maar uit zijn vertelling over de simpele, trouwe dienstbode Félicité, *Un coeur simple* (1877), spreekt veel warmte en empathie voor de eenvoudige dienaren, voor wie de tijd stilgestaan lijkt te hebben en aan wie alle wereldschokkende veranderingen geruisloos voorbij gingen. Flaubert beschrijft met veel oog voor detail en een fijnzinnige karaktertekening het leven van Félicité.

Félicité – toujours parfaite. Votre bonne se nomme Félicité. Alors elle est parfaite.⁵⁰

Deze arme wat naïeve vrouw heeft haar leven lang vol ijver, toewijding en zonder klagen de neerbuigende, harde weduwe mevrouw Aubain, gediend en haar twee kinderen Paul en Virginie⁵¹ verzorgd en opgevoed. Ongehuwd en kinderloos, had Félicité zich sterk gehecht aan haar papegaai Loulou.

Zij voerde hele gesprekken, waarbij hij tot vervelens toe zijn repertoire van drie zinnen afdraaide, terwijl zij antwoorden gaf met al even weinig samenhang, maar waarin zij haar hart uitstortte. In haar vereenzaamd bestaan was Loulou bijna een zoon, een minnaar voor haar. (DV: 43)

Na zijn dood had Félicité hem laten opzetten. Als haar meesteres dan plotseling sterft, blijft zij moederziel alleen achter. Zij begint een diepe devotie voor de papegaai te ontwikkelen, die zover gaat, dat zij op een gegeven ogenblik gelooft dat zij de Heilige Geest kan aanroepen door bij Loulou te bidden.

Terwijl ze met bange ogen naar hem opzag, riep zij de Heilige Geest aan, en zo kwam zij tot de afgodische gewoonte om geknield voor de papegaai haar gebeden op te zeggen. Soms, als de zon door het zolderraampje viel op zijn glazen oog, schoot daaruit een grote straal licht die haar in vervoering bracht. (DV: 49)

Félicité wordt langzaam doof en blind en op het laatst zijn haar geestelijke vermogens volledig afgetakeld. Wanneer zij op haar sterfbed het Heilig Oliesel ontvangen heeft, vergewist zij zich ervan dat de inmiddels verfromfaaide en halfvergane papegaai in de buurt is. In het dorp is een processie gaande en zij wil dat Loulou op een altaartje buiten neergezet wordt. Op het moment dat de processie passeert, sterft zij met een glimlach op haar lippen.

(...) En toen zij haar laatste adem uitblies, dacht zij dat ze in de zich openende hemelen een reusachtige papegaai zag zweven boven haar hoofd. (DV 53)

Het verhaal van de naïeve Félicité is in beknoptheid en zuiverheid van verteltechniek een toonbeeld van objectief realisme. Flaubert schreef het een paar jaar voor zijn dood als tussendoortje tijdens zijn werk aan *Bouvard en Pécuchet*. Hij publiceerde het in 1877 met nog twee andere verhalen, die eveneens een religieuze strekking hadden. Hoewel Flaubert zijn leven lang de Kerk en haar dogma's verfoeide, duikt de godsdienst in diverse werken op. Niet vanwege de leer of de moraal, of om de zondigheid van de mens aan de kaak te stellen, zoals Voltaire dat deed, maar als hersteloord en veilige haven voor vermoeide zielen. De extatische beleving is een fantasie van de hoofdpersoon, voortgekomen uit clichébeelden en naïef volksgeloof. Dit was eveneens het geval bij Emma Bovary, die als kind in een pensionaat door nonnen was opgevoed en een kinderlijk geloof had behouden, dat meer geënt was op uiterlijkheden dan op een werkelijke diepe overtuiging. In het voorjaar brengen galmende klokken haar terug naar haar jeugd. Aangetrokken door de vreedzame sfeer vervalt ze in mijmeringen.

Elle se rappela les grands chandeliers, qui dépassaient sur l'autel les vases pleins de fleurs et le tabernacle à ses colonnettes. Elle aurait voulu, comme autrefois, être encore confondue

dans la longue ligne des voiles blancs, que marquaient de noir çà et là les capuchons raides des bonnes soeurs inclinées sur leur prie-Dieu; le dimanche, à la messe, quand elle relevait sa tête, elle apercevait le doux visage de la Vierge parmi les tourbillons bleuâtres de l'encens qui montait. Alors un attendrissement la saisit; elle se sentit molle et toute abandonnée, comme un duvet d'oiseau qui tournoie dans la tempête; et ce fut sans en avoir conscience qu'elle achemina vers l'église, disposée à n'importe quelle dévotion pourvu qu'elle y absorbât son âme et que l'existence entière y disparût. (MB2: 199)

Ze zag de grote kandelabers weer voor zich, die op het altaar de volle bloemvazen en het tabernakel met zuiltjes in de schaduw stelden. Zij had, als vroeger, wel weer opgenomen willen zijn in die lange rij witte sluiers, waartussen hier en daar het zwart van de stijve kappen van de goede zusters piekte, die op haar bidstoeltje lagen neergebogen; 's zondags bij de mis ontdekte zij, als zij het hoofd ophief, het zoete gelaat van de Maagd door de blauwige wolken wierook die opstegen. Toen greep een vertedering haar aan; zij voelde zich week en zeer verlaten, als een vogeldonsje warrelend in de storm; en zonder het echt te beseffen sloeg zij de weg in naar de kerk, bereid tot elke devotie, mits zij er haar ziel in kon doen opgaan en heel haar leven erin doen verzinken. (MB1: 124)

Emma's beleving lijkt sterk op de simpele religieuze devotie van Félicité. Het is speculatief, maar misschien had Flaubert zijn inspiratie voor een personage als Félicité reeds jaren voordat hij aan *Un coeur simple* begon gewoon dicht bij huis gevonden. Op 30 april 1853⁵² schreef hij in een brief aan Louise:

J'ai eu aujourd'hui un grand enseignement donné par ma cuisinière; cette fille qui a vingt-cinq ans ne savait pas que Louis-Philippe n'était plus roi de France, qu'il y avait eu une république, etc.; tout cela ne l'intéresse pas (textuel), et je me regarde comme un homme intelligent! mais je ne suis qu'un triple imbécile, c'est comme cette femme qu'il faut être. (CO II: 260-261.)

Ik heb vandaag een grote zedenles van mijn keukenmeisje ontvangen. Deze jonge vrouw, die 25 jaar is en Française, wist niet dat Louis-Philippe geen koning van Frankrijk meer was, dat er een republiek geweest is, enzovoort. Dat interesseert haar allemaal niet (letterlijk). En ik beschouw mezelf nog wel als een intelligent man! Maar ik ben niet meer dan een driedubbele idioot. Aan die vrouw moeten wij een voorbeeld nemen. (K&M: 239)

Zou het toeval zijn, dat hij in een brief de dag ervoor refereerde aan het boek *Graziella*⁵³ van Alphonse de Lamartine, dat hij vergelijkt met *Manon Lescaut*, waarin de eenvoudige naïeve passie van de hoofdpersonen hem zo ontroerde ('*un grand cri de coeur*') en dat men zich voor alle onderwerpen moest interesseren? Om vervolgens te vertellen dat hij in *Graziella* de dood van Virginie erg sterk en meeslepend en hij haar brief aan Paul bewonderenswaardig vond? Flaubert verlangde naar onschuld, omdat hij zo duidelijk doordrongen was van het feit dat deze een schaars goed was geworden in een tijd waarin de leugen regeerde.

IV.5 De verloren onschuld - *L'Éducation sentimentale*

De roman *L'Éducation Sentimentale* beschrijft het leven van Frédéric Moreau (hierna ook wel F. genoemd), een romantische, gevoelige jongeman uit de provincie, in de woelige jaren van de revolutieperiode in Parijs-Frankrijk in 1848. F. wordt als rechtenstudent verliefd op de getrouwde mme Arnoux naar wie hij zijn leven lang blijft verlangen. Hij idealiseert haar en de lezer komt eigenlijk niet te weten hoe zij er echt uitgezien moet hebben. Hoewel hun liefde op een gegeven moment wederzijds blijkt te zijn, blijft mme Arnoux kuis en trouw aan haar echtgenoot en kinderen, zich schikkend in haar lot. F. bewondert haar echtgenoot Jacques Arnoux die een kunsthandel drijft, *Art Industriel*. Deze winkel is het trefpunt van artiesten, revolutionairen en vrije geesten, die zich proberen op te werken in sociale status. Naast kunstenaars en politieke activisten die zich afzetten tegen de werkelijkheid, bevinden zich hier ook personen die een plaats willen veroveren in de maatschappij en die invloed willen krijgen op politiek. F. raakt bevriend met een aantal van de regelmatige bezoekers. Naast dit domein van kunst en politiek, krijgt hij op een gegeven ogenblik toegang tot de salon van monsieur Dambreuse, een rijke ondernemer, die hem een positie in de hogere kringen kan verschaffen. Per slot van rekening was F. een briljant student die een veelbelovende toekomst tegemoet zou gaan. De gesprekken in deze salon zijn toegespitst op politiek en handel/economie. De adellijke wereld is inmiddels vermengd geraakt met die van rijke bankiers en ondernemers. De salon van mr en mme Dambreuse weerspiegelt de gebruiken en gewoonten die in hogere kringen gangbaar waren. De gesprekken staan in het teken van handel en politiek. Wat in deze omgeving (*le monde*) telt, is de *bon ton*, het leven met een verfijnde smaak, goede manieren, wellevendheid, schoonheid en harmonie. Al wat lelijk, slecht, moeilijk, arm of laag is wordt afgewezen.

De spelers in deze twee gebieden treffen elkaar in de wereld van het theater, waarin ook de courtisanes zich begeven. In deze omgeving van vermaak en plezier worden de grenzen tussen *le monde* en *le demi-monde* (die van de courtisanes, artiesten en burgers die zich proberen op te werken) overschreden. De heren bezoeken dezelfde restaurants en café's en feesten en brassen samen, maar voor respectabele en burgerlijke dames is dit domein niet gepast. Enkel de vrije, zelfstandige vrouwen die hun eigen kost bij elkaar moeten scharrelen zijn hier te vinden.

Teleurgesteld door de afwijzende houding en onbereikbaarheid van mme Arnoux en doordat hij in zijn verlegenheid mme Dambreuse nog niet durft te benaderen, begint F., gedreven door lichamelijke begeerte, een verhouding met courtisane Rosanette. Deze

begeerte kan hij immers niet uitleven bij Marie Arnoux en ook nog niet bij mme Dambreuse. F. brengt een plezierige tijd door bij Rosanette, die hem zeer is toegedaan en zelfs haar andere minnaars tijdelijk aan de kant zet. Ze krijgen een kind, dat echter al heel jong overlijdt. Hoewel de relatie met Rosanette niet slecht is, neemt F. deze niet echt serieus. De verschillen in afkomst en opleiding komen navrant naar voren tijdens hun verblijf buiten de stad. Zowel de beleving in de natuur als de waardering voor oude kastelen maken duidelijk dat ze zich in twee maatschappelijke klassen bevinden. Hij is nooit van plan geweest zich definitief aan haar te binden. Omdat F. financiële middelen van bestaan nodig heeft, lijkt een huwelijk met een vermogende erfdochter, Louise Rogue, een goede optie. Hoewel F. tijdens zijn verblijf in zijn geboortestreek al eerder een huwelijksbelofte aan deze steenrijke provinciaalse Louise had gedaan, heeft hij deze nog niet ingelost. Intussen richt hij zijn pijlen op mme Dambreuse die hem verder kan helpen in zijn maatschappelijke carrière. Ze worden minnaars en hun liaison wordt zelfs openlijk nadat zij weduwe is geworden. Maar op het moment dat ze een huwelijk met F. voorstelt, blijkt dat ze financieel geruïneerd is door beslissingen die haar echtgenoot kort voor zijn dood genomen heeft. Hij heeft zijn nichtje Cécile aangewezen als erfgename, ten gevolge waarvan mme Dambreuse berooid achterblijft. Hun verhouding begint F. op den duur te vervelen. Hij keert terug naar Louise en ontdekt dat zij inmiddels getrouwd is met zijn jeugdvriend Deslauriers.

Frédéric mengt zichzelf nergens echt in politiek gewoel, blijft steeds een buitenstaander, een toeschouwer. Hij plooit en draait zijn gedrag al naar gelang zijn omgeving verlangt en zijn gevoel hem ingeeft. Hij neemt eigenlijk geen eenduidig standpunt in en maakt geen keuzes, maar laat zich leiden door de context en de vrienden die hem omringen. Hij trekt zich regelmatig terug in dromen en fantasieën. Of reist naar de provincie voor een bezoek aan zijn moeder. Hij lijkt nooit tot daadwerkelijke actie te komen.

Nadat al zijn amoureuze verwickelingen allemaal op niets uitgelopen waren, nadat zijn vrienden een voor een hun eigen weg genomen hadden en na afloop van de revolutie in de straten van Parijs, ging F. reizen. Toen F. uiteindelijk weer teruggekeerd was, sleet hij zijn dagen in zijn appartement te Parijs, waar na al die jaren Marie Arnoux nog eenmaal op bezoek komt. (Ze was zeventien jaar daarvoor halsoverkop met haar man naar het platteland gevlucht om schuldeisers te ontlopen). F. en mme Arnoux spreken over hun vroegere liefde en nemen dan voorgoed afscheid. De illusie mocht niet verbroken worden, het ideaalbeeld dat F. in zijn dromen gefantaseerd had moest intact blijven. In de slotscène, het gesprek bij het haardvuur met oude vriend Deslauriers, rolt het hele verhaal op.

IV.5.1 De stem van meesterverteller Flaubert

Flaubert betoont zich een meesterverteller in de *Trois contes*. Vergeleken met de *Drie vroege vertellingen*, die hij schreef in zijn jonge jaren en waar in het begin even naar verwezen is (zie blz. 17 en 103) is de toon evenwichtig en uitgebalanceerd. De schrijver is weliswaar nergens aanwezig, maar hij is herkenbaar aan zijn pen. Flaubert weet ongemerkt over te gaan van de handeling naar de gevoelens en gedachten van zijn hoofdpersoon. De overgang verloopt door zijn specifieke gebruik van de vrije indirecte rede.

Ramazani (1988) wijdde een boek aan de specifieke manier waarop Flaubert deze hanteert. Ramazani noemt Flauberts techniek de '*free indirect mode*'. De constructie die Flaubert gebruikt is als volgt: de mimetische beschrijving die de auteur geeft, loopt ongemerkt over in een vrije indirecte rede, waarmee de lezer in de fantasie, droom of gedachte van het personage terecht komt. Het is niet altijd duidelijk of dit de gedachte van het personage is, of dat de auteur nog aan het woord is. Een voorbeeld uit *L'Éducation Sentimentale* illustreert deze typische vrije indirecte modus.

Il reconnut alors ce qu'il s'était caché la désillusion de ses sens. Il n'en feignait pas moins de grandes ardeurs, mais pour les ressentir, il lui fallait évoquer l'image de Rosanette ou de Mme Arnoux.

Cette atrophie sentimentale lui laissait la tête entièrement libre, et plus que jamais il ambitionnait une haute position dans le monde. Puisqu'il avait un marchepied pareil, c'était bien le moins qu'il s'en servit. (ES1: 437)

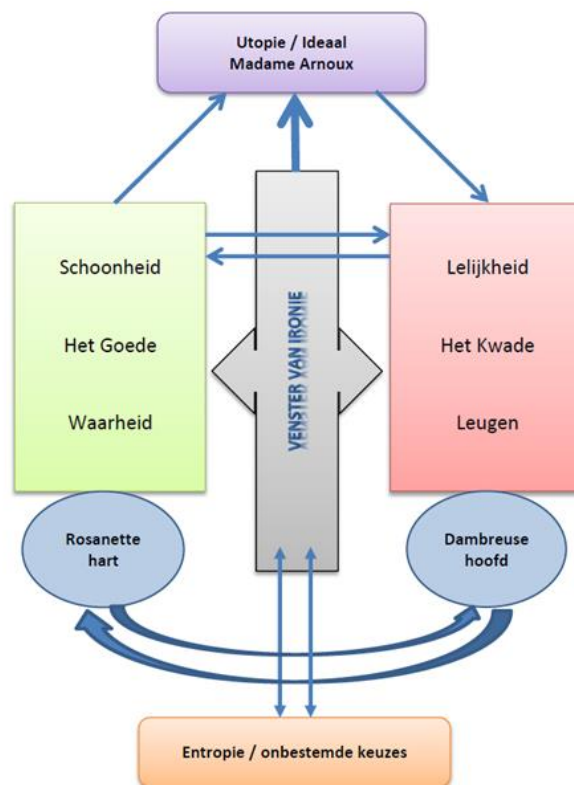
Nu werd hij zich bewust van wat hij zich tot dan toe niet had willen bekennen: de ontgoocheling van zijn zinnen. Hij veinsde er een niet minder hevige passie om, maar om die waar te maken moest hij het beeld oproepen van Rosanette of mevrouw Arnoux.

Bij deze dorre gevoelens kon hij het hoofd koel houden, en meer dan ooit ambieerde hij een hoge positie in de wereld. Nu hij toch eenmaal een dergelijke kruiwagen bezat, kon hij er op zijn minst gebruik van maken. (ES2: 403)

Flaubert laat hier mimesis (de beschrijving van de geestesgesteldheid van Frédéric) en de vrije indirecte rede in elkaar overvloeien. Wie spreekt er in het tweede gedeelte? Zijn het de gedachten van Frédéric of is het de geïmpliceerde auteur die spreekt? We bezien de situatie vanuit het intradiëgetische personage, maar het is de verteller die het bewustzijn van deze passage *framet* (VRA: 35/36). Ramazani (1988) noemt deze overgangen een 'consonante psychonarratief': de verteller blijft buiten beeld, maar valt wel samen met het bewustzijn van wat hij vertelt (VRA: 40). Flaubert zet een beeld neer van wat fictie behelst: zinsbegoocheling. Ofwel, hoe de verbeelding opgeroepen moet worden om de realiteit aan te

kunnen. Daarvoor moeten aardse passie (lichamelijkheid en sensualiteit - Rosanette) of hemelse liefde (geestelijk leven en ziel, discipline - mme Arnoux) ingezet worden. En voor de auteur: het betrachten van afstand om het hoofd koel te houden (de verstandelijke keuze - mme Dambreuse). De ironie komt om de hoek in de kritiek op de utiliteitsgedachte van het gebruiken van gunstige relaties.

Deze scène gaat vanwege de psychologische inzichten verder dan het realisme. Puur realistische beschrijvingen lieten Flaubert onvoldoende ruimte voor ironie. Want juist op het breukvlak van realisme en psychonarratieve beschrijvingen kan ironie naar binnen sluipen. Daar neemt Flaubert als auteur zijn kans waar om zijn maatschappijkritische houding kenbaar te maken. Dit samenvloeien van stemmen creëert verwarring; de ironische twijfel tussen auteur en personage doet zich voor. Tevens ontstaat er in de roman zelf een ironische situatie, want Frédéric krijgt bovenstaande gedachten wanneer hij bij mme Dambreuse is, de hoogstaande dame die hij eindelijk heeft weten te veroveren, maar die hem nu tegenvalt. Hij moet gevoelens voorwenden die niet authentiek en oprecht zijn. Het model 'Ironie van *L'Éducation sentimentale*' hieronder is een visuele weergave van de bewegingen die Frédéric maakt wanneer hij kiest, of beter gezegd, wanneer hij niet kan of wil kiezen.



Model D. Adèle Roelofs (2013). *Ironie in L'Éducation sentimentale*

Steeds ziet de protagonist door het venster van de ironie het tegendeel van wat hij wenst, totdat aan het eind van de roman alle hartstochten elkaar opheffen. De escalatie van de tegengestelde belangen en sentimenten loopt in de vertelling parallel aan de revolutiedagen van 1848. Flaubert vertaalde deze in de emoties in de gemoedsbewegingen van zijn hoofdpersoon. Frédéric (F.) heeft de huwelijksbelofte aan mme Dambreuse verbroken en is blij met zijn herwonnen onafhankelijkheid. Eerst is hij trots dat hij haar afgewezen heeft; hij heeft mme Arnoux gewroken en omwille van haar een vermogen opgeofferd (namelijk de rijke mme Dambreuse). Dan snapt hij eigenlijk niet waarom hij zo gehandeld heeft en raakt terneergeslagen. De berichtgeving over de escalaties met betrekking tot de politieke ontwikkelingen (de staat van beleg was afgekondigd en volksvertegenwoordigers waren gevangen genomen) laat hem koud.

Les affaires publiques le laissèrent indifférent, tant il était préoccupé de siennes. (ES2:486)

De zaken van algemeen belang lieten hem onverschillig, zozeer werd hij in beslag genomen door die van hemzelf. (ES1: 448)

Flaubert keert hier de prioriteiten om: niet de revolutie is belangrijk, maar Frédéric's beslommingen. F. begrijpt dan ook niets van alle oproer en vertrekt naar zijn ouderlijk huis in Nogent. Dan schiet hem Louise te binnen die hij ooit heeft laten zitten en hij is benieuwd naar haar. Op het moment dat hij arriveert ziet hij haar in het huwelijk treden met zijn jeugdvriend Deslauriers. Deze is erin geslaagd zijn ideaal te verwezenlijken: Frédéric worden. Het noodlot is voltrokken: de held F. vertrekt beschaamd, vernederd en verslagen terug naar Parijs.

Mme Arnoux blijft als utopisch onbereikbaar ideaal zweven boven goed en kwaad. Zij is als heilige boven alles verheven; zij symboliseert Flauberts schrijverschap, dat het venster van de ironie gebruikt om naar de werkelijkheid te kijken. Pas wanneer Frédéric en mme Arnoux elkaar na vele jaren terugzien en wanneer tijdens dat weerzien blijkt, dat zij Frédéric's affectie vroeger beantwoordde, ziet hij hoe haar schoonheid verbleekt is, hoe zij oud en grijs geworden is. Maar de illusie moet in stand blijven. Hij wil in haar de geliefde blijven zien die ze vroeger was en dus bij de aanblik van haar witte haar:

Ce fut comme un heurt en plein poitrine. Pour lui cacher cette déception, il se posa par terre à ses genoux, et, prenant ses mains, se mit à lui dire des tendresses. (BP2: 494)

(...) was het alsof hij een slag tegen zijn borst kreeg. Om zijn teleurstelling te verbergen knielde hij voor haar neer op de grond, nam haar handen en begon tedere dingen tegen haar te zeggen. (BP1: 454)

Hij hervat terstond zijn oude patroon van aanbidding. De ironie is, dat ze een mooie gezamenlijke toekomst áchter de rug hebben.

- *N'importe, nous nous serons bien aimés.*
- *Sans nous appartenir, pourtant!*
- *Cela vaut peut-être mieux, reprit-elle.*
- *Non! Non! Quel bonheur nous aurions eu!*
- *Oh! Je le crois, avec un amour comme le vôtre!*
Et il devait être bien fort pour durer après une séparation si longue! (ES2: 493-494)

‘Hoe dan ook, we hebben veel van elkaar gehouden.’
‘Maar wel zonder ooit aan elkaar toe te behoren.’
‘Des te beter misschien,’ antwoordde ze.
‘Nee! Nee! We zouden gelukkig zijn geweest!’
‘O ja, dat denk ik ook, met zo’n liefde als die van u!’
En het moest wel een erg sterke liefde zijn, dat deze na een zó lange scheiding nog bestond!
(ES1: 453)

Flaubert speelt hier met de tijd als ironisch gegeven. De verstreken tijd krijgt een continuïteit, doordat Flaubert de liefde tussen Frédéric en mme Arnoux als een onvergankelijk principe neerzet. Dit geeft de roman zijn epische kwaliteit, omdat het constituerende element, de liefde van de held tot zijn ideaal (lees: de schrijver tot zijn muze), buiten tijd en ruimte geplaatst is. Lukács stelt dat de tijd ‘de volheid van het leven zelf is, ook al is de volheid van de tijd dan de opheffing van het leven en daarmee van de tijd zelf.’ (LUK: 134). De schoonheid van de pure liefde tussen Frédéric en mme Arnoux is echter verwelkt. Wanneer mme Arnoux zich aan zijn borst werpt, voelt hij in eerste instantie opwinding, maar hij krijgt het prompt erg benauwd. Nu zijn droom realiteit zou kunnen worden overvalt hem een gevoel van afkeer en vrees.

Frédéric soupçonna Mme Arnoux d’être venue pour s’offrir: et il était repris par une convoitise plus forte que jamais, furieuse, enragée. Cependant, il sentait quelque chose d’inexprimable, une répulsion, et comme l’effroi d’un inceste. Une autre crainte l’arrêta, celle d’en avoir dégoût plus tard. D’ailleurs, quel embarras ce serait! – et tout à la fois par prudence et pour ne pas dégrader son idéal, il tourna sur ses talons et se mit à faire une cigarette. (ES2: 495)

Nu kreeg Frédéric het vermoeden dat mevrouw Arnoux was gekomen om zich aan hem aan te bieden; en nogmaals werd hij bevangen door een begeerte die sterker was dan ooit, wild en uitinnig. Maar tevens voelde hij iets waar geen woorden voor waren, een weerzin, als het ware een terugdeinzen voor incest. Nog een andere vrees hield hem tegen, de vrees om er later van te walgen. En daarbij, wat zou het een moeilijkheden geven! En voorzichtigheidshalve en tegelijkertijd ook om zijn ideaal niet omlaag te halen, draaide hij zich om en begon een sigaret te rollen. (ES1: 455)

De aanvankelijke heftige emotie verandert in rationele gedachten. De realiteitszin van de held plaatst hem in het vertelde heden. Hij wantrouwt de motieven van zijn oude liefde, keert zich letterlijk af van het verleden en begint een sigaret te draaien. Wanneer hij deze zal aansteken, zal het laatste restje opbranden en zal hij de liefde als een rookwolkje uit zijn borst blazen. 'In de romantiek van de desillusie', zegt Lukács (LUK: 134), 'is de tijd het principe van het verderf.' Alles moet weggwijnen: de poëzie, de liefde, het wezenlijke vergaat door toedoen van de tijd. De liefde verdwijnt niet alleen in het verhaal maar ook op het moment dat de lezer het boek uit heeft, immers de factor tijd vormt ook een begrenzing van de duur van de roman zelf. Tegelijkertijd werkt de liefde van Frédéric en mme Arnoux als kader van de vertelling. Het verstrijken van de tijd loopt als thema door de vertelling heen en doet hartstochten opbloeien en teloorgaan. Flaubert laat de romance van zijn held Frédéric heel rustig en onbewogen eindigen. Met zinnen die korter worden, als de laatste ademstoten van een stervende. Wederom is het een vensterraam dat het einde van een periode of emotie aankondigt.

Quand elle fut sortie, Frédéric ouvrit sa fenêtre. Mme Arnoux, sur le trottoir, fit signer d'avancer à un fiacre qui passait. Elle monta dedans. La voiture disparut. Et ce fut tout. (ES2: 496)

Toen ze weg was, deed Frédéric het raam open. Mevrouw Arnoux gaf op het trottoir een langskomend huurrijtuig een teken om voor te rijden. Ze stapte in. Het koetsje reed weg. En dat was alles. (ES1: 456)

De roman beslaat een lange periode van de negentiende eeuw. Zelfs de stedelijke ontwikkeling is zichtbaar in bijvoorbeeld het trottoir, het huurrijtuig, vrouwen die alleen op reis gaan. Dit zijn nieuwe ontwikkelingen die de modernisering van de maatschappij in beeld brengen. De leerschool van de protagonist begon in de jaren '30 met de liefde voor mme Arnoux en eindigt met de desillusie van gefrustreerde hartstochten vele jaren later. Na een periode van buitenlandse reizen en omzwervingen, vinden de oude vrienden Moreau en Deslauriers elkaar weer terug. Resignatie en berusting blijken de beste levenshouding van de postheroïsche generatie. De eerste liefde van deze jonge naïeve held kon en mocht niet geconsumeerd worden en eindigde in feite al voordat zij begonnen was. Het verlangen naar de verwezenlijking van het ideaal bracht een meanderende beweging op gang tussen de keuze van het hart en de keuze van het hoofd. Rosanette, de natuurlijke schoonheid, met haar spontane levenslust en ogenschijnlijk oprechte genegenheid voor Frédéric, heeft een dubbele agenda. Ze is niet alleen een lief kind-vrouwtje, dat zich graag omringt met mooie spulletjes en zich verlustigt in spel en plezier, maar ze is een berekenende prostituee die zich laat

onderhouden door haar rijke bourgeoisie cliëntèle. Enerzijds geraffineerd, anderzijds een beetje dommig, ongecultiveerd en ongeïnteresseerd in het verleden. Ze leeft in het hier en nu en is een voorstander van de revolutie. Wanneer Frédéric bij haar is, bloeit zijn hart op door haar natuurlijke sensualiteit. Hij ergert zich echter aan haar ontrouw en haar claimende houding. Hij is zich bewust van haar twijfelachtige positie in de maatschappij en beseft dat een keuze voor een leven met Rosanette hem niet verder brengt. Dus richt hij zijn pijlen op mme Dambreuse, een rationele keuze, omdat zij als vertegenwoordigster van de hoge kringen zijn carrière kan bevorderen. Het lukt Frédéric haar vertrouwen en genegenheid te winnen en haar zelfs tot zijn minnares te maken. Toch zal ook deze relatie aflopen, omdat de weerzin het wint van de overgave. Ziedaar de ironicus, de postheroïsche held die zich niet weet te committeren, die het doorzettingsvermogen mist bij gebrek aan vast geloof in een goede afloop. Frédéric weigert het masker van de conventies op te zetten, maar eigenlijk doet hij niets anders dan dat. Het is de ironicus die in zijn eigen illusies is gaan geloven en die de realiteit uitsluitend door zijn eigen venster van desillusies kan betrachten. Flaubert speelt in deze roman een virtuoos spel met fantasie, fictie en realisme.

IV.5.2 Flauberts realisme

Flaubert ging dus een stap verder dan wat het realisme vereiste. Hij zette ironie in door te spelen met de ruimte tussen taal en de wereld zoals zij in werkelijkheid is. Dit is niet zoals Lukács (1937) het graag ziet. Die vindt immers dat Flaubert niet voldoende geëngageerd schreef. Het gewone alledaagse leven was nauwelijks zichtbaar in zijn werk. Volgens Zola, die Lukács ten voorbeeld stelt, moest de schrijver verslag doen van wat hij zag en de werkelijkheid niet als geïdealiseerde wereld beschrijven. Hij diende deze in al haar rauwheid en onvolkomenheid zo objectief mogelijk weer te geven.

Ten gevolge van de enorme industrialisatie veranderden zowel het platteland als de stad ingrijpend. Spoorwegen werden aangelegd, fabrieken verrezen, de stad Parijs transformeerde dankzij Haussmann, die een totaalplattegrond had ontwikkeld met brede boulevards. De nieuwe tijd met haar wetenschappelijke inzichten had de samenleving en de sociaalmaatschappelijke verhoudingen grondig veranderd (Korsten: 206-207). Het gevolg was echter ook dat de tweedeling tussen de klassen niet opgeheven werd. Eerder werd zij zichtbaarder door de districtindelingen. Er ontstonden sloppenwijken in de voorsteden en de binnenstad bleef behouden voor de bourgeoisie. Kunstenaars en bohémiens bevolkten de tussenliggende kwartieren, *le Marais* of het decadente *Quartier Latin* (Mitzman: 1979).

Zola bestudeerde deze complexe werkelijkheid en wilde er de wetmatigheid in aantonen. Zijn uitgangspunt was dat de mens gedetermineerd is. Hij baseerde dit op erfelijkheidsleer, evolutieleer en sociologische inzichten die de wetenschap opgeleverd hadden. Lukács (1937) noemt Zola dan ook een van de grootste schrijvers van het realisme, vanwege zijn missie om de sociale misstanden en klasseverschillen te doorbreken. Hoewel Flaubert eveneens streefde naar een zuivere werkelijkheidsweergave, was het fictieve gehalte van zijn werk hoog. De romans toonden niet de echte werkelijkheid, maar zoals die geweest zou kunnen zijn. Literatuur was voor Flaubert een werkelijkheid op zichzelf waarbinnen de verbeelde werkelijkheid realistisch werd weergegeven. Lukács vergeet deze laatste stap te zetten in zijn afkeuring van Flaubert. Hij blijft vasthouden aan de eerste laag, namelijk de reporterachtige of ‘journalistieke’ functie van de auteur, die zich geëngageerd moet opstellen.

Voor Flaubert daarentegen was de realistische roman geen encyclopedie, die de objectieve feiten opsomt, maar een werkelijkheid neergelegd in een tekst. Dit deed hij in *Madame Bovary*, waarin hij het leven op het platteland schilderde en in *L'Éducation sentimentale*, waar hij het stadse leven uit de doeken deed. Het ultieme speelveld van de ironicus is immers de stad, waar hij zich bij verschillende sociale kringen kon voegen, de *amiable communities* van Booth. (1974: 93). Dit is precies de houding die Frédéric Moreau aanneemt. De lezer krijgt via zijn ogen een duidelijk beeld van de maatschappij vanwege vele referenties aan actuele gebeurtenissen en personen. De *Leerschool der liefde* staat immers helemaal in het teken van de revolutie van 1848. Flaubert bewijst hiermee misschien wel een even groot historicus als Michelet te zijn. Flaubert documenteerde zich zorgvuldig; hij ging als een wetenschapper te werk. Niet gehinderd door wetenschappelijke beperkingen kon hij zijn verbeelding laten spreken en toch objectief blijven. Michelet gaf een subjectieve visie op de historie, gestoeld op autobiografische ervaringen. De auteur Flaubert daarentegen bleef onzichtbaar in zijn werk. Deze wetenschappelijke objectiverende aanpak, waarin realistische aspecten en feiten de belangrijkste elementen zijn, verbindt Flaubert met het realisme van de tweede helft van de negentiende eeuw. Maar de verbeelding en fantasie die hij in fictie mag gebruiken, laat hij via de aspiraties van zijn personages doorschemeren. Hiermee blijft Flaubert nog met één been in de romantische literatuur van de achttiende en eerste helft van de negentiende eeuw staan.

In *Bouvard en Pécuchet*, zijn laatste boek, schetst Flaubert de wereld uiteindelijk als een enorme encyclopedie. De romantiek is vervlogen en impliciet tekent de toekomstige twintigste eeuw zich al voorzichtig af. De roman is een staalkaart van alle inzichten die de wetenschappen tot dan toe hebben opgeleverd. De brave kopiisten onderzochten in hun

wetenschappelijke honger namelijk zo ongeveer alles wat de negentiende eeuw te bieden had. Flauberts roman geeft daarmee wel degelijk een intense blik op de realiteit, die Lukács onderschat. Wellicht vanwege Flauberts ironische kijk op clichés, lijkt voor Lukács de politieke en sociaal-culturele boodschap, die ontegenzeggelijk aanwezig is, onderbelicht. Flauberts dubbele stem is namelijk niet herleidbaar, wanneer de criticus of de lezer de ironie niet wil of kan deconstrueren. Lukács schrijft zijn kritiek meer vanuit een politieke ideologie dan vanuit een literatuurwetenschappelijke analyse. Het marxisme moet volgens Lukács (1937: 11) in alles ‘de weg wijzen, ook in alle details en in alle vragen van het moment’.

Lukács duidt de Russische realisten vervolgens als de grootste vertegenwoordigers van de realistische romans. Als centrale esthetische vraag van het realisme ziet Lukács de adequate artistieke representatie van de gehele mens (1937: 14). Hij stelt dat de kunsten slechts dan aan deze opdracht voldaan hebben, wanneer zij de mens uitbeelden als *pars pro toto*, die voldoet aan de universele maatschappelijke en historische opgave van de mensheid. Voorts moeten de kunsten de keerpunten, het momentum, zo rijk gedetailleerd en veelzijdig mogelijk beschrijven. Maar bovenal moet de kunst de weg van de mensheid aanduiden en verklaren. Pas dan is het mogelijk de wereld te ordenen en de cruciale momenten in het leven te duiden en onder te verdelen in belangrijke en minder relevante. Psychologische aspecten vertekenen de inhoud volgens Lukács, maar hierin schuilt juist de kracht van Flaubert. Door zijn empathisch vermogen kon hij in de huid van zijn personages kruipen en vanuit de intradiëgetische karakters naar de situatie te kijken. Lukács is afkerig van de individuele karaktertekening, hij wil universele types zien.

‘Wij moeten alleen de aandacht vestigen op een belangrijk alom verwaarloosd gezichtspunt: namelijk dat de levendige beschrijving van de gehele mens alleen dan kan slagen, wanneer de schrijver zich ten doel stelt typen te creëren.’ (Lukács, 1937: 15)

Net als we bij Michelet zagen, geeft Lukács aan dat er een onlosmakelijke samenhang bestaat tussen de mens in het openbare leven en de privépersoon. Dit uit zich zowel op sociaalmaatschappelijk, cultureel als politiek terrein. Dit is een regelrecht verwijt aan de houding van Flaubert, die de afstand tussen hemzelf en zijn werk zo groot mogelijk wilde laten zijn, terwijl hij eigenlijk barstte van ingehouden woede. In het volgende lange citaat uit een brief aan George Sand zet Flaubert uiteen dat hij niet voor zijn plezier ‘*de la désolation*’ schrijft (Flaubert werkte indertijd even niet aan *Bouvard en Pécuchet*) maar:

(...) je ne peux pas changer mes yeux! Quant à mes ‘manques de conviction’, hélas! les convictions m’étouffent. J’éclate de colère et d’indignations rentrées. Mais dans l’idéal que j’ai de l’art, je crois qu’on ne doit rien montrer des siennes, et que l’artiste ne doit pas plus

apparaître dans son oeuvre que Dieu dans la nature. L'homme n'est rien, l'oeuvre tout! Cette discipline, qui peut partir d'un point de vue faux, n'est pas facile à observer. Et pour moi, du moins, c'est une sorte de sacrifice permanent que je fais au bon goût. Il me serait bien agréable de dire ce que je pense et de soulager le sieur Gustave Flaubert par des phrases, mais quelle est l'importance dudit sieur ?

Je pense comme vous, mon maître, que l'art n'est pas seulement de la critique et de la satire ; aussi n'ai-je jamais essayé de faire, intentionnellement, ni de l'un ni de l'autre. Je me suis toujours efforcé d'aller dans l'âme des choses et de m'arrêter aux généralités les plus grandes, et je me détourné exprès de l'accidentel et du dramatique. Pas de monstres et pas de héros ! (CO IV: 244-245. Décembre 1875)

Ik kan mijn ogen niet veranderen. En wat 'mijn gebrek aan overtuigingen' betreft, helaas! Ik stik van de overtuigingen. Ik barst van drift en ingehouden woede. Maar ik geloof, met mijn ideaal van de Kunst dat je die niet moet laten blijken en dat de Kunstenaar in zijn werk even onzichtbaar moet zijn als God in de natuur. De mens is niets, het werk is alles! Het is niet eenvoudig deze discipline, die misschien van een verkeerd standpunt uitgaat, in acht te nemen. En ik beschouw het als een persoonlijk permanent offer dat ik aan de goede smaak breng. Het zou mij zeer aangenaam zijn te zeggen wat ik denk en het hart van de heer Gustave Flaubert te luchten door middel van woorden; maar van welk belang is genoemde heer ?

Ik ben het met u eens, geëerde college, dat Kunst niet alleen kritiek en satire is; ik heb ook nooit geprobeerd opzettelijk het een of het ander te doen. Ik heb mij altijd ingespannen tot de ziel van de dingen door te dringen en mij te beperken tot de grootste algemeenheden, en ik heb mij bewust afgekeerd van het toevallige en het dramatische. Geen monsters en geen helden! (HD: 249. Brief aan George Sand, Parijs, eind december 1875)

Flaubert weerlegt hiermee alle kritiek die hij over zich heen kreeg, alsof hij zich niet engageerde en niets met de maatschappij en haar vernieuwing van doen wilde hebben. Hij was er zich terdege van bewust dat de politiek en de samenleving moesten veranderen, hij zag zichzelf echter niet als de aangewezen persoon om dat te doen. De ironie echter maakt het mogelijk om zijn boodschap via het tegengestelde te beschrijven en de betekenis achter zijn woorden op een hoger plan te leggen. In een personage als Frédéric Moreau kon hij de impotentie van een generatie weerspiegelen, zoals Bourdieu (PBO1: 156) analyseert. Een generatie die keuzes te over heeft, maar daardoor onzeker is geworden en uiteindelijk maar helemaal geen beslissing meer neemt. Als een artiest vlucht men liever in een leven in de verbeelding vanuit een onvermogen om de realiteit onder ogen te zien. De sleutel van de roman *L'Education sentimentale* is dan ook de slotzin waarin de oude vrienden Moreau en Deslauriers terugdenken aan hun avontuur bij het bordeel van de Turkse:

C'est là que nous avons eu de meilleurs! dit Frédéric.

Oui, peut-être bien? C'est là que nous avons eu de meilleurs! dit Deslauriers. (ES2: 501)

'Dat is nog het beste dat we gehad hebben!'

Ja! Misschien is het wel het beste dat we hebben gehad!' zei Deslauriers. (ES1: 461)

De toekomst lag in het verleden dat nooit in vervulling zou gaan. Waarmee Flaubert wilde uitdrukken dat de heroïsche beloften van de voorbije revolutie nooit ingelost zouden worden. En dat die hele periode een *échec* was, was evident in het postheroïsch bewustzijn.

Hoewel Lukács in 1914 *L'Éducation sentimentale* nog prijst als de best gelukte desillusie-roman die zelfs epische trekken vertoonde, vindt hij de compositie niet zorgvuldig. Hij stelt dat Flaubert geen enkele poging had gedaan een homogene eenheid te componeren, vloeiende overgangen te creëren of lyrische stemmingen op te roepen. Flaubert heeft volgens Lukács nagelaten de romanheld een centrale plaats toe te kennen en hem uit te tillen boven de andere personages. Frédéric bezit geen speciale vermogens, 'zijn innerlijke leven was al even verbrokkeld als zijn omgeving, en zijn innerlijkheid bezit noch als lyriek, noch als spot en hoon een pathetische kracht' (LUK: 136). Maar dit was nu exact wat Flaubert beoogde. Hij wilde het gebrek aan doorzettingsvermogen, de twijfel, onzekerheid, middelmaat en onbestemdheid van de postheroïsche generatie tonen. Hij deed dit niet via een universeel karakter, maar juist door de psychologische karaktertekening van een jonge antiheld, voor wie geen enkelijde strijd loonde. Lukács geeft vervolgens wel een positief oordeel over de rol die de tijd speelt in *L'Éducation sentimentale*. De tijd werkt als ordenend principe. Het opduiken en verdwijnen van personages en de zin of zinloosheid van hun banden krijgt betekenis in het grotere geheel van de tijdsspanne die het verhaal bestrijkt. De tijd zorgt dan ook voor samenhang tussen ogenschijnlijk fragmentarische gebeurtenissen en episodes (LUK: 137). Hoop en herinnering kenschetsen de personages en drukken daarmee de totaliteit van een mensenleven uit. Het falen van Frédéric is zijn *raison d'être*, het maakt hem waardevol omdat het denken over hoe een leven geweest zou kunnen zijn als hem alles was toegeval, toch de volheid van een bestaan weergeeft. De drijfveer van een leven is de totale afwezigheid van zingeving, hetgeen volgens Lukács overeenstemt met het heldenleven in het klassieke epos.

Wanneer Lukács Flaubert op stijl en vorm geanalyseerd en beoordeeld zou hebben, dan had hij kunnen begrijpen, dat deze de integrale fenomenen van vorm en idee zag als 'relatieve manifestaties van universele waarheid en schoonheid' (VRA: 49). Door de taal prioriteit te geven gaf Flaubert via de vrije indirecte modus zijn kijk op de werkelijkheid en niet via een letterlijke mimetische of diëgetische vertelling. Dit onderscheidt Flaubert van tijdgenoten als Zola, die volledig geëngageerd de realiteit zo plastisch mogelijk beschreven. Lukács constateert dat er twee fundamenteel van elkaar verschillende kunstenaars ontstaan waren ten gevolge van deze notie. De ene hield zich zo ver mogelijk van het strijdtoneel en het maatschappelijk leven vandaan. Hij keek slechts toe, zoals Flaubert, terwijl de ander

politiek actief was en een positie midden in de samenleving innam, zoals we bij Voltaire zagen (1937: 18). Niet Flaubert, maar Balzac heeft volgens Lukács de ellende van de overgangstijd van een ambachtelijke naar een kapitalistische wereld helder weergegeven. Bij Balzac zou het psychologische en morele effect van de vernedering die de gewone man ondervond door voortaan te participeren in het productieproces het meest doorleefd zijn. Hij heeft naar Lukács' mening niet alleen de historische waarheid, maar ook de noodzaak van de omwenteling aangetoond. Hoewel Flaubert de realiteit en de maatschappelijke veranderingen minstens zo sterk doorvoelde als Balzac en Lukács, zag hij nut en noodzaak van industrialisatie niet, getuige het lange citaat aan het begin van deze masterthesis. Hij was er zelfs fel tegen gekant. Flauberts nihilistische houding was een tegenbeweging tegen het determinisme van Zola en het optimisme van hen die geloofden in de moderne vernieuwingen. Net als Shakespeare, die Lukács (1937: 20) als voorbeeld aanhaalt, wilde Flaubert in zijn werk de wereld een spiegel voorhouden, maar waar Shakespeare de mensheid vooruit wilde helpen, wierp Flaubert de lezers de zinloosheid van een clichématig bestaan voor de voeten.

IV.5.3 Flauberts autonomie

Flaubert wilde autonoom kunnen schrijven en zich niet gebonden weten aan een ideologische opdracht. Het voetstuk waarop de literatuur lang gestaan had als invloedrijke en opiniërende kunstvorm, en dat Lukács probeerde te herstellen, was afgebrokkeld. Ironisch is dat de revoluties de kunsten vrijgemaakt hadden; zij konden zelfstandig opereren. Het vooruitstrevende ideaal van de samenleving zou ook doorklinken in de kunsten en de literatuur. Waar de burgers zich niet beperkt wilden voelen in hun rechten, zo wensten de kunsten zich niet te laten leiden door vooropgezette esthetische criteria (Marx: 82). Het Kantiaanse Schone en het Goede waren uit elkaar getrokken en volgden voortaan hun eigen weg. Kunst werd een doel in zichzelf en hoefde niet langer moraliserend of belerend te zijn. Deze splitsing tekent zich af in de poëtica als *l'art pour l'art*, waarbij vooral het lyrische aspect centraal kwam te staan. Vandaar dat de dichters hiervan de belangrijkste vertegenwoordigers zijn. De poëzie goldt als de hoogste kunstvorm, het proza ging richting realisme (Marx: 79).

Flaubert schreef weliswaar geen gedichten, maar zijn proza is niet gespeend van lyriek, zowel in taalgebruik als in de verheven sfeer die de personages in hun fantasie oproepen. Evenals dichters maakte hij veel gebruik van metaforen, hoewel deze volgens

Ramazani wankelen (VRA: 78). De metafoor is immers de hogere drager van een concrete bedoeling. Metaforen fungeren bij Flaubert volgens Ramazani vooral als indicatoren voor ironie. Flauberts vergelijkingen zouden de sfeer en de psychische gesteldheid van zijn personages moeten weergeven, maar gezien de ironische lading lijken zij tevens de stem van de auteur te vertolken. Ramazani (VRA: 84) illustreert dit met het volgende citaat.

Alors il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue. Il se demande sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète; -et il se décida pour la peinture, car les exigences de de métier le rapprocheraient de Mme Arnoux. Il avait donc trouvé sa vocation! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infaillible. (ES2: 59)

Nu werd hij bevangen door een van die emoties waarbij men zich in een hogere wereld voelt binnengevoerd. Een buitengewone gave was hem toegevallen, waarvan hij niet wist waarop deze was gericht. Hij vroeg zich ernstig af of hij een groot schilder of een groot dichter moest worden – en koos voor de schilderkunst, want dit vak zou hem noodzakelijkerwijs dicht bij mevrouw Arnoux brengen. Hij had dus zijn roeping gevonden! Nu had hij een duidelijk levensdoel, een vastomlijnde toekomst. (ES1: 58)

Frédéric fantaseert over zijn levensdoel. In feite is dat doel mme Arnoux, die hij hoopt te bereiken via de schilderkunst. Haar echtgenoot handelt namelijk in schilderijen en zo zou Frédéric zijn dagelijkse bezoeken aan *Art Industriel*, de winkel van Arnoux waar kunstenaars en linkse activisten elkaar ontmoeten, kunnen legitimeren. Flaubert beschrijft de kunst als roeping ('vocation'). Deze notie komt overeen met de *l'art pour l'art* – gedachte, maar meer nog vertolkt zij Flauberts eigen missie. In zijn *Correspondance* verkondigt hij herhaaldelijk dat kunst en literatuur het hoogste goed zijn, het enige nastrevenswaardige in zijn leven. Hij zet zijn bestaan dan ook volledig in het teken van de Kunst. Maar Flaubert kon zich deze positie permitteren, omdat hij financieel onafhankelijk was dankzij het geërfd familiekapitaal. Hij had het niet breed, maar hoefde niet te publiceren om geld te verdienen als hij dat niet wilde. Bovendien vond hij dat de waarde van kunst nooit in geld uit te drukken was. Flaubert had flinke ruzie met zijn uitgever Michel Lévy, die al eerder geweigerd had het hem toegezegde voorschot te betalen, en nu ook dwarslag met betrekking tot de uitgave van een postume bundel gedichten, *Laatste Liederen*, van de dichter Louis Bouilhet. Flaubert had zich veel moeite getroost om de bundel ter nagedachtenis aan zijn beste vriend te verzorgen. Omdat hij sowieso een afkeer had van financiële onderhandelingen, had hij, na een woedeaanval, daarop definitief met Lévy gebroken. Hij schreef daarover aan George Sand, die nog aangeboden had te bemiddelen, dat zij zich er niet om moest bekommeren en haalt vervolgens uit naar de commercialisering van de kunsten.

(...) *quand on ne s'adresse pas à la foule, il est just que la foule ne vous paye pas. C'est de l'économie politique. Or je maintiens qu'une oeuvre d'art (digne de ce nom et faite avec conscience) est inappréciable, n'a pas de valeur commerciale, ne peut pas se payer. Conclusion: si l'artiste n'a pas de rentes, il doit crever de faim! On trouve l'écrivain, parce qu'il ne reçoit plus de pension des grands, est plus libre, plus noble. Toute sa noblesse sociale maintenant consiste à être l'egal d'un epicier. Quel progrès! Quant à moi, vous me dites: "Soyons logiques"; mais c'est la le difficile.*
(CO IV: 148-149. Niet gedateerd)

Wanneer je je niet tot de Massa richt, is het rechtvaardig dat de Massa je niet betaalt. Dat is een kwestie van Staathuishoudkunde. Nu, ik houd vol dat een kunstwerk (dat die naam met recht draagt en met toewijding is vervaardigd) niet in geld kan worden uitgedrukt, geen commerciële waarde heeft en niet betaald kan worden. Conclusie: als de kunstenaar niet over een eigen inkomen beschikt, *moet* hij van de honger creperen! wat een fraaie toestand! En dan wordt er nog over de onafhankelijkheid van de literatuur gesproken! Men vindt dat de Schrijver een stuk vrijer en verhevener is geworden, omdat hij geen jaargelden van aanzienlijke personen meer ontvangt. Zijn hele maatschappelijke verhevenheid bestaat er op het ogenblik uit de gelijke van een Kruidenier te zijn. Wat een vooruitgang! Tegen mij zegt u: 'Laten wij logisch zijn', maar dat is juist de moeilijkheid.(F&S: 419. 12 december 1872)

Flaubert hoorde niet bij de geëngageerde schrijvers, maar schaarde zich ook niet langer aan de zijde van de kunstenaars die zich zogenaamd autonoom opstelden. Hij wilde zijn kunst heilig houden. Tijdens de negentiende eeuw fungeerde de kunst meer en meer als religie voor autonome kunstenaars. De ervaring van Frédéric lijkt op een religieuze extase die gepaard gaat met een rilling, een huivering van de ziel (*frisson de l'âme*). Een dergelijke ervaring, die de mens in hoger sferen brengt, heeft Flaubert wellicht zelf gevoeld wanneer hij zich helemaal onderdompelde in het werk aan een van zijn romans, maar ook door zijn ziekte. Het is bekend, dat hij leed aan epilepsie. Tijdens epileptische aanvallen trilt het hele lichaam, de patiënt heeft een *absence*, hij raakt buiten bewustzijn. Flaubert reflecteert hier op de cliché-opvatting dat mensen met epilepsie voorbestemd waren om grote daden te verrichten, dat epilepsie een teken van genialiteit zou zijn ('een buitengewone gave was hem toegevallen'). Hier valt ook kritiek te bespeuren op de romantische genialiteitscultus met zijn sublieme ervaring. Het einde van dit citaat geeft ook iets weer van de verveling, de leegte en het nihilisme van de jeugd rond 1840-1850. Welk doel is het nog waard om voor te leven, wanneer de toekomst alleen maar troebel en onduidelijk is? Wanneer de buitenwereld niet aantrekkelijk is, neemt de binnenwereld van de fantasie en de verbeelding haar plaats over. Zij alleen is in staat om een nieuwe structuur te bieden, om de chaos van de moderne tijd opnieuw te begrijpen.

Marx (2008) constateert, naar aanleiding van het proces dat Flaubert aan zijn broek kreeg vanwege de aanstootgevende zedenloosheid van *Madame Bovary*, dat de maatschappij nog niet voorbereid was op autonome literatuur. De regels van het spel, zoals Bourdieu

(1996) ze noemde, werden bepaald door de critici en de uitgevers. Flaubert had dit spel door, maar wenste het niet mee te spelen, getuige het citaat op de vorige pagina. Gewend aan realistische beschrijvingen en moraliserende principes stond het begrip fictie nog in de kinderschoenen. Dat kunst zelfstandig werd, betekende niet dat de critici en de lezers al zelfstandig genoeg konden interpreteren. De maatschappij had leiding en sturing nodig in de overgangstijd van de negentiende eeuw.

'Iedere grote tijd is een overgangstijd, is een eenheid vol tegenspraken van crisis en vernieuwing, van ondergang en nieuw ontstaan; een nieuwe maatschappelijke ordening en nieuwe mensen komen altijd tot stand in een integraal proces hoezeer dat ook vol tegenstrijdigheden is',

schreef Lukács (1937: 17). Waar kunsten zich emancipeerden, maakte de maatschappij eerder een tegenbeweging (Marx, 2008: 85). Wellicht niet in de politiek of in de natuurwetenschappen, maar in de kunsten krijgt de tijd een gezicht. Flaubert observeerde deze tendens en liet zijn personages dan ook in clichébeelden fantaseren en conventionele uitspraken doen. Marx ziet dit als een vergissing van de auteur die dacht dat hij zijn tijdgenoten zou kunnen overtuigen door middel van zijn esthetische keuzes. Flaubert was in alle onschuld van het autonome genie gericht op schoonheid, die hij middels fictie kon evoceren: de verbeelde wereld waarin alles mogelijk was. Deze houding reflecteert de ideologie van een generatie die zich afwendde van revoluties, van politiek en van sociaal-maatschappelijke vraagstukken. Wat Flaubert vervolgens deed, was romans schrijven die wel degelijk een wereldbeeld neerzetten, gezien door de ogen van de protagonisten. Of hij het als schrijver nu eens was met de geschetste ideeën of niet, deed niet terzake. Sterker nog, herhaaldelijk betoogde hij hoezeer het beschrijven van een burgerlijke maatschappij met haar linkse of rechtse vertegenwoordigers hem tegen de borst stuitte.

Avec quelle plaisir j'abandonnerai ce genre-là pour n'y plus revenir de mes jours! Peindre des bourgeois modernes et français me pue au nez étrangement! (CO III: 480. Nuit de samedi 1867)

Met welk een genoegen zal ik dat genre laten varen om mij er nooit meer van mijn leven mee bezig te houden! Het schilderen van hedendaagse en *Fransche* burgerlui doet mij buitengemeen walgen. (F&S: 72. 15-16 december 1866)

Flaubert doelde hier in zijn brief aan Sand uit 1866 op de roman *L'Éducation Sentimentale*, waar hij al enige jaren aan werkte. Na *Madame Bovary*, waarin hij het verveelde leven op het platteland geschetst had, nam Flaubert vervolgens het stadse leven in Parijs onder de loep. Waar Emma in haar verbeelding de stad beschouwde als hemel op aarde

met haar opwindende prikkels, afleiding, vertier en cultureel vermaak, schetste Flaubert de stad nu ook als brandhaard van revolutie, geweld, corrupte handel en politieke intriges. Frédéric Moreau wil zich in Parijs vestigen om te studeren en carrière te maken. De beweging naar de stad is vermoeiend en Frédéric zal regelmatig wegvluchten naar zijn thuis te Nogent-sur-Seine, een klein stadje op het gezapige Franse platteland. De onschuld van de jonge Frédéric is vergelijkbaar met Candide voordat die aan zijn grote reis begon. Beide protagonisten verlaten huis en haard om volwassen te worden. Beide zijn naïef en worden langzaam wereldwjs. Candide evenwel behoudt zijn onschuld en blijft puur van ziel, een houding die het beste past bij een leven in de natuurlijke omgeving van het platteland. Frédéric zal zijn onschuld snel verliezen in de omgeving die Stad heet, de natuurlijke habitat waar de ironicus het best tot zijn recht komt.

IV.5.4 De lelijke stad

Flaubert zette de omgeving in als metafoor voor zijn tijd. De oprukkende bureaucratisering, industrialisering, economisering en verkillung deden stad en platteland geen goed. Middelmaat heerste en Flaubert weerspiegelde dit in de psyche van de protagonist. Als pars pro toto staat deze voor de middelmatigheid en de domheid van de massa, die Flaubert zo verfoeide. Frédéric mist het doorzettingsvermogen, de intelligentie en de daadkracht om iets van zijn leven te maken. Hij observeert en laat alles passeren zonder echt in te grijpen. Hij kan in geen enkele omgeving de situatie naar zijn hand zetten. Frédéric's houding is die van de natuurwetenschapper, die de natuur bestudeert zoals die zich aan hem voordoet. Hij wil niet begrijpen, maar verklaren, hij onderzoekt om wetmatigheden te ontdekken. Hij experimenteert, zonder gevolgtrekkingen, hij doet geen poging om zichzelf in een ander daglicht te zetten, hij wordt alleen steeds somberder. Waar *Candide* wijzer werd en getuigde van een onverwoestbaar optimisme, zinkt Frédéric dieper weg in melancholie. Ondanks deze karaktertegenstelling blijven beide personages meer toeschouwers dan wereldverbeteraars. Intussen lijdt Frédéric aan de lelijkheid van de stad die in puin ligt door barricades, oproer en verval. Pas in Flauberts laatste roman *Bouvard en Pécuchet* is de stad niet langer fascinerend. Deze heren keren de kille stad definitief rug toe, kopen een landgoed in Chavignolles en nemen de schone taak op zich het platteland te hervormen. Althans dat is hun streven.

Wat Delacroix nog als heroïsch schilderde in *La Liberté*, tekende Flaubert op in de straatscènes. Maar hier zijn het arme, lelijke, volkse en ongeciviliseerde types, die door een

kunstenaar als Honoré Daumier (1808-1879) geschetst werden. Daumier was een bekend lithograaf en politiek satiricus. Het oproer toont de uitgemergelde boerse gezichten van de opstandelingen. De centrale figuur doet denken aan de dappere Dussardier.



Afbeelding 19. Honoré Daumier (ca. 1860). *Het oproer*.

Honoré Daumier, een tijdgenoot van Flaubert, liet door zijn schetsen, litho's, schilderijen en beeldhouwwerken een scherp geobserveerde documentatie van zijn tijd na. Hij vervaardigde spotprenten van advocaten, rechters en politici, maar zijn sociaalmaatschappelijke betrokkenheid spreekt in hoge mate uit de schilderijen, waarin hij het gepeupel in hun dagelijkse doen en laten afbeeldde. Het sobere palet getuigt van zware en troebele tijden. Daumier is een belangrijk wegbereider voor moderne kunst gebleken. Zijn soms groteske afbeeldingen hebben een sterk expressief karakter, doordat de weergave van gezichten en de houdingen niet realistisch zijn maar geabstraheerd of uitvergroot weergegeven worden, zoals de holle ogen van de figuur op de voorgrond (zie afbeelding 19). De figuren op de achtergrond lijken gezichten als maskers te hebben, de dood staat op hun gelaat. Soortgelijke maskers zullen we later bijvoorbeeld bij de Belgische schilder James Ensor terugzien. Naast vrij werk maakte Daumier ook talloze illustraties bij *Don Quichot* en van Parijse burgermannetjes als *Bouvard en Pécuchet* (zie afbeelding 21).

Volgens Pellerin (zie citaat in VRA: 85) symboliseerde de stad Parijs de drie gezichten van God: kunst, educatie en liefde. Parijs vormde in de achttiende en negentiende eeuw het culturele en politieke hart van Europa. Ook Flaubert zou er regelmatig vertoeven, al gaf hij de voorkeur aan zijn geïsoleerde bestaan op het platteland om ongestoord te kunnen werken. Ondanks de geografische afstand was hij goed op de hoogte van de politieke en artistieke ontwikkelingen in de hoofdstad. Hij liet zich informeren door vrienden en bestudeerde kranten en artikelen, die dienden als bronmateriaal. Voor zijn roman *L'Éducation sentimentale*, die speelt tussen 1840 en 1853, bestudeerde hij bijvoorbeeld de berichtgeving over de Februarirevolutie en deed hij naspeuringen in de stad zelf. De lotgevallen van de opgroeiende Frédéric Moreau staan volledig in het licht van de aanloop naar de Februarirevolutie van 1848 en Flaubert wilde deze zo realistisch mogelijk beschrijven. Opmerkelijk is hoe Flaubert de geografie en de stad zelf in kaart bracht in de roman. De afgebeelde plattegrond markeert alle plekken in Parijs waar de personages van *L'Éducation sentimentale* zich bevinden.

De stad was voor Flaubert het equivalent van verderf en zedelijke ontwaarding, van corruptie, maar bovenal van domheid. De beste plek om het laatste restje onschuld te verliezen. Het veinzende masker van de ironicus lijkt een overlevingsmechanisme in een situatie waarin kunst en schoonheid steeds meer buiten het gewone leven geplaatst werden. De tijd was aangebroken dat volken en naties het drukker hadden met zichzelf dan met architectuur en vormgeving. De negentiende eeuw leverde geen eenduidige nieuwe stijl op; zij viel terug op het verleden. Neoclassicisme, neogotiek, neobarok, neorenaissance waren de recapitulatie van het verleden. Hoe kon de negentiende eeuw desalniettemin een eigen esthetiek ontwikkelen? Misschien niet via architectuur of ruimtelijke vormgeving; schilderkunst zocht naar nieuwe wegen, maar vond die slecht moeizaam. Bleven muziek, poëzie en literatuur over. Zij maakten zich vrij van heersende conventies en legden de fundamenten van de hoge cultuur die heden ten dage als klassieke canon geldt.

Flauberts betekenis is na zijn dood dan ook groter dan hij ooit tijdens zijn leven had kunnen vermoeden. Dat hij de stedelijke ontwikkeling en het effect op de mens indirect thematiseerde, heeft daar misschien wel toe bijgedragen. De stad was de ruimte om ongezien in de massa op te gaan en om doelloos rond te dwalen, om te flaneren. Het -er zijn- en tevens afwezig zijn geeft de nutteloosheid van het menselijk bestaan weer. De mens (in eerste instantie de man) die als *flâneur* door de stad beweegt, vindt zijn oorsprong in deze tijd. Dit

nihilisme is in de *Éducation sentimentale* herkenbaar en zal hij later in *Bouvard en Pécuchet* tot in de finesses uitwerken.

Zoals bij Voltaire al aangekaart, heeft de Verlichting niet alleen nieuwe wetenschappelijke en filosofische ideeën opgeleverd, de voortschrijdende industrialisatie begon de geografie van Frankrijk te veranderen. Door de migratie van een aanzienlijk deel van de bevolking naar de stad, de ontwerpen van Hausmann die als een stadsarchitect een soort totaalconcept ontwikkeld had, wijzigde de plattegrond van Parijs ingrijpend en tekenden de nieuwe sociale verhoudingen zich af in de districten.

Socioloog Pierre Bourdieu (1996) zet de *Éducation sentimentale* in een sociologisch kader en analyseert hoe in de roman niet alleen de velden in de samenleving waren samengesteld, maar ook hoe deze de positie van de kunstenaars in de periode 1830-1850 reflecteerden. In *The Field of Cultural Production* (1993) zet hij uiteen dat er drie leidende posities bestonden in het literaire veld: die van sociale kunst, van *l'art pour l'art* en de bourgeoisiekunst. (PBO1: 198). Deze driehoek was het spanningsveld waarin Flaubert (én Frédéric) zich bewoog. Flaubert wees de sociale kunst af die haar glorie beleefde tot aan de 1848-Revolutie, waarna haar politieke rol verflauwde en de vertegenwoordigers zich bewogen naar het realisme. Hij verzette zich ook tegen het romanticisme van de bourgeois-kunstenaars, omdat die zich te gemakkelijk schikten naar de wensen van het burgerlijke publiek, dat de voorkeur gaf aan moraliserende onderwerpen en thema's, die de dagelijkse zorgen van de brave bourgeois beschreven: de verheerlijking van het gezin, de zorg om bezit en het handhaven van zeden en normen. Flaubert hekelde de clichés van deze groep. Hij plaatste zich hiermee buiten de belangrijkste polen van het literaire veld en moest een nieuwe positie creëren voor de kunstenaar (PBO1: 198-199).

In de stadsplattegrond (1996: 41) markeert Bourdieu in drie hoeken de verschillende economische kringen, waartussen Frédéric zich beweegt. Deze kringen zijn de 'wereld van de handel', de bourgeoisie en rijke bankiers rondom mme Dambreuse (sectie IV - Chaussée d'Antin). De kunstwereld met succesvolle artiesten bevindt zich in de Faubourg Montmartre (sectie V). Daar zitten ook *Art Industriel* en de Rosanette, de Maarschalkse. Het studentenkwartier is het Quartier Latin (sectie II), waar Frédéric aanvankelijk woonde. Het Quartier Latin was het levendigste deel van Parijs met feesten en partijen, cafés en uitgaansgelegenheden. Hier woonden de bohémiens, de studenten, werkende dames en artiesten. Deze vrolijke, ongedwongen bende contrasteerde met de vormelijke, ascetische levenshouding van de oude aristocratie die zich in Faubourg Saint Germain (III) bevond.

Hoewel Frédéric Moreau zich met het oog op zijn carrière graag toegang wilde verschaffen tot de gerespecteerde kringen, kwam hij fel uit de hoek toen de eer van mme Arnoux in twijfel getrokken werd tijdens een diner bij vicomte de Cisy. Frédéric was al getergd door het optreden van zijn rivaal Cisy, die zijn liefje Rosanette kennelijk met een bezoekje had vereerd. Nu bleek dat Cisy daarover een weddenschap aangegaan was, iets wat bij Frédéric in het verkeerde keelgat schoot. Toen daarop een andere gast van Cisy ook al een goede bekende van Rosanette bleek te zijn, was hij diep gekwetst. Zo gemakkelijk de adellijke heren de liefde hadden gekocht, zo lastig bleek het voor hemzelf om de liefde te verwerven. Cisy reageert met de neerbuigende toon van een aristocraat.

'(...) et puis on récolte de pareilles tant qu'on veut, car enfin... elle est à vendre.'
'Pas pour tout le monde!' reprit aigement Frédéric.
'Il se croit différent des autres!' répliqua Cisy, 'quelle farce !'
Et un rire parcourut la table.
Frédéric sentait les battements de son coeur étouffer. Il avala deux verres d'eau coup sur coup.
 (ES2: 259)

(...) en voorts kun je van dat soort vrouwen zoveel krijgen als je maar wilt, want tenslotte... is ze te koop!
 'Maar niet voor iedereen!' reageerde Frédéric wrang.
 'Hij denkt dat hij anders is dan anderen!' antwoordde Cisy. 'Wat een mop!'
 En iedereen aan tafel lachte.
 Frédéric stikte bijna, zo hevig klopte zijn hart. Hij dronk twee glazen water achter elkaar leeg.
 (ES1: 239)

In eerste instantie lijkt het Frédéric om Rosanette's eer te gaan, maar in tweede instantie blijkt dat hij pas echt geraakt is, wanneer mme Arnoux met haar vergeleken wordt. Maar eerst komt het gesprek op Arnoux, jarenlang minnaar en geldschietster van Rosanette, waarna de situatie escaleert.

'Est-ce qu'elle est toujours avec un certain Arnoux?'
'Je n'en sais rien', dit Cisy. 'Je ne connais pas ce monsieur!'
Il avança, néanmoins, que c'était une manière d'escroc.
'Un moment!' s'écria Frédéric.
'Cependant, la chose est certaine! Il a même eu un procès.'
'Ce n'est pas vrai!'
Frédéric se mit à défendre Arnoux. Il garantissait sa probité, finissait par y croire, inventait de chiffres, de preuves. Le vicomte, plein de rancune, et qui était gris d'ailleurs, s'entêta dans ses assertions, si bien que Frédéric lui dit gravement:
'Est-ce que pour m'offenser, monsieur?'
Et il le regardait avec des prunelles ardentes comme son cigare.
'Oh! Pas du tout! je vous accorde même qu'il a quelque chose de très bien: sa femme.'
'Vous la connaissez?'
'Parbleu! Sophie Arnoux, tout le monde connaît ça!'
'Vous dites?'

Cisy, qui s'était levé, répéta en balbutiant:
'Tout le monde connaît ça!'
'Taisez-vous! Ce ne sont pas celles-là que vous fréquentez!'
'Je m'en flatte!'
Frédéric lui lança son assiette au visage.
(ES2: 259-260)

'Is ze nog altijd met ene Arnoux?'
'Dat weet ik niet,' zei Cisy, 'Dat heerschap ken ik niet!'
Maar hij vertelde wel dat het een soort oplichter was.
'Ho even', riep Frédéric.
'Dat staat wel vast! Hij heeft zelfs een proces gehad.'
'Dat is niet waar!'
En Frédéric begon Arnoux te verdedigen. Hij stond in voor zijn eerlijkheid, geloofde daar tenslotte zelf in, goochelde met cijfers, bewijzen. Vol wrok hield de vicomte, die aangeschoten was, zijn beweringen staande, zodat Frédéric hem ernstig vroeg:
'Wilt u mij soms beledigen mijnheer?'
Hij keek hem aan met ogen die evenzeer gloeiden als zijn sigaar.
'O!. Helemaal niet! Ik geef zelfs toe dat hij iets heel goeds heeft: zijn vrouw.'
'Kent u haar?'
'En of! Sophie Arnoux, die kent iedereen toch!'
'U zegt?'
Cisy was opgestaan en herhaalde stamelend:
'Die kent toch iedereen!'
'Zwijg, die dame behoort niet tot het soort dat u afloopt!'
'Daar ben ik maar blij om ook!'
Frédéric smet hem zijn bord naar het hoofd.
(ES1: 239)

De situatie loopt volledig uit de hand, het motief voor de belediging is de aanwezigen niet echt duidelijk. Ging het om Rosanette of om mme Arnoux? Men is het erover eens dat Frédéric een ongehoorde brutaliteit begaan heeft, maar hij weigert zich te verontschuldigen. De twee kemphanen besluiten de volgende ochtend te duelleren. Deze scène is complex vanwege de verschillende thema's die Flaubert hier aanroert. Ten eerste stipt hij de klassenverschillen aan. In de confrontatie tussen Cisy en Frédéric laat de eerste zich nogal laatdunkend uit over beide objecten van Frédéric's begeerte: Rosanette, zijn wulpse vriendinnetje en mme Arnoux, zijn hoogstaande, onbereikbare ideaalbeeld. De escalatie is een vorm van dramatische ironie. De rechtvaardige held verdedigt -tegen beter weten in- de zwakkere of afwezige derde die zich niet kan verweren. In zijn trotse overmoed (hybris) laat hij het zelfs op een duel aankomen dat wel eens noodlottig zou kunnen eindigen. De eer moet gered, al is het met de dood. Het wrange is dat mme Arnoux met voornaam Marie heet. Cisy, die de Arnouxs niet persoonlijk kent, verwisselt haar met Sophie Arnould, een bekende actrice en zangeres uit de achttiende eeuw. In de woordenwisseling doet de verbale ironie haar werk. Er is een semantische overeenkomst, zowel fonologisch als symbolisch: de

verwijzing geldt vrouwen die hun liefde te koop aanbieden. Zangeressen en actrices lieten zich doorgaans onderhouden door adellijke of welgestelde minnaars. Flaubert stelt hier een sociaal-culturele misstand aan de kaak. De rol en positie van alleenstaande vrouwen in die tijd was niet gunstig. Zij konden zich het beste verkopen in een huwelijk of leven als maintenée. De alleenstaande vrouwen in de stad leefden in armoedige omstandigheden, omdat er hoogstens slechtbetaalde dienende baantjes bestonden. Zelfs ontwikkelde vrouwen, onderwijzeressen of schrijfsters leefden in armoede als zij geen maecenas hadden. In zijn woede heeft Frédéric haar naam echter misverstaan. In deze samenloop van omstandigheden herkennen we de situationele ironie. Ook al wil Frédéric graag in de hogere kringen verkeren, hij weet dat hij er een andere moraal op na houdt en er nooit echt bij zal horen. Hier schemert ironie door in de opmerking van Cisy: ‘Hij denkt dat hij anders is dan anderen. Wat een mop.’ Hutcheons notie van ‘ironie die gebeurt’, vindt haar bevestiging in de communicatie, in de dialoog tussen Cisy en Frédéric.

De diëgetische beschrijving die Flaubert daarna inzet als brug van de ene kwetsing naar de volgende confrontatie toont de verwarring van Frédéric, die in zijn verbeelding de feiten zodanig begint te verdraaien, dat hij er zelf in gelooft. Hij was namelijk even tevoren door Arnoux in financieel opzicht behoorlijk benadeeld, om niet te zeggen, opgelicht. Flaubert zet dit gedeelte in als extradiëgetisch-heterodiëgetisch verteller (‘F. begon A. te verdedigen.’), om meteen over te gaan in de vrije indirecte rede (‘Hij stond in voor zijn eerlijkheid, geloofde daar tenslotte zelf in, goochelede met cijfers.’). Ongemerkt belandt de lezer hier in het hoofd van de protagonist. Dit is wat Ramazani met de ‘vrije indirecte modus’ bedoelt. De onzekerheid over wie er nu aan het woord is kenmerkt de ironie van de situatie. De onderliggende boodschap is, dat (kunst-) handelaren en speculanten per definitie corrupt zijn, sjoemelen met cijfers en dus oplichters zijn. Frédéric bevestigt door zijn gedachtestroom de bewering van Cisy, dat Arnoux ‘een soort oplichter was’. Maar door Arnoux als het tegendeel af te schilderen, is de ironie evident: de echte waarheid is namelijk het tegendeel van wat gezegd wordt en Frédéric is zich daar de dag van tevoren pijnlijk bewust van geworden. De kwestie is echter principieel geworden en de polariteiten komen linea recta tegenover elkaar te staan. Er woedt een storm in een glas water. De metafoor van ‘ogen die gloeiden als de as van de sigaar’ is min of meer banaal en zoals Ramazani al aangaf, een indicator voor ironie. De reacties van de vechtenden zijn buiten proportie. Frédéric, normaliter een toonbeeld van beheersing en ingehouden emoties, raakt buiten zichzelf van woede en is nauwelijks tot bedaren te brengen. Vicomte De Cisy echter is een zenuwinzinking nabij en huilt tranen met tuiten (ES1: 240).

De tegengestelde gemoedstoestanden van de jeugdige revolutionaire overmoed en die van de lafhartige, slappe aristocratie geven beide de geestesgesteldheid van de postheroïsche generatie weer. Uitbundige woede leidt tot destructie, maar tranen lossen ook niets op. Tenslotte laat Flaubert de positie van Frédéric nog eens extra oplichten. Als middelaar beweegt hij zich tussen de twee oppositionele velden, de bevlogen linkse revolutionaire garde en de conservatieve, rechtse liberale bourgeoisie. Is hij in de ene groep, dan verlangt hij naar de andere, bevindt hij zich in de aristocratische kring, dan gaat zijn hart uit naar de andere club. De eeuwige pendel tussen het ene en het andere kenmerkt de ironicus, die diep van binnen gekweld wordt door onzekerheid en onmacht om iets aan de situatie te kunnen veranderen. Wat hij vanuit die gesteldheid doet is chaos creëren en dat is precies wat er in deze scène gebeurt.

IV.5.6 Flauberts reis van buiten naar binnen

Deze scène speelt binnenshuis. Flaubert wisselt binnen- en buitensettingen regelmatig af. Na de chaotische situatie bij Cisy, moet de natuur rust bieden en het evenwicht herstellen. Het duel vindt dan ook plaats in het Bois de Boulogne. De route daarheen staat nauwkeurig beschreven, zodat de meeste trajecten die Frédéric aflegt, na te lopen zijn. De opening van de *Leerschool der liefde* is betekenisvol voor de expositie van de hele roman, de belangrijkste actanten komen in beeld en de lange lijnen van de vertelling vinden hier hun oorsprong. Ze schitteren als het zilveren lint van een rivier die door het land slingert. Flaubert componeert de roman van hieruit als een veelstemmig klankbeeld waarbij diverse motieven elkaar opvolgen en afwisselen. Frédéric's tenorstem is de cantus firmus. Soms harmoniëren of disharmoniëren de bijkomende stemmen, soms is er spanning, dan weer is er een fermate, een rustpunt. Flaubert zorgt voor wisselingen in tempi en in dynamiek. Luide snelle passages verklanken het lawaai van de stad, van opwinding, actie, tumult en optimisme. Zij verglijden in zacht, stil gemijmer wanneer Frédéric in zichzelf keert of wanneer hij zich in intiem gezelschap bevindt. Sombor blijft de bourdontoon van teleurstelling, resignatie en machteloosheid onderin donker doorklinken, als het ronken van de revolutie in haar nadagen. Deze sonore stemmen worden overgenomen door het lelijke stampen van stoommachines.

Flaubert schetst een landschap waarin de definitieve verandering na de revolutie zich aftekent. Als een documentalist legt hij tijd, plaats en decor zo waarheidsgetrouw mogelijk vast. Het is 15 september 1840. De oude tijd is voorgoed voorbij en de jonge Frédéric, ofwel de nieuwe generatie, maakt zich op om de wereld te bevolken. De Quai Saint-Bernard (zie

afbeelding 20, plattegrond van Parijs: helemaal onderaan rechts) is het vertrekpunt van de reis. De nieuwe dageraad is aangebroken ('tegen zes uur 's ochtends') en mensen van alle rangen en standen wemelen door elkaar. Het is lawaaiig (geraas, sissende stoom onsnapte aan zinken kleppen, bel luidt gestadig), rommelig en chaotisch. Mensen zijn buiten adem. De toekomst is in nevelen gehuld. Flaubert gebruikt woorden als ('wolken van rook', sissende stoom, 'witte damp'). Vertrekkend vanuit de hektiek van de stad kan het verhaal zich ontrollen, kabbelend en voortgaand als de stoomboot die de Seine afzakt naar de provincie. Het is alsof Frédéric de Lethe moeten oversteken, als Orpheus die afdaalt in de onderwereld om zijn geliefde Eurydice te zoeken, of als Dante die in het rijk der zielen zijn Beatrice wil vinden. Hoewel Frédéric nog niet weet dat zijn object van aanbidding zich op dezelfde boot bevindt, dringt de vergelijking met de zoekende naar een focuspunt van liefde zich op. Zou het kunnen dat Flaubert zich als schrijver in dezelfde lijn wil plaatsen als grote voorgangers uit de klassieke poëzie en literatuur? De zanger Orpheus of de auteur Dante, die beiden een heilige verering voor een onbereikbare muze hadden? Frédéric verlaat de stedelijke omgeving waar alle nieuwe ontwikkelingen, het bruisende leven van de maatschappelijke opgang en industriële vernieuwing onderweg duidelijk zichtbaar zijn. De achttienjarige Frédéric, die zijn eindexamen net achter de rug heeft, moet de zomer doorbrengen in de provincie waar zijn ouderlijk huis staat. Het is voor hem een dodelijk saai en vervelend vooruitzicht. Liever bleef hij in Parijs. De bootreis zelf laat passagiers hun dagelijkse ellende even vergeten, ze dromen en fantaseren van een mooi leven buiten de stad in tegenstelling tot Frédéric, die niet streeft naar een actief werkzaam leven met welverdiende rust op zijn oude dag. Hij mijmert

Frédéric pensait à la chambre qu'il occuperait là-bas, au plan d'un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures. (ES2: 4)

(...) de kamer die hij in Parijs zou huren, aan een plot voor een drama, onderwerpen voor een schilderij, toekomstige liefdes. (ES1: 8)

De eerste medepassagier die hem opvalt is Jacques Arnoux, eigenaar van *Art Industriel*, een schilderijenhandel en kunsttijdschrift. De kleding en het uiterlijk vertoon van Arnoux zijn die van een brallige burger, een republikein die de vooruitgang roemt. Frédéric heeft ontzag voor hem. Naarmate de boot zich verder verwijdt van de stad wordt het landschap leger, bleker en doodser 'alles leek gehuld in een onzegbare verveling' (ES1: 10). Het merendeel bestaat uit werklui en winkeliers, die hun slechtste goed aangetrokken hebben, vanwege de ongemakken tijdens de reis. De passagiers zien er daardoor nog schameler en armoediger uit dan ze eigenlijk zijn. Het contrast dat Flaubert vervolgens

schetst kan niet groter zijn. In het ogenblik waarin Frédéric Marie Arnoux ontwaart is het beslissende momentum dat zijn leven vanaf die ene flits richting geeft.

Ce fut comme une apparition:

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule; ou du moins, il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête; il fléchit involontairement les épaules; et quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda. (ES2: 6)

Het was net een visioen:

Zij zat midden op de bank, alleen; hij zag althans niemand anders, zozeer werd hij door haar stralende ogen betoverd. Terwijl hij passeerde, hief zij het hoofd op; onwillekeurig boog hij; pas toen hij verderop was gaan zitten, aan dezelfde kant als zij, nam hij haar op. (ES1: 10)

Deze beslissende passage heeft een dubbele werking in die zin dat ze in een seconde de pure onschuld van mme Arnoux vastlegt, die voortaan sterk zal afsteken tegen de verdorvenheid van de rest van de figuren die opduiken in Frédéric's leven. Hij wil aan haar kant blijven, doch het verlies van zijn onschuld is hier onherroepelijk aangekondigd. Zelfs de boerse Louise Rogue, die in haar oprechte verliefdheidheid aanvankelijk onbedorven lijkt, zal later onbetrouwbaar en opdringerig blijken. Frédéric lijkt verblind te raken door het stralende visioen, hij stijgt op in extase en het zal hem pas aan het einde van het boek weer lukken om met beide benen op de grond terecht te komen. Flaubert zet de overtocht van Frédéric in als literair middel om de lezer mee te voeren in een fictieve wereld die hoger is dan de realistische. De dramatische ironie in *L'Éducation sentimentale* ontvouwt zich gedurende de vertelling, omdat de verbeelding van Frédéric hem er steeds van weerhoudt de realiteit serieus onder ogen te zien. Hij vlucht ervoor weg, zoals hij met Rosanette de stad verlaat vanwege het kabaal tijdens de revolutiedagen.

De geografische reis is metaforisch voor de ontwikkeling die de protagonist in zijn leven moet doormaken. Dit bleek al bij de opsomming van satirische thema's, avonturenromans, schelmenromans of sprookjes. De reis kan letterlijk plaatsvinden, maar ook in de verbeelding. Plaatsen waarlangs de protagonist reist, weerkaatsen zijn groeistadium of bieden de les die hij te leren heeft. Dit was in *Candide* het geval en hetzelfde principe paste Flaubert toe in de *Leerschool der liefde*. Bedoeling is de held in allerlei ongemakkelijke situaties te laten belanden, zodat hij kan leren van zijn ervaringen. Flaubert, die niet graag binnen Frankrijk reisde met trein of koets, ging zelf overigens regelmatig op pad om zich te verdiepen in andere culturen en om onderzoek te doen voor zijn romans. Of hij ging simpelweg op vakantie naar zee of op voettocht met zijn boezemvriend Maxime du Camp. Zijn reiservaringen verwerkte hij in vertellingen (*Langs velden en oevers*) en romans

(bijvoorbeeld *Salammbô*). Alleen als het echt noodzakelijk was, begaf hij zich naar Mantes, naar zijn minnares Louise Colet, naar Parijs voor zaken of om te werken aan de uitvoering van toneelstukken. Maar als Flaubert reisde, dan nam hij daar ook graag de tijd voor.

*Époque (la nôtre). Tonner contre elle. Se plaindre de ce qu'elle n'est pas poétique, l'appeler époque de transition, de décadence.*⁵⁶

Het landschap zelf kreeg in de romantiek een bijzondere lading en Flaubert gebruikte zowel binnen- als buitenruimtes om psychische gemoedstoestanden en emotionele gebeurtenissen kracht bij de zetten en te verbinden met de actualiteit van de negentiende eeuw. Eerder heb ik deze al psychronotopen genoemd. In zijn romans staat hij uitgebreid stil bij de overgangen tussen de verschillende omgevingen en laat hij zijn hoofdpersonages volledig opgaan in hun omgeving. Zo analyseert Ramazani (1993) de Fontainebleau-scène in *L'Éducation sentimentale* en constateert hij dat Flaubert zowel de tegenstelling als de onderliggende samenhang tussen psyche en politiek, tussen sociaal-culturele verhoudingen en sentimentalisme inzette als object van ironie. In de natuurscènes wordt 'het sublieme' de drager of medeplichtige van deze ironie die dus niet enkel bedoeld is om te devalueren of een nieuw evenwicht te bewerkstelligen. Ze is een stijlmiddel waarin politiek, sociale en gevoelsmatige werelden convergeren. Flauberts ironie is volgens Ramazani niet ideologisch geladen, maar vertolkt een 'allesdoordringend narratief nihilisme'. Via de ironie uitte Flaubert zijn visie op de geschiedenis als een volstrekt chaotische en onbegrijpelijke ontregelde wantoestand (Ramazani, 1993: 122). Hiermee spreekt Ramazani zichzelf tegen, immers Flaubert ironiseerde niet alleen de clichés van de romantische natuurbeleving, maar maakte via het psychonarratief ook zijn auteursintentie kenbaar. En deze intentie bevatte zijn ideologie met zijn postheroïsche kritiek op de tijd.

Hoewel ironie aan het intellect appelleert, is de koppeling met het sublieme emotioneel geladen. De emoties die het bos en het bezoek aan het kasteel bij Frédéric en Rosanette losmaken zijn oppositioneel, en benadrukken het verschil in afkomst. De eerste is aangedaan door bewondering voor de overweldigende grootsheid. Rosanette daarentegen is angstig of gaapt van verveling. Frédéric droomt over het verleden met zijn romanticisme en bewondering voor de grootsheid van oude aristocratie, terwijl Rosanette, de stadse prostituee, de revolutie symboliseert, gericht op de toekomst. Maar Frédéric's ervaringen in Fontainebleau zijn niet gericht op een hang naar wederopstanding van de doden die in die omgeving geleefd hebben, zoals Michelet de historische figuren probeerde te laten herleven. Zij benadrukken de zinloze herhaling van leven en sterven. (Ramazani, 1993: 126). Frédéric

doet geen poging om het leven te begrijpen, omdat het zijn overtuiging is dat alles zinloos is en op niets uitloopt. Het leven zelf is een aporie. Zo is immers zijn ervaring met alles wat hij ooit nastreefde. Of het leven zich nu op het platteland of in de stad afspeelt, het is bizar en grotesk met onzekerheid als enige zekerheid. Evenals in *Madame Bovary*, gebruikte Flaubert een natuurscène om zijn aversie tegen het hedendaagse leven van de burgerij uit te drukken. De doorleefde scène liet hem zelf niet onberoerd, want hij schreef aan George Sand:

Je viens de faire une description de la forêt de Fontainebleau, qui m'a donné envie de me pendre à un de ses arbres. (CO III: 528)

Ik heb net een beschrijving van het Bos van Fontainebleau op papier gezet, die het verlangen in mij deed rijzen me aan een van de bomen van dat bos op te hangen. (F&S: 169)

Maar even verderop in dezelfde brief voegt hij eraan toe:

“J'en ai encore pour un an. Après quoi, je lâche le bourgeois définitivement. C'est trop difficile, et en somme trop laid. (CO III: 529)

Ik ben nog een jaar bezig. Waarna ik de burgerlui laat varen. Het is te moeilijk en al met al te lelijk. (F&S: 169)

De ironie als stijlfiguur functioneert in *L'Éducation sentimentale* als vorm om de absolute negatieve ontkenning van een levensdoel kracht bij te zetten en is daarmee te duiden als een vorm van romantische ironie. De ironie laat een oordeel in het midden en versterkt de onzekerheid van een generatie die iedere vaste grond onder haar voeten verloren lijkt te hebben. Het bewustzijn van de banaliteit van het menselijk leven en van de omstandigheden na de zoveelste revolutie, heeft karakters gedemoraliseerd en vervreemd van het universum. Flaubert signaleerde en schilderde deze realiteit, zonder een enkel subjectiviteitsbeginsel, zonder oordeel. Hij documenteerde en relativeerde de menselijke existentie door haar groteske triestheid te presenteren. Alles gebeurt buiten de eigen macht. Wat rest is een leven in resignatie.

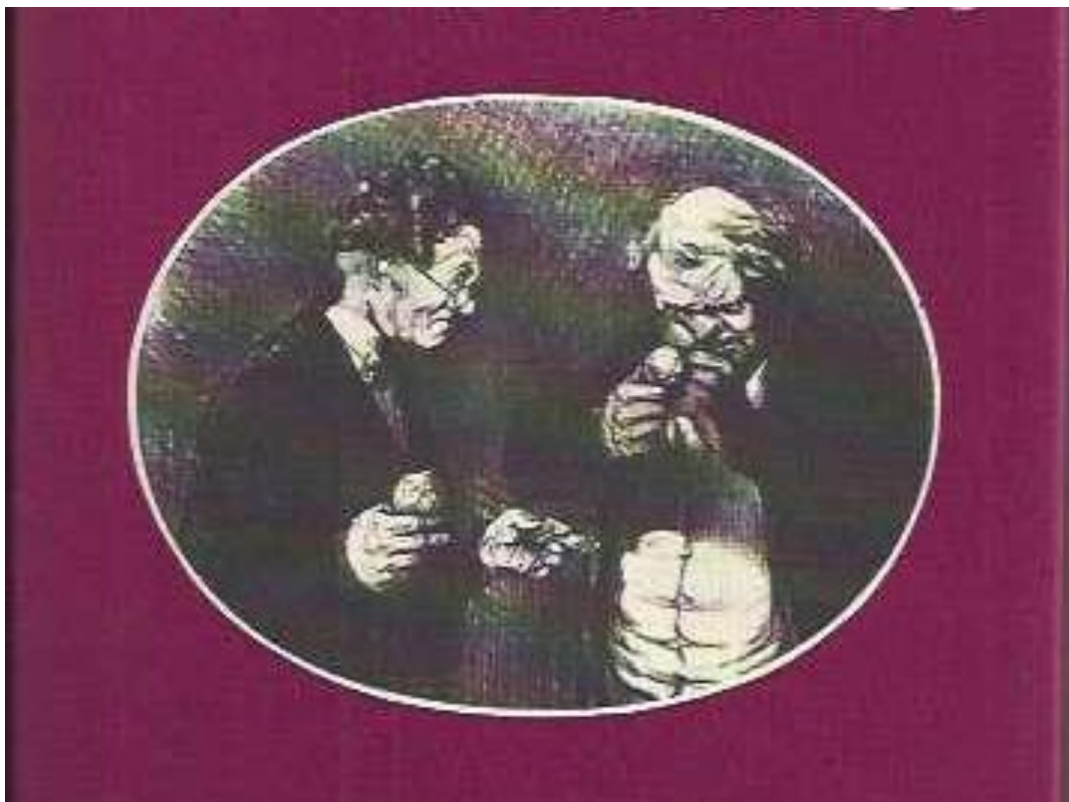
IV.6 De gekopieerde onschuld - *Bouvard et Pécuchet*

Het lange traject van preheroïek via heroïek naar een postheroïsche geestesgesteldheid leidt uiteindelijk naar deze finale: de analyse van Flauberts laatste levensjaren, waarin hij met *Bouvard en Pécuchet* als het ware een literair testament van de negentiende eeuw opstelde. Zijn lang gekoesterde wens om met een verzameling van conventionele ideeën een volledige roman samen te stellen ging ten dele in vervulling. Zijn dood in 1880 maakte een voortijdig einde aan dit traag en moeizaam tot stand gekomen laatste werk. In de bespreking van *Bouvard en Pécuchet* komt een aantal aspecten samen die in deze masterthesis gethematiseerd zijn. Verder zal in synthetiserende vergelijkingen de aansluiting met de thematiek van buitenwereld en binnenwereld, in letterlijke en figuurlijke zin, als ook de transitie daartussen, plaatsvinden. De alomvattende conclusie van zowel het boek als deze masterthesis luidt, ironisch genoeg, dan ook geen einde in, maar creëert een opening naar de toekomst.

Bourdieu (1993) beschrijft hoe in het personage van Frédéric Moreau de uitzichtloosheid van een positie buiten de polen van invloed en macht, en het niet kunnen kiezen van een definitieve plaats in de maatschappij, Flauberts eigen positie als schrijver weerspiegelde. Als erfgenaam hoorde hij bij de gefortuneerde groepering die zich niet om broodwinning hoefde te bekommeren. De toelage was minimaal, zodat hij zich niet tot de rijke bourgeoisie kon rekenen. Maar door deze financiële vrijheid konden ze zich beiden (Flaubert en Frédéric) een leven in illusies veroorloven. Frédéric in dromen, Flaubert in de fictieve verbeelding van de roman. Het literaire veld is volgens Bourdieu immers het universum van geloof (PBO1: 164) en literatuur produceert derhalve symbolische waarden in plaats van economische belangen. De kunstenaar, die dankzij familie-inkomsten autonome kunst kan scheppen, kan met deze notie zijn bestaan legitimeren, maar zijn vrijheid is niet absoluut. Hoewel een schrijver behoort tot de dominante intellectuele elite, wordt hij toch gedomineerd vanwege zijn marginale positie in de maatschappij.

Flaubert trok zich weliswaar het liefst terug uit de wereld om als *Île flottante* zijn oeuvre te ontwikkelen, maar dat betekende niet dat hij geen contacten onderhield met zijn collega's of zich niet interesseerde voor wetenschap en politiek en maatschappelijke ontwikkelingen. Hoewel hij geen succes nastreefde, was hij toch geraakt door de negatieve kritiek op zijn *Leerschool der Liefde* en het geringe succes van zijn theaterstukken. Flauberts ironische boodschap in *Madame Bovary* en in *L'Éducation sentimentale* was niet overgekomen bij critici en bij de lezers. Flaubert had zich gerealiseerd dat de massa traag van

begrip was en zich liever vermaakte met komedies en met luchtige lectuur, die haar de vertrouwde taal en beelden voorschotelden. Hij liep te ver op de troepen vooruit met zijn esthetische vernieuwingsdrang. Omdat hij lange tijd niet afhankelijk was van externe inkomsten, voelde hij een hele periode geen aandrang om te publiceren. Het bankroet van zijn nichtje, dat hij door inzet van zijn eigen kapitaal probeerde te verzachten, dreigde hem echter tot de bedelstaf te brengen. Dit debacle werd hem net op het nippertje bespaard, maar het beïnvloedde hem dusdanig, dat hij een tijdlang niet meer kon schrijven. Zijn project *Bouvard en Pécuchet*, dat hem veel tijd, energie en hoofdbrekens kostte, onderbrak hij voor het ensceneren van enkele theaterstukken in Parijs en het schrijven van drie verschillende korte verhalen, die gebundeld werden tot *Drie vertellingen* (1877). Flaubert wist met deze verhalen zijn naam als meesterverteller definitief te vestigen. Na het verschijnen van dit boekje hervatte hij zijn onderzoek en werkte tot aan zijn dood aan *Bouvard en Pécuchet*. Hij vond het belangrijk de mensheid haar eigen zonden en gebreken voor te spiegelen. Omdat dit met zijn eerdere werken steeds niet gelukt was, greep hij terug op wat de burgerman kende en schreef hij, net als Voltaire, in een taal die deze wel begreep en waardeerde: de satirische ironie.



Afbeelding 21. Honoré Daumier (1808-1879). Illustratie op stofomslag *Bouvard en Pécuchet* (1988). Lithografie.

original. - *Rire de tout ce qui est original, le haïr, le bafouer, et l'exterminer si l'on peut.*⁵⁷

IV.6.1 De clichémannetjes

Pas in zijn laatste werk toont Flaubert de mens die de wereld onderzoekt, probeert te begrijpen en te verklaren teneinde het leven zoniet te verbeteren, dan toch leefbaar te laten zijn. Waar Emma met haar -voor die tijd- verdorven gedachten nog naïef in haar sentimentalistische fantasieën geloofde, werd Frédéric heen en weer geslingerd tussen rationele keuzes en emotioneel gevoelsmatige aandriften en aspiraties. Beiden wisten de juiste maat niet te vinden, maar bij *Bouvard en Pécuchet* heeft Flaubert zijn oordeel definitief klaar: het is de middelmaat, de domheid en de zinloosheid die het hele leven beheerst. Clichés, eindeloze herhalingen van onnutte ledigheid, verhuld achter een koortsachtige activiteit en onderzoeksdrang. Bouvard en Pécuchet kopiëren de onschuld, maar hun leven is mimicry. Flaubert verwoordt hier het leven in ideeën, het leven in fictie en reflecteert hiermee op zijn leven dat hij volledig wijdde aan zijn auteurschap.

Na voltooiing van zijn roman *La Tentation de Saint Antoine* in 1871 wilde Flaubert als intermezzo eerst een paar stukken van zijn overleden vriend Bouilhet omwerken tot theatervoorstellingen, om zich daarna te zetten aan een grootse nieuwe roman. In een brief aan George Sand kondigde hij zijn plannen als volgt aan:

Daarna begin ik met een hedendaagse roman die de tegenhanger van de Heilige Antonius zal vormen en die de pretentie zal hebben komisch te zijn. Een karweitje dat me minstens twee à drie jaar zal kosten! (F&S: 391)⁵⁸

In een brief die hij kort daarna aan Madame Roger de Genettes schreef, herhaalt hij dit plan nog eens.

Je vais commencer un livre qui va m'occuper pendant plusieurs années. (...) C'est l'histoire de ces deux bonhommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce. Vous devez en avoir une idée ? Pour cela il va me falloir étudier beaucoup des choses que j'ignore: la chimie, la médecine, l'agriculture. Je suis maintenant dans la médecine. Mais il faut être fou et triplement frénétique pour entreprendre un pareil bouquin! (CO IV: 122, 19 août 1872)

Ik ga beginnen aan een boek dat me al enige jaren bezighoudt. (...) Het is de geschiedenis van die twee heertjes die een gedeelte van de encyclopedie kopiëren, bedoeld als komische kritiek. Begint u al een idee te krijgen ? Ik moet daarvoor veel zaken bestuderen waar ik niets van af weet: scheikunde, medische wetenschap, landbouw. Op dit moment ben ik met de medische wetenschap bezig. Maar je moet wel gek en driedubbel overgehaald zijn om aan een dergelijk boek te beginnen! [eigen vertaling]

Al tijdens zijn speurtocht naar documentatie ter onderbouwing van de activiteiten van zijn ‘twee kereltjes’ brengt voortschrijdend inzicht hem tot de conclusie, dat de hele onderneming wel eens langer zou kunnen gaan duren. Op 15 september heet het al dat ‘het boekwerkje hem minstens vijf jaar zal kosten’ (F&S: 399). Flaubert stort zich vol overgave op zijn navorsingen, waarbij hij niet onderdoet voor het fanatisme dat hij Bouvard en Pécuchet aan de dag zal laten leggen. Op een gegeven ogenblik twijfelt hij er zelfs aan of hij de roman wel ooit zal voltooien. Hij werkte, met een onderbreking van een jaar of twee, tot aan zijn dood aan het boek zonder het af te ronden. Het boek eindigt met een aantal schetsmatige fragmenten, die hij nog wilde uitwerken. Het *Woordenboek van conventionele ideeën* (*Dictionnaire des idées reçues*) is in de meeste uitgaven aan het slot toegevoegd. Een aantal van deze *idées reçues* duikt in deze masterthesis op als epigram of quasi *pop-up*.

IV.6.2 Bouvard en Pécuchet als narratieve geschiedschrijving

De auteur heeft privé herhaaldelijk aangekondigd, dat het boek de domheid van de mensheid thematiseert (zie eerdere citaten uit zijn *Correspondance*), maar dat dit op een humoristische wijze zal geschieden. De lezer weet dus dat het hele werk als een satirische aanklacht tegen de negentiende eeuw gelezen en geïnterpreteerd kan worden. Flaubert gebruikt fictie om feiten weer te geven en is hiermee te zien als een auteur die past in de discussie over historiografie. *Bouvard en Pécuchet* is een voorbeeld van narratieve geschiedschrijving in die zin dat Flaubert jarenlang onderzoek verrichte in bibliotheken en op locatie om zich in de thema's te verdiepen waarover hij wilde vertellen. Hij verwerkte feitelijke en actuele gebeurtenissen in zijn romans en hoewel hij als aanhanger van het positivisme alle feiten objectief en naar waarheid wilde weergeven, kon hij het niet nalaten de effecten daarvan in de samenleving en de wijze waarop zijn tijdgenoten tegen de nieuwe ontwikkelingen aankeken, te ridiculiseren of te bekritisieren.

Flaubert had de behoefte de geschiedenis te vertellen en zoals Hayden White (Bloois&Peeren, 2010: 186) in de jaren zeventig vaststelde, kon geschiedenis die verteld werd, even zo goed als literair artefact gepresenteerd worden. White gaat zelfs zover te beweren dat de Franse Revolutie in genarrativeerde vorm is overgeleverd en refereert daarbij aan de verschillende representaties: een satirische (Burke), een romantische (Michelet) en een tragedische (Tocqueville) (Bloois&Peeren, 2010: 188). Flaubert gebruikte een selectie van historische feiten als verhaalelementen en paste daarbij literaire technieken als stijl, vorm, toon en vertelperspectief toe. Waar hij zich in *L'Éducation sentimentale* concentreerde op de

1848-Revolutie, thematiseerde hij in *Bouvard en Pécuchet* de hele Verlichtingsgeschiedenis. Door dit in romanvorm te doen, kon hij de ervaring en de psychologische effecten van de personages toevoegen aan de weergave van objectieve feiten, waarmee de representatie van het verleden (en Flauberts heden) in haar totaliteit uitstijgt boven de traditionele geschiedschrijving. Iedere verteller maakt keuzes, legt accenten en benadrukt die zaken die voor hem belangrijk zijn. Ook een wetenschapper of een auteur maakt keuzes. Hierdoor komt de waarheidsclaim die de officiële geschiedschrijving nastreeft op de helling. De vraag komt naar voren of literatuur niet net zo goed of misschien zelfs beter een realistisch beeld kan schetsen van het verleden. Want als werkelijkheid op verschillende manieren verbeeld kan worden, wat is dan meer ‘waar’?

De Nederlandse historicus Ankersmit zegt dan ook dat deze artistieke representatie zich als een geheel aan de lezer of toeschouwer voordoet. Het is dan van minder belang of deze waar is, dan wel of de representatie realistisch is. Ankersmit vindt taal echter niet volstaan om het verleden te representeren en introduceert de ‘sublieme historische ervaring’ als ervaring die van taal bevrijd is, waardoor het verleden op een authentieke en directe manier toegankelijk wordt (Bloois&Peeren, 2010: 191). Voor Ankersmit is dit een esthetisch proces, waarin het subject verdwijnt in het proces van de ervaring. Flaubert heeft dezelfde behoefte gevoeld in zijn zoektocht naar de juiste vorm en stijl, want ook hij liep tegen de beperking van de taal aan. Ook hij verdween achter zijn personages en wilde als auteur afwezig zijn. Deze *impassibilité* is hem later regelmatig verweten. Enerzijds zocht hij de oplossing in het doorontwikkelen van de vrije indirecte rede, anderzijds in synesthetische weergave van bijvoorbeeld natuurscènes en ten derde door de ironie te gebruiken. In het theoretisch kader kwam al naar voren dat, om ironie te kunnen identificeren, een deconstructieproces noodzakelijk is. De eerste stap is reeds gezet door Flauberts uitspraak in het citaat uit 1872. Ramazani noemde de metafoor als indicator voor ironie bij Flaubert, naast de vrije indirecte modus. Beide werkten sterk in *Madame Bovary* en *L’Éducation sentimentale*. Zo ook in *Bouvard en Pécuchet*, al ligt de satirische toon meer in de lijn van *Candide*.

IV.6.3 Bouvard en Pécuchet gaan onder het mes - analyse en interpretatie

Doel van de analyse is niet om de volledige roman te fileren, maar om een aantal markante zaken naar voren te halen, die de argumenten die in deze masterthesis naar voren kwamen te onderbouwen. Want is het werkelijk zo dat Flaubert in een absolute negatie en

terugtrekking uit de wereld was blijven steken, zoals Lukács beweert, of wilde hij de ironie productief laten zijn door een literair testament na te laten? Het hele wetenschappelijke en culturele geheugen verzameld in een boekje vol conventionele ideeën en een roman als *Bouvard en Pécuchet*?

On y trouverait donc par ordre alphabétique sur tous les sujets possible tout ce qu'il faut dire en société pour être un homme convenable et aimable. (CO II: 185)

Je zou er dus, in alfabetische volgorde en over alle mogelijke onderwerpen, alles in vinden wat je in gezelschap moet zeggen om voor een fatsoenlijk en beminnelijk mens door te gaan. (HD: 110)

Toch zou het eerste boek gebaseerd op *idées reçues* de roman *Madame Bovary* zijn, waaraan hij in 1851 begon te schrijven. Dat Flaubert zijn hoogste missie, het vinden van de perfecte stijl, vooralsnog liet prevaleren boven het expliciet bekritisieren van de mensheid, blijkt uit een brief aan Louise Colet.

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendra de lui-même pas la force interne de son style, comme la terre sans être soutenu se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'art est dans ces voies. (COII: 86)

Wat me mooi lijkt, wat ik zou willen schrijven, dat is een boek over niets, een boek zonder banden met de buitenwereld dat door de innerlijke kracht van zijn stijl overeind zou blijven zoals de aarde blijft zweven zonder ondersteund te worden, een boek dat geen onderwerp heeft of tenminste, waarin het onderwerp bijna onzichtbaar is, als zo iets mogelijk is. De mooiste werken zijn die met de minste inhoud; hoe dichter de uitdrukking de gedachte benadert, hoe beter het woord eróp past en verwijst, des te mooier is het. Ik geloof dat daar de toekomst van de Kunst ligt. (HD: 93)

Dat Flaubert zijn leven lang de intentie koesterde met ironie de mensheid een spiegel voor te houden via een *Dictionnaire des idées reçues*, bleek al uit een vroeg gedateerde brief (geschreven vanuit Damascus, 4 september 1850) waaruit naar voren kwam dat hij zijn vriend Louis Bouilhet om diens mening daaromtrent gevraagd had.

Tu fais bien de songer au dictionnaire des idées reçues. Ce livre complètement fait, et précédé d'une bonne préface où l'indiquerait comme quoi l'ouvrage a été fait dans le but de rattacher le public à la tradition, à l'ordre, à la convention générale et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on ne f... de lui, oui ou non, ce serait peut-être une oeuvre étrange et capable de réussir, car elle serait toute d'actualité. (CO I: 445)

Je doet er goed aan je gedachten over de *Dictionnaire des Idées Reçues* te laten gaan. Als dat boek volledig verwezenlijkt wordt, voorzien van een mooi voorwoord waarin erop gewezen wordt dat het werk geschreven is met de bedoeling het publiek nader te brengen tot de traditie,

de orde en de algemene fatsoensnormen, en als het zo wordt opgezet dat de lezer niet zou weten of hij nu belazerd wordt of niet, dan zou het misschien een vreemd boek kunnen worden, met een goede kans op succes, want het zou heel actueel zijn. (HD: 76)

Science. – *Un peu de science écarte de la religion et beaucoup y ramène*⁵⁹

Voltaire liet met zijn *Encyclopedie*, het *Filosofisch woordenboek* en *Candide* een testament na van de stand van de wetenschappen in zijn tijd. Michelet schreef de volledige geschiedenis van Frankrijk en van de Franse Revolutie. Flauberts *Bouvard en Pécuchet* vormt het testament van de negentiende eeuw. Zoals Voltaire per hoofdstuk een thema aansneed en afrondde, zo presenteert Flaubert in tien hoofdstukken via zijn 'kereltjes' de volgende onderwerpen:

1. Ontmoeting; vriendschap; Bouvards erfenis (1838–41)
 2. Landbouw; tuinaanleg; voedsel prepareren en bewaren (maart 1841-herfst 1842)
 3. Scheikunde; anatomie; medicijnen; biologie; geologie
 4. Archeologie; architectuur; geschiedenis (Graaf van Angoulême); mnemotechniek
 5. Literatuur; drama; grammatica; esthetica
 6. Politiek (25 februari 1848)
 7. Liefde
 8. Gymnastiek; occultisme; theologie; filosofie; ze overwegen zelfmoord te plegen; Kerstmis
 9. Religie
 10. Onderwijs (Victor en Victorine); muziek; stadsplanning; conflicten met iedereen in hun omgeving
- Mogelijk einde. Toespraken in de herberg; futurisme; ze ontsnappen maar ternauwernood aan de gevangenis; de kopieertafel voor twee

Omdat Flaubert de roman niet voltooide, maar nog een hele verzameling uitspraken, opinies, flarden tekst uit wetenschappelijke werken opgetekend had om later uit te werken, zijn deze aan het einde van het boek⁶⁰ toegevoegd.

1. Bizarriteiten, wreedheden
 2. Voorbeelden van alle stijlen
 3. Sublimateiten
 4. Parallellen
 5. Geschiedenis en wetenschappelijke ideeën
 6. Literatuur
 7. Krantenhumor, Imbecielen
 8. Verheerlijking van het platvloerse
- Woordenboek van Conventionele Ideeën

Evenals Voltaire via diverse personages en gebeurtenissen de zeven hoofdzonden thematiseerde, komen in *Bouvard en Pécuchet* diverse minder mooie eigenschappen tot uiting. Zo zijn de heren bijzonder hebberig in hun verzamel drift, wanneer zij besluiten hun

huis als museum in te richten (hoofdstuk 4). Ze worden gierig, wanneer ze tot de ontdekking komen dat hun fortuin als sneeuw voor de zon verdwenen is door ondoordachte uitgaven en investeringen in land- en tuinbouwexperimenten (hoofdstuk 2), die stuk voor stuk in duigen vallen. Ze krijgen de elementen vanzelfsprekend nooit onder controle. Bouvard en Pécuchet hoeven niet te rekenen op de Voorzienigheid, want de natuurlijke omstandigheden teisteren hen voortdurend. De aarde is niet vruchtbaar, zit vol stenen en laat zich maar moeizaam bewerken. Voltaire's motto '*Il faut cultiver notre jardin*' blijkt geen sinecure. Het vuur vernietigt de hooimijten, die zijn gaan broeien door verkeerde samenbundeling. Water sijpelt weg uit de romantische vijverpartij door hun amateuristische metselwerk.

Pour emplir le bassin, Bouvard et Pécuchet avaient charrié de l'eau pendant toute la matinée. Elle avait fui entre les pierres du fond, maljointes, et de la vase les recouvrait. (BP2: 60)

Om de vijver te vullen hadden Bouvard en Pécuchet de hele ochtend water aangedragen. Maar het was weggestroomd tussen de slecht aaneen gevoegde stenen op de bodem en er lag nu een laag modder. (BP1: 69)

Slagregens en onweersbuien vernietigen de fruitoogst. En de hydrotherapie waaraan de heren zich onderwerpen blijkt niet werkzaam. Zelfs lucht werkt niet mee. Te hoog opgelopen compressie in de destilleervaten laat hun laboratorium exploderen. Windvlagen rukken de staketsels en spalieren die de jonge fruitbomen moeten leiden met verwoestende kracht uiteen. Met angst en beven zien Bouvard en Pécuchet hoe hun noeste arbeid in een vloek en een zucht teloor gaat.

Ils voyaient tourbillonner devant eux des éclats de bois, des branches, des ardoises ; et les femmes de marins qui, sur la côté, à dix lieues de là, regardaient la mer n'avaient pas l'oeil plus tendu et le coeur plus serré. (BP1: 50)

Ze zagen houtsplinters, takken en dakpannen door elkaar vliegen; en de zeemannsvrouwen die aan de kust, tien mijl van hier, naar de zee keken, hadden geen gespannener blik en geen beklemmer hart (BP1: 60).

Desalniettemin zijn de heren erg trots op hun inzichten en lijden dan ook regelmatig aan zelfoverschatting. Hoewel ze zelf tevreden zijn over hun eigen prestaties, maken ze zich tot de risée van de omgeving. De reacties op hun eclectische tuinontwerp spreken boekdelen.

Mme. Bordin éclata de rire. Tous firent comme elle, M. le curé poussait une sorte de gloussement, Hurel toussait, le docteur en pleurait, sa femme fut prise d'un spasme nerveux, et Foureau, homme sans gêne, cassa un Abd-el-Kader qu'il mit dans sa poche, comme souvenir. (BP2: 61)

Mevrouw Bordin barstte in lachen uit, waarna alle anderen haar voorbeeld volgden. De pastoor liet een soort gekakel horen, Hurel hoestte, de dokter kreeg er tranen van in zijn ogen, zijn vrouw kreeg een aanval van zenuwkramp, en Foureau, een man zonder enige gêne, brak een Abd-el-Kader⁶¹ af die hij bij wijze van souvenir in zijn zak stopte. (BP1: 69)

Op een gegeven ogenblik hadden ze, uit zuinigheid, de ambitie om allerlei levensmiddelen te conserveren en er kan geen voedingsmiddel meer in hun hand komen of het wordt in een pot of blik geconserveerd.

(...) et ils s'applaudissaient, comme M. appert "d'avoir fixé les saisons" : de pareilles découvertes, selon Pécuchet, l'emportaient sur les exploits des conquérants. (BP2: 65)

En zij verheugden zich er mét meneer Appert over 'de seizoen gefixeerd te hebben': dergelijke ontdekkingen waren volgens Pécuchet van groter belang dan de heldendaden van landveroveraars. (BP1: 73).

Zij, de schrifgeleerden uit de stad, bekritisieren de plattelandbewoners die van kindsbeen af het land bewerken en er volledig mee vergroeid zijn. Bouvard en Pécuchet zullen de nieuwste methoden en boekenwijsheden toepassen en demonstreren dat alles een stuk efficiënter, economischer maar vooral kwalitatief beter kan. Ze gaan daarmee volledig voorbij aan de jarenlange ervaring van bekwame ambachtslieden.

Ils chicanaient le boulanger sur la couleur de son pain. Ils se firent un ennemi de l'épicier, en lui soutenant qu'il adultérerait ses chocolats. (BP1: 65)

Ze kibbelden met de bakker over de kleur van zijn brood. Zij joegen de kruidenier tegen zich in het harnas door te beweren dat hij met zijn chocola knoeide. (BP: 73)

Ze zijn regelmatig depressief vanwege mislukte experimenten en vervallen in totale lethargie na de gebeurtenissen van 1851, wanneer Louis Bonaparte zich tot keizer heeft laten kronen.

Des jours tristes commencèrent. Ils n'étudiaient plus dans la peur des déceptions, les habitants de Chavignolles s'écartaient d'eux, les journaux tolérés n'apprenaient rien, et leur solitude était profonde, leur désœuvrement complet. (BPV2: 223)

Er braken sombere dagen aan. Uit angst voor teleurstellingen hielden zij zich met geen enkele studie meer bezig, de inwoners van Chavignolles meden hen, in de toegestane kranten stond niets en hun eenzaamheid was groot, hun ledigheid totaal. (BP1: 220)

Ze vallen, om de eenzaamheid te verdrijven, ten prooi aan lust en liefdesdrift in hoofdstuk 7. Bouvard heeft zijn zinnen gezet op een niet onaantrekkelijke weduwe, mevrouw Bordin. Deze is echter alleen uit op een boerderij met stukje grond en speelt het spel mee uit

berekening. Pécuchet vergrijpt zich aan het dienstmeisje Mélie, die hem als dank met een geslachtsziekte opzadelt. Na Flauberts levenslange observaties van de leerschool der liefde komen in deze roman alle vormen van liefde nog eens ter sprake. Flaubert geeft ze het scherpe randje van de ironie mee. Bouvard en Pécuchet exploreren de lage, aardse liefde met mevrouw Bordin en Mélie. De natuurlijke driften krijgen een uitlaatklep, maar nemen een loopje met de heren. De hogere hemelse liefde komt tot uiting in metafysica, in het geloof, in religieuze verering en in de rationele, ascetische wetenschappen. Ook hier dooft het vuur van de hartstocht regelmatig uit. Beide vormen van liefde zijn niet ideaal. Alleen de vriendschap tussen de twee mannen heeft kans van slagen. Platonische liefde is kennelijk de beste voorwaarde voor een stabiele relatievorm die mensen een leven lang met elkaar verbindt. De vriendschappelijke liefde is boven de geslachten verheven en biedt daarom de enige mogelijkheid tot ware vrijheid, gelijkheid en broederschap.

Deze voorbeelden uit *Bouvard en Pécuchet* demonstreren dat het haast onmogelijk is Flauberts gekozen ‘domheden’ niet als ironisch te duiden. De ironicus overdrijft, prijst en vergroot de beste bedoelingen van zijn slachtoffers uit, totdat deze zelf in hun idiotie geloven. Ze zijn zo overtuigd van hun grootsheid en zo weinig in staat tot eerlijke en kritische zelfreflectie, dat ze hun eigen stupiditeit niet onderkennen en niet in de gaten hebben dat ze herhaaldelijk in de maling genomen worden. Kierkegaard beschreef dit als kenmerk van het slachtoffer van ironie. De shock die optreedt na de ontluistering, uit zich bij Bouvard en Pécuchet in verdriet, depressie, woede of arrogantie, maar ze zijn hardleers. Ze herpakken zich keer op keer, omdat ze een doel in het leven en geestelijke arbeid nodig hebben. Ze blijven dan ook tot aan het bittere einde toe overtuigd van hun gelijk. Na hun vergeefse pogingen de weeskinderen Victor en Victorine op te voeden en te onderwijzen, concluderen ze dat ze hun ideeën misschien beter kwijt kunnen aan volwassenen.

D’ailleurs, que prouve un insuccès ? Ce qui avait échoué sur des enfants pouvait être moins difficile avec des hommes. Et il s’imaginèrent d’établir un cours d’adultes. (BP2: 383-384)

Trouwens, wat bewijst een mislukking? Wat met de kinderen misgelopen was, zou met grote mensen misschien makkelijker te verwezenlijken zijn. En zij kwamen op het idee een cursus voor volwassenen op te zetten. (BP1: 369)

Uit deze intentie van Bouvard en Pécuchet spreekt ook de intentie van Flaubert. De mensheid dient gevoed te worden met de juiste ideeën over het ware, schone en goede. Bouvard en Pécuchet zullen de dorpelingen een spiegel voorhouden. Het manuscript van Flaubert eindigt met een reeks schetsen voor deze bijeenkomsten. De toon is vergelijkbaar

met de *Lof der Zotheid* van Erasmus. Flaubert speelt de tegengestelde temperamenten van de heren uit door Pécuchet als de zure, strenge wereldverbeteraar neer te zetten. Pécuchet is de man met het opgeheven vingertje die waarschuwt tegen het Kwaad in de wereld. Bouvard daarentegen is de ongedwongene, de optimist die gelooft in een mooie toekomst voor de mensheid. De gemoederen lopen op een gegeven ogenblik zo hoog op, dat de heren in het gevang dreigen te belanden. Het arrestatiebevel is echter een truc van de overheid om hen angst aan te jagen. Pas wanneer zij berouw tonen, zullen ze met rust gelaten worden. Alles is de heren uiteindelijk ontglipt: hun missie, hun geld, hun levensdoel, aanzien en respect.

*Ainsi tout leur a craqué dans la main.
Ils n'on plus aucun intérêt dans la vie.* (BP2: 389)

Zo is alles hun ontglipt.
Zij hebben geen enkele interesse meer in het leven. (BP1: 376)

Tot ze op een briljant idee komen:

*Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. Ils se la dissimulent. –De temps à autre, ils sourient quand elle leur vient, –puis enfin se la communiquent simultanément ;
Copier comme autrefois⁶².* (BP2: 389)

Een goed idee waar ze allebei heimelijk mee rondlopen. Ze houden het voor elkaar verborgen. –Nu en dan glimlachen ze wanneer het in hen opkomt – dan vertellen ze het elkaar op hetzelfde moment: kopiëren. (BP1: 376)

De hele vertelling eindigt met het vervaardigen van een dubbele lessenaar en het aanschaffen van alle schrijfwaren die een kopiist nodig heeft.

*Achat de registres et d'utensiles, sandaraque, grattoirs, etc.
Ils s'y mettent.* (BP2: 389)

Aanschaf van registers en schrijfgerei, sandrak, radeermesjes, enzovoort.
Ze gaan aan het werk. (BP1: 376)

Zo zijn de heren terug bij waar het begon, de cirkel is gesloten. De geschiedenis van *les deux bonhommes* heeft geen closure. En al zou Flaubert zijn boek voltooid hebben: domheid en dwangmatige herhaling kennen geen einde. De heren houden zich voortaan gedachteloos bezig met pasklare ideeën van anderen. Zij volharden liever in onwetendheid dan dat zij zich nog inspannen nieuwe kennis te verwerven of te verspreiden. Flaubert voorzag dat authentiek, origineel en individueel denken verloren zou gaan door de opkomst van de massacultuur.

IV.6.4 Flauberts frames

Een paar voorbeelden die in het licht van deze masterthesis op Flaubert zelf terug zouden kunnen slaan:

Stijl van grote schrijvers.

‘Wanneer men alle perken te buiten gaat, zijn er geen grenzen meer.’ (Ponsard, *Petite Revue*, 2 juni 1866) (BP1: 440)

‘Je bent op zoek naar een schrijver en je vindt tot je verbazing een mens.’ (Pascal)

Dus een mens is meer dan een schrijver. (BP1: 453)

Ook Bouvard en Pécuchet houden zich op een gegeven moment met literatuur bezig en in een paar bladzijden schetst Flaubert hier de hele ontwikkeling van de Franse literatuur. Zij hadden besloten de geschiedenis van de Hertog van Angoulême te schrijven met inbegrip van zijn liefdesrelaties. Na een reeks onverkwikkelijke zaken met hun personeel beseffen zij echter, dat ze niet de pretentie moeten hebben het verleden te kunnen ontsluiëren, terwijl ze niet eens weten wat er in hun eigen huis gaande is. Ze concluderen:

‘(...) que les faits extérieurs ne sont pas tout. Il faut les compléter par la psychologie. Sans l’imagination, l’histoire est défectueuse.’ (BP2: 160)

‘(...) dat uiterlijke feiten niet alles zijn. Ze moeten aangevuld worden met psychologie. Zonder verbeeldingskracht schiet de geschiedschrijving te kort.’ (BP1: 159-160).

Dit is een interessante passage in het licht van deze scriptie, daar Flaubert een uitspraak doet over geschiedschrijving die in het verlengde ligt van Michelet en vooruitblijkt naar de psychohistorie van Mitzman. Hij voert de discussie over de juiste wijze van historiografie: moest je je beperken tot de droge feiten of ging het erom de grote verbanden te zien? Had Ranke gelijk die het positivisme volgde en alleen maar objectief wilde tónen of mocht er een subjectieve interpretatie gegeven worden? De heren gaan historische romans lezen, te beginnen met Walter Scott en Alexandre Dumas. Bouvard en Pécuchet zijn uiterst kritisch, want na deze twee iconen, kan geen andere schrijver hun goedkeuring wegdragen, tot ze bij George Sand uitkomen. Flaubert en Sand onderhielden een langdurige en innige vriendschap en ondanks hun uiteenlopende visies, respecteerden en bewonderden zij elkaar. Zij spraken elkaar in hun brieven veelal aan met ‘Troubadour’. Bouvard en Pécuchet zijn dan ook diep onder de indruk van Sands romans. Bouvard laat zich meeslepen door schone echtbreeksters en edele minnaars en Pécuchet roemt de sociale, republikeinse kant van haar boeken, waarin zij opkomt voor de verdrukten. Maar Bouvard vindt dat fictie verpest wordt wanneer de eigen

meningen teveel doorschemeren. En zo komen ze uit bij liefdesromans, die hen helaas snel vervelen.

Ils reprocheraient à tous ceux-là de ne rien dire sur le milieu, l'époque, le costume des personnages. Le coeur seul est traité; toujours du sentiment! comme si le monde ne contenait pas autre chose. (BP2: 164-165)

Ze verweten al die schrijvers dat ze niets over het milieu, de tijd en de kleding van hun personages zeiden. Alleen het zieleleven⁶³ wordt erin behandeld; almaar gevoelens! Alsof er niets anders op de wereld bestaat. (BP1: 164)

Romantiek of realisme, fantasie of engagement. Wie spreekt hier? Zijn het de protagonisten of is het Flaubert zelf, die zijn visie op literatuur uiteenzet? In de juxtaposities en parallelle personages die Flaubert voortdurend opvoert in deze roman, is eeuwige twijfel en ambiguïteit zichtbaar: welke overweging is de juiste? Waar ligt de waarheid? Welke positie is de beste? Ironie krijgt hier tevens de vorm van zelfevaluatie. Flaubert reflecteert op zijn eigen positie en zoektocht naar de beste manier van schrijven. Balzacs observatievermogen is prima, maar zijn geloof in occulte wetenschappen en verheerlijking van onbenullige platvloerse zaken gaat te ver. Men (Bouvard en Pécuchet als spreekbuis voor Flaubert) is van mening dat de literatuur ten dode opgeschreven is, wanneer er alleen nog maar geschreven wordt over beroepen, provincies, steden, verdiepingen van huizen. Dan zou er enkel nog statistiek of etnografie overblijven (BP1: 165). Het grote leesonderzoek loopt via tragedies naar toneel, en uitgekomen bij de ernstige komedie ofwel het burgerlijk drama, besluiten ze zelf een toneelvoorstelling te geven.

Toutes ces pièces prêchant la vertu les choquèrent comme triviales. La drame de 1830 les enchantait par son mouvement, sa couleur, sa jeunesse. (BP2: 168)

Al die stukken waarin de deugd gepredikt wordt choqueeerden hen als banaliteiten. De beweeglijkheid, kleurigheid en jeugdigheid van het toneel van 1830 verrukte hen. (BP1: 167)

De nadrukkelijke referentialiteit in Bouvard en Pécuchet geeft de roman zijn satirische en humoristische karakter, maar de twijfel over wie we horen spreken creëert verwarring. Is het grappig bedoeld of bedoelt de auteur eigenlijk het tegenovergestelde, zoals Kierkegaard de romantische ironie kenschetste? Flauberts eigen uitspraken over deze roman benadrukken zijn mening dat de bloedserieuze houding van burgermannen ten aanzien van vigerende theorieën en feiten belachelijk is. En door deze domheid te demonstreren in al zijn facetten is het evident dat de auteursintentie van begin tot eind ironisch is. Hoewel Flaubert genoot van theaterstukken, werden zijn eigen toneelstukken doorgaans slecht ontvangen. Het

enthousiasme van Bouvard en Pécuchet voor toneel sloeg terstond om toen zij allerlei kritieken over toneelstukken onder ogen kregen.

Met deze voorbeelden uit hoofdstuk vier-vijf startte de analyse eigenlijk *in medias res*. Bouvard en Pécuchet zouden het niet in hun hoofd gehaald hebben om ergens halverwege in te stappen, grondig en systematisch als twee kopiisten immers te werk moeten gaan. Daarom terug naar het begin van de vertelling, die als een op zichzelf staande miniroman gelezen kan worden.

De geschiedenis van *ces deux bonhommes*, François, Denys, Bartholomée Bouvard en Juste, Romain, Cyrille Pécuchet, beiden zevenenveertig jaar oud, begon op zo'n snikhete dag dat de mussen uit de goot vielen. Twee mannen gaan op hetzelfde moment naast elkaar op een bankje zitten aan de boulevard Bourdon. Vanaf dat ogenblik zal hun leven nooit meer hetzelfde zijn. Flaubert voegt hier twee antipoden samen, zoals hij in al zijn romans twee parallelle en twee tegengestelde personages neerzet. Emma vond haar gelijke in Léon en tegenpool in Charles, Frédéric in Arnoux en de tegengestelde Deslauriers, die in alles Frédéric's leven wilde overnemen (PBO1: 157). Bouvard, de grootste, flamboyante en elegante man van de wereld met hoed, en Pécuchet, de kleine, onooglijke, verlegen man met pet. Zo presenteert hij parallelle antithesen, die in over-en-weer gaande bewegingen een opening voor ironie creëren. Eenmaal zittend op het bankje, leggen de heren hun hoofddekseleven neer om zich het zweet van het voorhoofd te wissen. Ze zien van elkaar dat ze beiden hun naam in de rand hebben geschreven. Vanaf dit ogenblik kan de lezer achter zijn oren gaan krabben of hier een serieuze of een ironische bedoeling schuilgaat achter de rest van het boek. De reden dat iemand anders op kantoor op het idee zou komen om een persoonlijk hoofddeksele mee te nemen klinkt namelijk nogal bedenkelijk. De heren raken in een gesprek verwikkeld dat niet meer zal eindigen. Flaubert beschrijft de uiterlijke verschillen tussen de heren, die ontdekken dat ze innerlijk veel overeenkomsten vertonen. Ze zijn het er in ieder geval snel over eens, dat de stad hen hoe langer hoe meer tegen staat.

Il commençait néanmoins à se sentir fatigué de la capitale. Bouvard aussi. Et leurs yeux erraient sur des tas de pierres à bâtir, sur l'eau hideuse où une botte de paille flottait, sur la cheminée d'une usine se dressant à l'horizon; des miasmes d'égout s'exhalaient. Ils se tournèrent de l'autre côté. Alors ils eurent devant eux les murs du Grenier d'abondance. (BP2: 3)

Niettemin kreeg hij langzamerhand genoeg van de hoofdstad, Bouvard evenzo. En hun blik dwaalde over de stapels bakstenen, het smerige water waarin een bos stro dreef, en een fabrieksschoorsteen die zich aan de horizon verhief; een rioolstank verspreidde zich in de lucht. Ze draaiden zich naar de andere kant om. Nu keken zij naar de muren van de Zolder des Overvloeds. (BP1: 16-17)

Reeds in de eerste zin duikt de indirecte vrije modus op, die via een gemoedstoestand een gezamenlijke mentale bel creëert. Bouvard wordt één met de gedachte van Pécuchet. Ook duiken twee vormen van ironie op, allereerst is er de situationele ironie in de toevallige ontmoeting en de parallellie van de naam in de hoofddeksel en ten tweede de verbale ironie in de Zolder des Overvloeds. Dit gebouw waar de graan- en olievoorraden opgeslagen werden, was in 1871 in vlammen opgegaan. Zoals reeds beschreven in het historisch kader speelde de graanprijs een belangrijke rol in de economie. Waren de hoog gerezen graanprijzen en misoogsten immers al niet eerder de grondslag van opstand en verzet geweest? Vervolgens passeren de moderne thema's de revue: politiek, burgers, vrouwen en prostitutie, geestelijkheid. De afkeer van de jezuïten was kennelijk nog niet verdwenen. De opsomming is een vooruitwijzing naar alle thema's die Flaubert in de rest van het boek zal aanpakken en ridiculiseren. De heertjes gaan helemaal op in hun gesprek en in elkaar, als een nieuwe verliefdheid, een herkenning van geestverwanten.

Et, bien qu'ils eussent passé l'âge des émotions naïves, ils éprouvaient un plaisir nouveau, une sorte d'épanouissement, le charme des tendresses à leur début. (BP2: 4)

En hoewel ze de leeftijd van kinderlijke emoties achter de rug hadden, voelden ze een nieuwe vreugde, een soort ontluiken, de charme van een opbloeiende genegenheid. (BP1: 18)

Het innige geluk over de ontmoeting vindt zijn hoogtepunt bij de maaltijd in een klein restaurant wanneer zij klagen over gebrek aan tijd, omdat alle energie verloren gaat in het geld verdienen. Vervolgens ontdekken ze dat zij hetzelfde beroep uitoefenen.

Hélas, le gainement l'absorbait; et il levèrent les bras l'étonnement, ils faillirent s'embrasser par-dessus la table en découvrant qu'ils étaient tous les deux copistes, (...) (BP2: 5)

Maar helaas, het geld verdienen nam je helemaal in beslag; en ze wierpen hun armen in de lucht van verbazing en omhelsden elkaar bijna over de tafel heen, toen ze ontdekten dat ze allebei kopiïst⁶⁴ waren (...) (BP1: 19)

Flaubert zet hier wederom de ironie in werking, nu in de dialogische situatie tussen de heren die weergegeven wordt via de vrije indirecte rede. Geld verdienen was hem immers een affront: schrijven deed je niet om geld te verdienen, maar om de Schoonheid. Hij laakte hiermee de broodschrijvers, journalisten en critici die alleen maar in herhaling vielen en niet het lef hadden om zelfstandige, autonome teksten te produceren. De aanval op het cliché is vanaf dit punt in de roman geopend. Het eerste hoofdstuk met de ontmoeting en hoe de prille vriendschap snel hechter wordt, vormt een miniroman. Flaubert paste deze vorm in al zijn

romans toe als introductie, waarna de episodeketting geregen kon worden. *Bouvard en Pécuchet* onderscheidt zich vanwege het satirische karakter; hierin zijn de intertekstuele verwijzingen talloos. Een ervan is in het kader van deze thesis de moeite waard om te citeren, omdat ze verwijst naar *Candide* en diens ‘heilige’ geloof in de Voorzienigheid.

Et ils avaient le même âge: quarante-sept ans. Cette coïncidence leur fit plaisir, mais les surprit, chacun ayant cru l'autre beaucoup moins jeune. Ensuite, ils admirèrent la Providence, dont les combinaisons parfois sont merveilleuses. (BP2: 8)

En ze waren even oud: zevenenveertig jaar, deze coïncidentie deed hun plezier maar verraste hen want ze hadden allebei gedacht dat de ander veel minder jong was. Vervolgens spraken zij hun verbazing uit over de Voorzienigheid waarvan de wegen soms wonderbaarlijk waren. (BP1: 21)

De expositie van de vertelling is vergelijkbaar met het begin van *L'Éducation sentimentale*. Flaubert creëert meteen een sfeer van realisme, die de lezer onzeker maakt of hier een waargebeurd verhaal uit de doeken gedaan wordt, of dat er ironie in het spel is. Frédéric vertrok vanaf de Quai Saint-Bernard, een bestaande haven in Parijs. Flaubert beschrijft in zijn laatste werk eveneens de moderne stad, met haar boulevards, kaarsrechte kanalen, bouwterreinen, frisse huizengevels en rumoer. De wereld na de laatste de revolutie kreeg een ander uiterlijk, dankzij industriële en economische bedrijvigheid. Er hangt een sfeer van zondagse rust en lediggang en treurige zomerdagen. De heren ontmoeten elkaar iedere dag en wandelen, slenteren, flaneren door de stad of trekken samen de natuur in. Ze waren onrustig en raakten verveeld door hun collega's. Hun eentonige kopieerwerk stemde hen treurig.

La monotonie du bureau leur devenait odieuse. Continuellement le grattoir et la sandaraque, le même encrier, les mêmes plumes et les mêmes compagnons! Les jugeant stupides, ils leur parlaient de moins en moins.(BP2: 13)

Ze konden de eentonigheid van het kantoorleven niet langer verdragen. Altijd maar weer dat radeermesje en die sandrak, dezelfde inktpot, dezelfde pennen en dezelfde collega's ! Ze vonden hen dom en spraken steeds minder met hen. (BP1: 25-26)

Flaubert alludeert in deze passage enerzijds aan zijn eigen schrijversgereedschap, dat hem soms een kwelling was als hij de juiste woorden, zinnen of passages probeerde te formuleren. Anderzijds verwijst hij naar de dagelijkse routine van de arbeiders, die iedere dag hetzelfde geestdodende werk moeten verrichten. Het lot van de geïndustrialiseerde mens in de eeuwig repetitie van handelingen.

Quelle situation abominable! Et nul moyens d'en sortir! Pas même d'espérance! (BP2:13)

‘Wat een afschuwelijke situatie! En geen enkele manier om eruit te raken! Zelfs geen vleugje hoop! (BP1: 26)

Deze uitroepen zijn niet toe te schrijven aan een van de personages, noch aan de verteller. Zijn het daadwerkelijk uitroepen; er zijn geen aanhalingstekens? Zijn het gedachten; maar van wie dan? De uitroepetekens versterken de emotionele lading en de ellipsen zorgen voor een versnelling naar de aanstaande gebeurtenissen. Hier volgt dan een satirische wending. Prompt ontvangt Bouvard een notariële brief, waarin staat dat zijn ‘oom’, die achteraf zijn vader bleek te zijn, hem een aanzienlijke som gelds nagelaten heeft. De ‘erfenis’ is een geliefd satirisch thema en Flaubert gebruikt hier de betekenis van geld om een verandering van omgeving in gang te zetten. Men had immers geld nodig om zich te verplaatsen en zich elders te kunnen vestigen. Flaubert hekelt hier tevens de zeden op het platteland, waar buitenechtelijke kinderen veel voorkwamen en vaders hun verantwoordelijkheden niet nakwamen. Maar de Voorzienigheid is de heren vooralsnog gunstig gezind. De protagonisten nemen onmiddellijk het besluit deze rationele, moderne omgeving te verlaten en zich voorgoed op het platteland te vestigen, waar de tijd langzamer voortschrijdt en de vernieuwingsdrift vooralsnog niet heeft toegeslagen. Dankzij de onverwachte erfenis die Bouvard ten deel is gevallen, kunnen zij hun droom uitvoeren. Hun verbondenheid is inmiddels zo diep dat Pécuchet als vanzelfsprekend in het fortuin van zijn vriend mag delen. Zodra hij persioengerechtigd is, zouden zij vertrekken. Zij zouden het land bewerken en zich toeleggen op tuinieren, waarmee zij als het ware in Voltaires voetstappen zouden treden. Het duurde even voor zij een plek en een huis gevonden hadden (het werd een landgoed in Chavignolles) en hun verhuizing geregeld hadden. Flaubert laat de heren tijdens hun zoektocht diverse markante plaatsen bezoeken die in vorige romans een rol speelden zoals Fontainebleau en Le Havre. Eind 1840 hebben ze alle betalingen rond en hun boeltje gepakt. Het vertrek is aanstaande. Wederom roept Flaubert via klank en kleur emoties op, hier rond het afscheid van de stad.

Les lumières des quais tremblaient dans l'eau, le roulement des omnibus au loin s'apaisait. Il se rappela des jours heureux passés dans cette grande ville, des piques-niques au restaurant, des soirs au théâtre, les commérages de sa portière, toutes ses habitudes; et il sentit une défaillance de coeur, une tristesse qu'il n'osait pas s'avouer. (BP2: 20)

De lichtjes op de kade trilden in het wateren en het geratel van de omnibussen in de verte stierf langzaam weg. Hij herinnerde zich de gelukkige dagen die hij in de stad had doorgebracht, etentjes met vrienden in het restaurant, avonden in het theater, het geroddel van de conciërge en al zijn gewoonten; hij kreeg een flauw gevoel in de hartstreek en voelde een droefheid die hij tegenover zichzelf niet durfde toegeven. (BP1: 32) .

De weemoed van Bouvard is als een laatste ode aan de stad Parijs met al haar sensuele geneugten. Pécuchet, de praktische, daarentegen is opgetogen dat hij eindelijk weg kan en grift als laatste daad ‘zijn naam in de pleisterkalk van de schoorsteen’ (BP1: 33). Pécuchet zal met het rijtuig, volgepakte met kostbaarheden, meereizen en Bouvard vertrekt naar Caen om de grote stukken van de inboedel door te sturen. Op 20 maart 1841 bij het eerste ochtendgloren, verlaat de strikte en plichtsgetrouwe Pécuchet de stad. Een moeizame reis vol tegenslagen volgt. Flauberts minutieuze beschrijving van een eindeloze tocht is de vooraankondiging van een reis waarvan de horizon ontbreekt. De overtocht naar de wereld van de oneindige clichés is begonnen. De wereldse Bouvard maakt het zich onderweg een stuk gemakkelijker, bezoekt het theater in Rouen, reist met vertraging door, en stuurt berichten vooruit dat hij later komt. Flaubert laat middels deze letterlijke en figuurlijke passage twee belevingstypen contrasteren. Aan de ene kant is daar de emotioneel verdorde Pécuchet, de fanatiekste van het stel: de vooruitstrevende, de vernieuwer die alles volgens een vaste structuur wil regelen, de linksgeoriënteerde wereldverbeteraar. Daar tegenover staat Bouvard, de reactieve, de libertijnse levensgenieter die het leven neemt zoals het komt en die in een soort nostalgisch sentiment verlangt naar een leven als geprivilegeerde bourgeois. Ze zijn complementair en door hun vriendschap lijken ze qua karakter te versmelten tot een eenheid. Wat de een mist, compenseert de ander. Na een nachtelijke voettocht bereiken ze uiteindelijk Chavignolles, waar ze zich tegoed doen aan een eenvoudige boerse maaltijd. Ze zijn verrukt, ondanks alle gebreken die hun nieuwe woonstee vertoont.

‘Nous y voilà donc ! quel bonheur ! il me semble que c’est un rêve!’ (BP2: 23)

‘Nu zijn we er dus ! wat een gelukzaligheid ! Het lijkt wel een droom !’ (BP1: 35)

Hier begint hun gezamenlijke droom: een leven volgens de boeken, een leven in fantasie. Flaubert spreekt hier uit hoeveel obstakels er te overwinnen zijn om de tocht van de buitenwereld (de stad Parijs) naar de binnenwereld (het platteland) te volbrengen. Ofwel de keuze tussen een publiek geëngageerd leven in een moderne context (uitkomst van de rede) of een ascetisch teruggetrokken bestaan in een archaïsche, afbrokkelende wereld (uitkomst van de natuur). De economische onafhankelijkheid van Bouvard en Pécuchet stelt hen in staat toe te geven aan hun enorme vrijheidsdrang. Zij symboliseren de autonomiebehoefte die Gustave Flaubert zo sterk koesterde. De buitenwereld mag slechts nog via een venster naar binnen, zoals het maanlicht de beide tevreden snurkende heren beschijnt aan het einde van het eerste hoofdstuk. Hiermee eindigt de kleine roman, die dient als expositie voor een reeks

vertellingen zonder duidelijke plot of richting. Hoofdstuk twee begint dan ook met het ontwaken in een nieuwe omgeving gezien vanuit het venster.

Puis il se mirent à la croisée, pour voir la paysage. (BP2: 25)

Vervolgens gingen zij voor het raam staan om naar het landschap te kijken. (BP1: 37)

Flaubert frame de blik op de wereld. Vanaf hier kijkt de lezer definitief via de ogen van de personages naar de werkelijkheid, zijnde de realiteit van kopiisten, die alle kennis en inzichten uit tweede hand vernomen hebben. Alle belevenissen vanaf dit moment verlopen via een keten van associaties. Een *implied author* gaat schuil achter de personages, waardoor de satirische ironie haar werk kan gaan doen. Want de toonzetting is humoristisch. Hoe serieus de kereltjes ook zijn in hun pogingen de empirische wetenschap te volgen, de absurditeiten en dwaasheden die zij begaan zijn onmiskenbaar tot mislukken gedoemd. Zij zetten zich ijverig aan de studie en willen op basis van empirisch onderzoek aantonen dat zij iets toe te voegen hebben aan de wetenschap, in plaats van deze slechts te kopiëren.

Het is opvallend, dat specifieke tijdsaanduidingen in het verhaal nauwelijks meer voorkomen, nadat de heren Parijs definitief verlaten hebben, alleen wanneer deze een bijzondere bijdrage leveren aan de ironische betekenislaag. In het eerste hoofdstuk zit de ironie in de omgekeerde beweging van de moderne stad naar het traditionele platteland. Een teruggang in de tijd is onmogelijk, de effecten van de revolutie zijn onomkeerbaar. Tijdloosheid is alleen te vinden in de menselijke stupiditeit. De geschiedenis van Bouvard en Pécuchet kan dan ook in het oneindige doorgaan, in een eeuwige opeenvolging van domheden die demonstreren, dat meer kennis uiteindelijk ook niets oplevert en geen antwoord formuleert op existentiële vragen. Volledig voorbijgaand aan de eeuwenlange ervaring van plattelandsbewoners en boeren die sinds mensenheugenis meeveren in de natuurlijke cyclus der seizoenen, volgen de heren nauwgezet de voorschriften die zij uit hun theorieboeken halen. Zij gaan echter bij al hun proefnemingen eclectisch te werk, want als ze het niet eens zijn met een bepaalde werkwijze verwerpen ze die eenvoudig. Bovendien interpreteren ze de theorie naar eigen goeddunken, omdat ze te dom zijn om te begrijpen wat er werkelijk bedoeld wordt. Waar wetenschappelijke experimenten pas geldig zijn wanneer zij na herhaling dezelfde uitkomsten geven, menen Bouvard en Pécuchet dat zij met hun eigen aangepaste methoden betere resultaten kunnen krijgen. Natuurlijk mislukt de ene na de andere onderneming en raken zij in financiële problemen. Zo gooien storm en regen roet in het eten wanneer ze de land- en tuinbouw ijverig ter hand nemen, mislukken hun

voedselconserveringsproeven, falen ze in de opvoeding van twee weeskinderen en maken ze zich overal waar ze zich vertonen op den duur volkomen belachelijk. Zij zijn teveel stedeling om zich op het platteland te kunnen handhaven en te weinig modern en economisch onderlegd om zich in de stad gelukkig te voelen. Ze zijn net iets slimmer dan de ongeletterde boeren, maar te dom voor de wetenschap. En zo zitten ze klem tussen twee werelden en hebben alleen elkaar als toetssteen voor de buitenwereld.

*Innovation – toujours dangereuse*⁶⁵

IV.6.5 Sociaal-culturele referentialiteit

Flaubert had oog voor de maatschappelijke vernieuwingen en de effecten van de revolutie. De schildering van koortsachtige bouwactiviteiten moest de economische gerichtheid in beeld brengen. Dat literatuurwetenschap en geschiedschrijving een hybride vorm kunnen aannemen, kwam naar voren in het *New Historicism* van de jaren tachtig van de twintigste eeuw. Literatuursociologie had culturele artefacten geplaatst binnen de stromingen in een brede context. Literatuurtheoretici van het *New Historicism*, met als voorman Stephen Greenblatt, wilden een ‘nieuwe historische dimensie introduceren in literatuuronderzoek’ als reactie op de versnipperde en specialistische versmalling⁶⁶ waartegen zij zich verzetten. Greenblatt c.s. verwijzen naar de intertekstualiteit in literaire geschiedschrijving, die een beeld schetst van kennis- en machtsrelaties en die de ‘sociale energie’ weerspiegelt die karakteristiek is voor een bepaalde periode. De machtsverheffende of subversieve manieren waarop de verschillende vormen (literatuur en geschiedschrijving) functioneerden, zijn in het *New Historicism* met elkaar verbonden (Bloois&Peeren, 2010: 198). Deze notie maakt het dan ook mogelijk om Flauberts oeuvre te duiden als uiting van een postheroïsche periode, waarin engagement en autonoom schrijverschap als twee polariteiten tegenover elkaar waren komen te staan.

Flaubert toonde in objectieve beschrijvingen hoe economische krachten de maatschappij in hun macht kregen en hoe industriële activiteiten de concrete ruimtelijkheid beïnvloedden en de horizon veranderden. De lezer van nu kan zich een levendig beeld vormen van hoe de negentiende eeuw eruit gezien moet hebben. Maar in tweede instantie symboliseren de vernieuwingen die hij beschreef de ontwikkelingen in de kunsten en in het bijzonder in de literatuur. De driedimensionaliteit van ruimtelijke vormgeving is analoog aan Flauberts zoektocht naar een derde positie van de kunsten, een nieuwe positie tussen romantiek en realisme, tussen sociale missie en burgerlijk vermaak, tussen buitenwereld en

binnenwereld. Hij gaf er zich rekenschap van, dat er revoluties nodig waren om de samenleving te herinrichten en vanuit die intentie werkte hij aan een esthetische revolutie, die nodig was om de kunsten een nieuw gezicht te geven. Iedere heldhaftige onderneming kende zijn eigen herauten. De erkenning van hun grootsheid viel hen meestal niet gedurende hun leven ten deel. Zoals Lukács (1980) zegt, is de weg van de held een eenzaam avontuur. Net als de postrevolutionaire mens die zichzelf en zijn omgeving opnieuw moest inrichten, zo zocht en vond Flaubert, door zijn preoccupatie met de juiste vorm en stijl, nieuwe taalmogelijkheden om de tweedimensionaliteit van zuiver registreren en vervolgens weergeven van de realiteit een extra dimensie te geven door de psychologische inleving in zijn personages uit te werken. Via zijn personages kon hij zijn persoonlijke visie op de maatschappij toch laten doorschemeren. Deze visie was overigens niet gespeend van nostalgie en van kritiek op de lelijkheid en het lawaai van de stedelijke omgeving. Bourdieu merkte op dat geen enkel mens zich kan onttrekken aan zijn sociale situatie en zijn positie in de maatschappij, omdat zij bepalend is voor hoe iemand naar de wereld kijkt. Flaubert buitte dit uit met *Bouvard en Pécuchet* door zijn personages als kopiïsten op te voeren. Deze twee middelmatigen gaan bepalen hoe zij de wereld zullen inrichten. Zij doen dit aan de hand van clichés en conventies die zij uit boeken halen, maar die zij niet of nauwelijks begrijpen. Flaubert vreesde de universele domheid die heerst sinds de simpele burgers door hun economische vernuft toonaangevend werden. De massa die invloedrijk was geworden, zou volgens hem geen nieuwe ideeën meer genereren. Deze kunnen slechts in isolatie vanuit het diepste innerlijk opborrelen, ver weg van de massa.

À l'écart de la foule un mysticisme nouveau grandira, les hautes idées poussent à l'ombre et au bord des précipices comme les sapins, (...) (CO II: 366)

Ver van de menigte zal een nieuwe mystiek opbloeien. Grote ideeën groeien altijd in de schaduw en aan de rand van afgronden, zoals sparren, (...) (K&M: 286)

zo schreef hij aan Louise Colet in 1853. En hij vervolgde met de woorden:

Nous sommes tous enfoncés au même niveau dans une médiocrité commune. L'égalité sociale a passé dans l'esprit, on fait des livres pour tout le monde, de l'art pour tout le monde, comme on construit des chemins de fer et des chauffoirs publics. L'humanité a la rage de l'abaissement moral, et je lui en veux de ce que je fais partie d'elle.' (CO II: 366)

Wij zijn allemaal tot eenzelfde niveau van platvloerse middelmatigheid afgedaald. De sociale gelijkheid heeft zich in de Geest genesteld. Men schrijft boeken voor iedereen, men maakt kunst voor iedereen en men bedrijft wetenschap voor iedereen, precies zoals men spoorwegen aanlegt en openbare wachtkamers bouwt. Het morele verval is op het ogenblik de grote hartstocht van de mensheid. En ik neem het haar kwalijk dat ik deel van haar uitmaak. (K&M: 286. 22 september 1853)

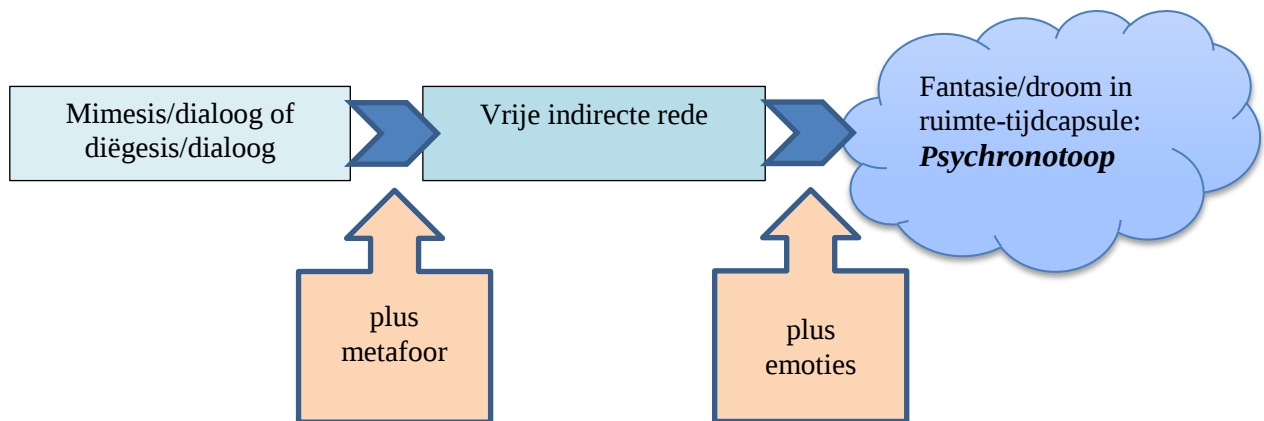
Flaubert zag als enige uitweg uit de neergaande spiraal een terugtrekking in het exclusieve domein van de verbeelding, een mystieke betoverende omgeving waar slechts intelligente, vrijheidslievende mensen elkaar vinden. Hij muntte hiermee in zijn werk de *l'art pour l'art*-gedachte van volledige vrijheid, door uitsluiting van welke commerciële belangen dan ook. De veldafhankelijkheid van de kunstenaar is niet alleen sociologisch te duiden, zoals Bourdieu (1993, 1996) probeert te bewijzen. Veldafhankelijkheid is ook een psychologisch begrip, in die zin dat de mens een specifieke voorkeurshouding aanneemt ten aanzien van zijn omgeving. De mens die zich voor zijn zelfbeeld afhankelijk opstelt van de ander en de context heet extern gerefereerd en is dus veldafhankelijk. Flaubert pleitte voor een veldonafhankelijke houding, waardoor de kunstenaar objectief en afstandelijk de realiteit kan beschouwen, niet gehinderd door externe waardering, conventies of verwachtingen. De relatie met de buitenwereld is hierdoor van minder belang dan de relatie met de eigen binnenwereld. Deze mens is intern gerefereerd en vanuit intrinsieke motivatie en innerlijk voorstellingsvermogen ontwikkelt hij nieuwe ideeën. Een veldonafhankelijke scheppende mens heeft dan ofwel veel lef en doorzettingsvermogen nodig en moet bestand zijn tegen eenzaamheid en onbegrip, ofwel hij verkeert in de hardnekkige overtuiging, dat hij alleen weet hoe de wereld in elkaar steekt, en wenst zich aan geen enkelijke dwang te onderwerpen. Hij durft een *île flottante* te zijn. De onzekerheid van de veldafhankelijke mens, die altijd wacht op goedkeuring of afkeuring, weet hij hiermee te ontvluchten. Het paradoxale in deze houding is echter, dat een vlucht getuigt van een reactie op een sociale context. Daarmee erkent ook de autonome veldonafhankelijke mens dat er hoe dan ook een relatie met de buitenwereld bestaat.

*Littérature – Occupation des oisifs*⁶⁷

IV.6.6 Stijlontwikkeling

Door middel van citaten en interpretaties is al enigszins aan de orde gesteld hoe ironie functioneert en met welk doel Flaubert deze inzet. Het past hier om nog een korte uiteenzetting over de stijlontwikkeling in Flauberts oeuvre te geven. Flauberts stijl heeft zich sinds *Madame Bovary* en *L'Éducation sentimentale* verder ontwikkeld. De toon is schraler, de zinnen zijn directer en de gedachten lijken minder verheven. De evocatie van schoonheid, waarheid of het sublieme is vervangen door een rauwer beeld van de tijd. De afgemeten staccato-zinnen lijken meer op die van Voltaire's satire. Waar hij de ironie bij Emma of Frédéric in breed uitgesponnen passages liet ontstaan in de monologische situatie van de protagonist, creeert hij in *Bouvard en Pécuchet* een bijna permanente dialogische setting, die

steevast overgaat in elliptische opsommingen en samenvattingen van clichématige theorieën. Flaubert hanteert veelvuldig de vrije indirecte modus (VRA: 1988); deze krijgt extra dimensie, omdat er naast de monologische gedachtestroom, zoals bij Emma Bovary of Frédéric Moreau, een gezamenlijk bewustzijn gecreëerd is. De fantasieën van de twee kereltjes lijken door de snelle altemnerende gedachten in elkaar over te vloeien, waardoor de afzonderlijke karakters samensmelten tot één entiteit. Op deze wijze wist Flaubert de ironie ongemerkt binnen te sluizen via een metafoor of zintuiglijke gewaarwording die hij benut voor de overgang van vertelpositie naar vrije indirecte rede. De verteller schuift naar achteren en via de gevoelslading is de *point of view* verschoven naar de binnenwereld van het personage, die zich daarmee in zijn droomwolk begeeft. Gevisualiseerd ziet deze typische Flaubertmodus er als volgt uit.



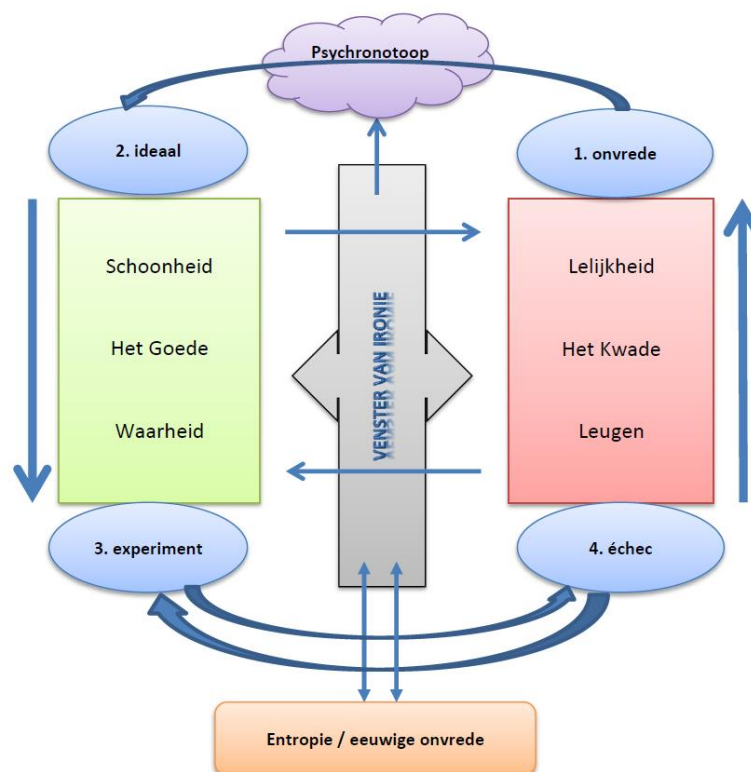
Model E. Adèle Roelofs (2013). *Flauberts psychronotoop*

Bouvard en Pécuchet babbelen heel wat af en bouwen het ene luchtkasteel na het andere. Ze bevinden zich in een gedeelde beleving en wandelen een gezamenlijke verbeeldingswereld binnen, waarin zij hun sociaal-culturele kritiek, hun soms absurdistische opvattingen en filosofische aberraties delen in langdurige bespiegelingen. Bouvard en Pécuchet, twee gefrustreerde kopiisten, herhalen alle wetenschappelijke, redelijke inzichten die de verlichte mensheid opgeleverd had, niet alleen door deze te kopiëren, maar door ze te willen verbeteren en verdiepen. Als twee losse zeepbellen kleven ze aan elkaar vast en stijgen op in surrealisme. Clichés borrelen en bruisen, maar de vele proeven op de som laten iedere zeepbel telkens uiteenspatten.

Het is in typische Flaubertiaanse passages soms lastig na te gaan wie er spreekt: de auteur, de wetenschapper van wie de theorie afkomstig was, een van de twee heren, Bouvard of Pécuchet. Deze confusie van stemmen geeft Flaubert de gelegenheid zijn impliciete kritiek op mens en maatschappij te uiten. De verteller verdwijnt via de indirecte modus ongemerkt in

zijn personages. Eerst bepaalt hij de setting en het thema, vervolgens gaan de personages de dialoog aan en deze gaat over in de vrije indirecte rede. De gedachten worden vervolgens boven plaats en tijd uitgetild en de oorsprong is niet te achterhalen, omdat het ofwel achterhaalde ofwel geaccepteerde conventionele ideeën zijn. De oorspronkelijkheid is dood en verdwenen. (VRA: 96) De overgangen tussen verteller, personages en clichés verlopen zo ongemerkt, dat zij bijna als metafoor van de menselijke verwording zelf gaan fungeren. De geest van de ironie bewerkstelligt dat de lezer kan begrijpen dat de auteur iets anders wil uitdrukken dan wat er geschreven staat.

Model F. is een tweede variant op het basismodel van Flauberts ironie uit *Le Menu*. Het geeft de hermetische denkpatronen van het postheroïsche duo Bouvard en Pécuchet weer. Ze zitten opgesloten in een vaste cyclus en missen de intelligentie en de creativiteit om deze dwangmatige herhaling te doorbreken. De ironie houdt hen vast in hun beperkingen. Hoewel ze zich steeds meer verheven voelen boven de rest van de wereld, missen ze het vermogen tot zelfreflectie. Ze zien niet dat het venster van de ironie hun spiegelbeeld weerkaatst.



Model F. Adèle Roelofs (2013). *Ironische beweging in Bouvard et Pécuchet*

Fase 1. Rechtsboven. Bouvard en Pécuchet starten elk onderzoek vanuit onvrede over een bestaande situatie. Het vertrekpunt is aldus de negatieve realiteit. Deze situatie is ontstaan

vanuit een toevallige aanleiding of vanuit een mislukte onderneming. De gedachte dat zij schoonheid, waarheid of het goede kunnen bereiken, zet de heren in beweging. Ze hebben daarbij een hoog ideaal voor ogen en streven naar perfectionering van al bestaande theorieën. Ze zetten zij zich aan de studie en verzamelen alles wat ze denken nodig te hebben om hun experiment te kunnen uitvoeren. Ze verslinden alle lectuur die ze kunnen bemachtigen op het desbetreffende gebied, maar raken voortdurend in de de war zodra een theorie hen boven de pet gaat.

Fase 2. Linksboven. Nadat ze samen gedroomd, gediscussieerd en gefantaseerd hebben (psychronotoop) zijn ze enthousiast over hun gezamenlijk ontwikkelde ideaalbeeld, dat zij met onnavolgbare ijver en werklust trachten in te vullen. Ze ontdekken de onmogelijkheid / mogelijkheid om een droom te concretiseren. Bouvard is de optimist en hedonistische dromer, die overdaad, luxe en rijkdom voor ogen heeft, terwijl Pécuchet de serieuze onderzoeker uithangt. Hij gaat zeer gedisciplineerd te werk omdat hij zijn zinnen heeft gezet op wetenschappelijke ontdekkingen en successen. Verblind door utopische visioenen, zijn ze echter geen van tweeën in staat consequenties te overzien en negeren de ervaringen van experts volledig. Eigen ervaringsbehoefte wint het van intellect.

Fase 3. Linksonder. Ze zetten hun experimenten op, doen proeven en metingen en discussiëren samen en met anderen over hun inzichten. Ze zijn uiterst kritisch op wat ze zoal tegenkomen in de boeken en ontdekken dat er veel onzin geschreven is door bekende wetenschappers. In hun eigen ogen behalen ze zelf bijna wonderbaarlijke resultaten. Ze zijn overtuigd van hun genie. Maar waar ze aanvankelijk lijken te slagen, gooien externe factoren hun experimenten steeds weer overhoop. Wat eens zo ideaal leek, verandert onherroepelijk in mislukking. Ze falen keer op keer. De ontluistering is groot, omdat in het ideaal de schaduwzijde herkend wordt.

Fase 4. Rechtsonder. Het échec is onafwendbaar. Hoewel Bouvard en Pécuchet hun experimenten soms aanpassen, alsnog hopen op een succes, loopt iedere cyclus hetzelfde af. De heren verwijten de wereld, de wetenschap of de mensheid gebrek aan smaak, inzicht en ware kennis. Ze zijn gedwongen onder ogen te zien dat het schone, ware en goede stevast ingehaald wordt door de tegenzijde, het kwaad, de leugen en de lelijkheid. Dit is de opheffing van het ideaal: de goede kant wordt weggestreept tegen de slechte kant.

Fase 5. Uitkomst. Het ironisch venster en de entropie. Na afloop van een cyclus is er een klein rustpunt. De heren kijken terug op hun teleurstelling, ze zijn verdrietig, boos, teleurgesteld of zelfs levensmoe. De entropie voedt de haat tegen de wereld. Het venster van ironie bemiddelt horizontaal voortdurend tussen het goede enerzijds en het kwade anderzijds

en verticaal tussen utopie en entropie. Soms toont Flaubert de antithese in de dialoog van beide heren, wanneer zij van mening verschillen over een bepaalde aanpak of filosofie. Dan weer is het verschil tussen de idealisten en de nuchtere buitenwereld de antithese. Hoe vaker het misgaat, hoe meer ze zich van de wereld afkeren, omdat toch alles zinloos is.

Dégoûtés du monde, ils résolurent de ne plus voir personne, de vivre exclusivement chez eux, pour eux seuls. (BP2: 64)

Vervuld van weerszin tegen de wereld besloten zij niemand meer te zien en alleen nog thuis en voor zichzelf te leven. (BP1: 72)

En ook al is de uitkomst: niets, nihilisme, échec, ze proberen hier toch weer een positief punt van te maken. En het hele circus begint van voren af aan.

Een fragment uit hoofdstuk 8 van *Bouvard en Pécuchet* ter illustratie.

1) *aanleiding (toeval/situatie) → dialoog (monologue interieure/ dialogue exterieur) →*

De heren hadden besloten zich te richten op de oorsprong van de ideeën en steggelden over welke filosoof het bij het rechte eind had. Na afwisselend Locke, Condillac, Descartes en Gérando afgekraakt te hebben, begint Pécuchet toch Condillac te behandelen, die de oorsprong vond in zintuiglijke waarneming. Bouvard bestrijdt dit.

Ils rabâchaient ainsi des mêmes arguments, chacun méprisant l'opinion de l'autre, sans la convaincre de la sienne. Mais la philosophie les grandissait dans leur estime. Ils se rappelaient avec pitié leur préoccupations d'agriculture, de politique. A présent le musée les dégoûtait. Ils n'auraient pas mieux demandé que d'en vendre les bibelots, et ils passèrent au chapitre deuxième: des facultés de l'âme. On en compte trois, pas davantage! Celle de sentir, celle de connaître, celle de vouloir.
(BP2: 271)

Zo sloegen zij elkaar steeds met dezelfde argumenten om de oren, waarbij de een de mening van de ander verachtte zonder hem van de zijne te overtuigen. Maar de filosofie deed hen in hun eigen achting stijgen. Ze dachten schouderophalend terug aan hun landbouwkundige, literaire en politieke bezigheden. Van het museum hadden zij een afkeer gekregen. Ze zouden het liefst al die prullaria verkocht hebben, en zij gingen over op het tweede hoofdstuk: de geestvermogens. 'Er zijn er drie, meer niet! Het vermogen om te voelen, te kennen en te willen. Bij het vermogen tot voelen moeten wij een onderscheid maken tussen de fysieke en de morele gevoeligheid.(...) (BP1: 265)

2) *onderzoek in boeken → onderzoek in praktijk → ...*

Een bladzijde lang citeert Pécuchet Condillacs theorie, maar het onderscheid tussen hun beider commentaren en de citaten vervaagt steeds meer. Ze krijgen genoeg van het gebazel:

(...) enfin tout ce verbiage les écoœura tellement que, sautant par-dessus la faculté de vouloir, ils entrèrent dans la logique. Elle leur apprit ce qu'est l'analyse, la synthèse, l'induction, la

déduction et les causes principales de nos erreurs. Presque toutes viennent dus mauvais emploi des mots. (BP2: 272)

(...) al die woordkramerij kortom boezemde hun zo'n weerzin in dat ze het vermogen tot willen oversloegen en zich in de logica verdiepten. De logica leerde hun wat analyse, synthese, inductie en deductie inhielden en wat de voornaamste oorzaken van onze dwalingen waren. Ze zijn bijna allemaal te wijten aan verkeerd taalgebruik. (BP1: 266)

3) *opzet en uitvoering experiment* → ...

Dit voorbeeld laat geen praktisch experiment zien, maar een denkexperiment. Het begon met het observeren van innerlijke processen, omdat zij daar op goed geluk grote ontdekkingen hoopten te doen. Ze waren dan ook hogelijk verbaasd dat ze er geen deden. Maar al doende waren ze via de filosofie eerst bij de zintuiglijke waarneming, daarna bij het kenvermogen, de taal en de logica uitgekomen.

4) *mislukking/conflict* → *evaluatie* → ...

Hierna raakt de lezer het spoor bijster, want het is niet duidelijk wiens leerstellingen van logica zij de revue laten passeren. Bouvard en Pécuchet lopen uiteindelijk ook vast in hun gefilosofeer over de Rede, de Moraal, het scepticisme, God en de metafysica.

Tant de systèmes vous embrouillent, La métaphysique ne sert à rien. On peut vivre sans elle. (BP2: 275)

Al die systemen brengen je van de wijs. De metafysica heeft geen enkel nut. Je kunt heel goed leven zonder je er mee bezig te houden. (BP1: 269)

5) *venster als ommekeer/opening naar voortschrijdend inzicht of nieuw begin* → *start nieuwe cyclus...*

En zo zijn de heren weer een illusie armer, terwijl hun geldzorgen angstwekkend toenemen. Hoe verheven de idealen ook waren en hoezeer de heren zich lieten meevoeren, de harde realiteit klopt aan de deur: terug naar de aarde. Het venster van de ironie laat de heren inzien, dat hun tuin hoognodig onderhoud behoeft. Al werkende komen ze uiteindelijk toch weer bij de metafysica uit en de nieuwsgierigheid wint het van de teleurstelling.

Son besoin de vérité devenait une soif ardente. (BP2: 277)

Zijn zucht naar de waarheid werd een brandende dorst. (BP1: 271)

In deze hele passage toont Flaubert de redetwist die wetenschappers voeren om elkaar de loef af te steken. Men schermt met woorden en zet ideeën tegenover elkaar, maar blijft hardnekkig vasthouden aan de eigen standpunten. Een systeem is eenzijdig. Daar zijn altijd

andere systemen tegenover te zetten. Filosofie is geen kwestie van ideeën, het gaat erom de juiste woorden te gebruiken. En daarmee reflecteert Flaubert op de waarde van literatuur: zij vangt met woorden immers de realiteit veel completer, omdat via fictie zowel observaties en zintuiglijke ervaringen als gevoelens en gedachten samen te brengen zijn, waardoor een dieper inzicht te geven is op de zin of zinloosheid van het menselijk bestaan. Hoewel van alle wetenschappen de filosofie als intellectuele rationele exercitie het hoogst aangeschreven stond, halen Bouvard en Pécuchet ook deze notie onderuit. Zonder al dat hoogdravende woordspel is namelijk uitstekend te leven. Of Frankrijk nu een republiek of een monarchie is, het volk blijft honger lijden. Immers, domheid en decadentie overheersen. De heren raken hun geloof in iedere basis kwijt. De enige zekerheid is dat niets bestaat. Trots op dit inzicht voelen zij de behoefte om hun transcendentie te gaan uitdragen. Hun superioriteitsgevoel stijgt tot grote hoogten en 'zij ontwikkelden het hinderlijke vermogen om domheid te onderscheiden en niet langer te verdragen.' (BP1: 279). Vanaf dit punt in hoofdstuk acht overvalt hen de zwaarte van het leven en is de absolutie negatieve ontkenning, het kenmerk van de romantische ironie, bij hen binnengeslopen. Dat de heren vanaf dit moment hun boodschap gaan verkondigen, verschaft Flaubert de mogelijkheid om als *implied author* zijn personages als spreekbuis in te zetten om datgene te doen wat hij al zolang van plan was.

Ah! Je ne crèverai pas sans lui avoir craché à la figure de toute de la force de mon gosier. Je remercie Badinguet. Béni soit-il! il m'a ramené au mépris de la nature et à la haine du populaire; c'est une sauvegarde contre la bassesse par ce temps de canaillerie qui court. Qui sait! ce sera peut-être là ce que j'écrira de plus net et de plus tranchant et peut-être la seule protestation morale de mon époque. Quelle parenthèse ! (CO II: 445. Nuit de jeudi. 1854)

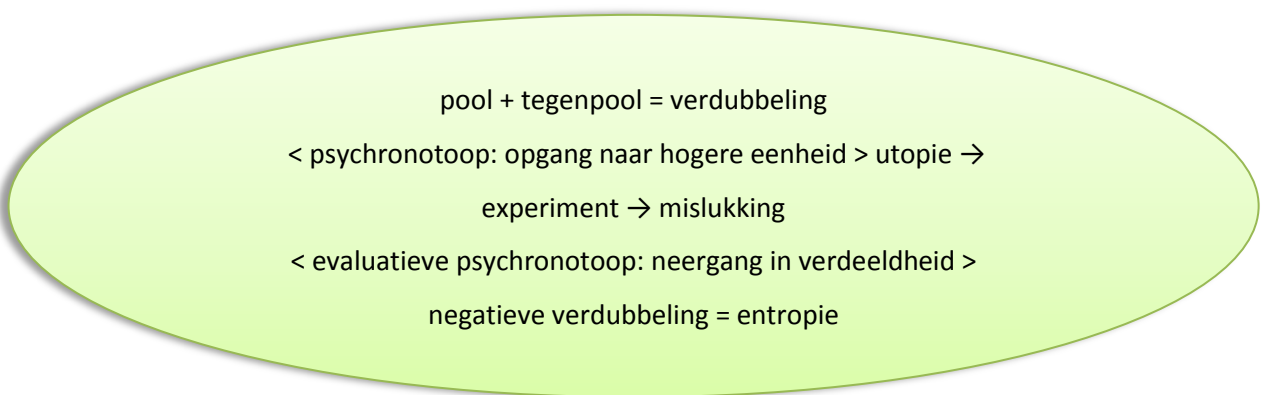
Ah! Ik zal niet creperen voordat ik ze [de mensen] uit alle macht in het gezicht heb gespuugd. Ik dank Badinguet.⁶⁸ Hij zij gezegend! Hij heeft me de minachting voor de massa en de haat tegen het volk teruggegeven. Die vrijwaart je voor de laagheid in deze tijd waarin het ploertendom hoogtij viert. Wie weet! Misschien zal het het scherpste en vlijmendste zijn dat ik ooit zal schrijven en misschien het enige morele protest van deze tijd. Wat een uitweiding!(HD: 141. 2-3 maart 1854)

Welnu, de intentie van Flaubert was helder en met *Bouvard en Pécuchet* loste hij de belofte in een scherpe satire op de mensheid te zullen schrijven.

IV.6.7 *Bouvard et Pécuchet* als satirische ironie

De vorm en de functionaliteit van ironie die Flaubert toepaste, zijn regelmatig al ter sprake gebracht en het is evident dat ironie ook ten grondslag ligt aan *Bouvard en Pécuchet*. De toonzetting is hier humoristischer dan in zijn oudere werk, hetgeen het satirische karakter

van de vertelling versterkt. Flaubert refereert regelmatig met naam en toenaam aan wetenschappers, filosofen en politici. Hij doet dit veel openlijker dan in de *Leerschool der liefde*. De opbouw van de roman zelf vertoont meer gelijkenis met *Candide*, waarbij per hoofdstuk een ander thema speelde. *Candide* mag dan een vorm van plot vertonen, bij Bouvard en Pécuchet is deze afwezig. Waar in *Candide* de protagonist gaat op zoek naar zijn geliefde, diverse antagonisten ontmoet, een groei doormaakt en zijn doel uiteindelijk bereikt, rijgen bij *Bouvard en Pécuchet* de gebeurtenissen zich als parels aan elkaar, zonder duidelijk doel of richting. In iedere episode keert een identiek patroon terug (zie model G). Domme redeneringen zijn de eeuwig schuldige factor. Ze leiden hoe dan ook tot entropie.



Model G. Adèle Roelofs (2013). *Flauberts parels*

Toch is er een overeenkomst met *Madame Bovary* en *L'Éducation sentimentale*, die het werk van Flaubert anders van structuur laat zijn dan de conventionele literatuur van zijn tijd. Flaubert creëert een asymmetrie, door te beginnen met een kleine roman, die een verveelde en afwachtende ondertoon draagt. Deze toon is niet alleen de voorafschaduw van de gemoedstoestand van de protagonist, maar verklankt ook de sfeer van het postheroïsche bestaan in het algemeen. Dan volgt een groot avontuur waarin, als parels aan een lange ketting, een reeks episodes aan bod komt, die de lezer met een hele lange adem aaneensluitend zou moeten lezen.

Les perles composent le collier, mais c'est le fil qui fait le collier, or enfiler les perles sans en perdre une seule et toujours tenir son fil de l'autre main, voilà la malice. (CO II: 348)

De parels vormen het snoer, maar zonder draad heb je geen parelsnoer. Welnu, parels rijgen zonder er een kwijt te raken en de draad steeds in je andere hand te houden, dat is de truc. (K&M: 274)

De gedachten sluiten op elkaar aan, de lezer volgt de personen van ruimte naar ruimte, van moment naar moment. De gedachten echter verschuiven steeds van auteur naar personage, de grenzen tussen narratie en psychonarratie zijn vaag. Er is steeds één fatale wending met bijzondere intensiteit, meestal een zintuiglijke sensatie, veelal visueel (vormen en kleuren) of auriaal (geluiden), die de ontsnapping uit het beeld mogelijk maakt, waarna de vertelling weer kan voortgaan. Zo ontstaan veelomvattende fotografische beelden, waarbij de lezer enerzijds een panoramische blik krijgt en anderzijds opgaat in het meest intieme en emotionele detail. Maar alle avonturen eindigen in desillusie, de twijfel slaat toe en de hoofdpersonen glijden weg in melancholie, depressie of -in Emma's geval- suïcide.

Zelfs Bouvard en Pécuchet, die elkaar iedere keer uit het moeras omhoogtrokken om meteen daarna weer een nieuw onderwerp te gaan bestuderen, overwogen op een gegeven ogenblik een einde aan hun leven te maken, toen zij tijdens een van hun wandelingen in de velden verdwaalden en een 'onverdraaglijke, onbarmhartige bijna verslindende stank' van een hondenlijk in hun neusgaten doordrong. Aan het eind van hoofdstuk acht beschrijft Flaubert hun reactie terwijl zij het afzichtelijke ontbindingstafereel aanschouwen.

Cependant Bouvard plissait le front et les larmes mouillèrent ses yeux.

Pécuchet dit stoïquement: "Nous serons un jour comme ça!"

L'idée de la mort les avait saisis. Ils en causèrent, en revenant. (BP2: 288)

Intussen fronste Bouvard zijn voorhoofd en er stonden tranen in zijn ogen.

Pécuchet zei stoïcijns: 'Zo worden wij eens allemaal!'

De gedachte aan de dood had hen aangegrepen. Op de terugweg spraken zij erover. (...) (BP1: 281)

Ils récapitulèrent leurs besoins inassouvis. Bouvard avait toujours désiré des chevaux, des équipages, les grands crus de Bourgogne, et de belles femmes complaisantes dans une habitation splendide. L'ambition de Pécuchet était le savoir philosophique. Or, le plus vaste de problèmes, celui qui contient les autres, peut se résoudre en une minute. Quand donc arriverait elle ?

'Autant tout de suite en finir.'

'Comme tu voudras', dit Bouvard.

Et ils examinèrent la question du suicide. (BP2: 289)

Ze haalden zich hun onbevredigde verlangens nog eens voor de geest. Bouvard had altijd paarden gewild, rijtuigen, fijne bourgogne en mooie, willige vrouwen in een schitterende woning. Pécuchet ambieerde filosofische kennis. Welnu, het allesomvattende probleem waarin alle andere besloten liggen, kan in een minuut opgelost worden. Wanneer zou dat moment komen ?

'We kunnen er net zo goed meteen een eind aan maken.'

'Zoals je wilt,' zei Bouvard.

En zij bestudeerden de kwestie van zelfmoord. (BP1: 282)

Na de nodige methoden bestudeerd en bediscussieerd te hebben, besluiten ze zich te verhangen. Hoewel weekhartig geworden bij de gedachten aan hun dood, volharden zij in hun beslissing. Op de avond van 25 december krijgen ze ruzie en Pécuchet wil de daad bij het woord voegen, pakt een kandelaar en gaat naar de zolder.

La chandelle était par terre, et Pécuchet debout sur une des chaises, avec la câble dans sa main.(BP2: 290)

De kaars stond op de grond en Pécuchet met het touw in de hand op een van de stoelen. (BP: 283)

De contaminatie in deze zin van het staan van de kaars en het staan van Pécuchet is ironisch en de lezer kan vermoeden dat het plan in duigen zal vallen. Toch is de kaars een metafoor voor dood en leven. Zolang de kaars brandt is er leven, terwijl het uitdoven ervan het ultieme cliché voor het uitblazen van de laatste levensadem is. Bouvard was Pécuchet achterna gehold en toen hij op de stoel naast hem klom, besepte hij:

*(...) 'Mais... nous n'avons pas fait notre testament.'
'Tiens! C'est juste.'
Des sanglots gonflaient leur poitrine. Ils se mirent à la lucarne pour respirer.
L'air était froid, et des astres nombreux brillaient dans le ciel, noir comme de l'encre.
La blancheur de la neige qui couvrait la terre se perdait dans les brumes de l'horizon.
Ils aperçurent de petites lumières à ras du sol, et grandissant, se rapprochant, toutes allaient du côté de l'église.
Une curiosité les y poussa.
C'était la messe de minuit. (BP2:291)*

*(...) Maar... we hebben ons testament niet gemaakt.'
'Tja! Je hebt gelijk.'
Snikken welden in hun borst op. Ze gingen bij het dakraampje staan om frisse lucht in te ademen.
De lucht was koud en talloze sterren schitterden aan de inktzwarte hemel.
Het wit van de sneeuw die over de aarde lag ging in de verte in de nevel verloren.
Ze zagen boven de grond kleine lichtjes die steeds groter werden en dichterbij kwamen en allemaal de kant van de kerk op gingen.
Nieuwsgierigheid dreef hen erheen.
Het was de nachtmis.(B&P: 284)*

Ze geven zich over aan de sfeer en aangetrokken door wierook, zang en warmte en de kalmerende werking van de rituelen en het gemeenschappelijke geloof van de kerkgangers.

Cette foi des autres touchait Bouvard en dépit de sa raison, et Pécuchet malgré la dureté de son coeur. (...) Bouvard et Pécuchet involontairement, s'y mêlèrent, et ils sentaient comme une aurore se lever dans leur âme. (BP2: 292)

Dit geloof van de anderen roerde Bouvard in weerwil van zijn rationele instelling en Pécuchet ondanks zijn hardvochtige ziel. (...) Bouvard en Pécuchet zongen ongewild mee en zijn hadden het gevoel of er een nieuwe dageraad in hun ziel gloorde. (B&P: 285)

Geraakt door deze ervaring wenden zij zich in dankbaarheid tot de Kracht, de Oorzaak waaraan zij onderworpen waren. Hoor het galmend gebeier van Leibniz' en Voltaire's klokken. Zij besluiten zich op de Evangeliën te richten. Zoals bij Emma Bovary en Félicité is ook hier de religieuze ervaring een zintuiglijke, esthetische ervaring die treurige of vermoeide zielen soelaas moet bieden. Ook hier speelt Flaubert met de buitenwereld die van binnenuit via een venster gadeslagen wordt en waarin de natuur een emotieve metaforische werking heeft. In bovenstaande citaten zorgen de tegenstellingen zwart-wit, donker-licht, voor suspense. De verwachting is, dat de mannen vanuit hun donkere nacht in een heldere wereld zullen ontwaken, in het gouden licht van de Kerk.

IV.6.8 Flaubert en de synesthesie

Pécuchet était pour le sentiment et l'idée, Bouvard pour l'image et la couleur (BP2: 179-180)

Pécuchet was voor gevoelens en ideeën, Bouvard voor beelden en kleur. (BP2: 179)

Flauberts beschrijvingen grenzen aan synesthesie, waarbij de ene zintuiglijke gewaarwording een andere oproept, zintuigen raken vermengd. Zo kunnen klanken of letters als kleur waargenomen worden. Een geur, kleur of een klank kan gepaard gaan met warmte of koude-sensaties. Muziek kan vormgevoelens als rond, hoekig of puntig oproepen. Geblinddoekt kunnen mensen bij aanraking voelen welke kleur er op papier staat. Wetenschappers probeerden harde bewijzen te verzamelen voor het fenomeen en vele kunstenaars experimenteerden met synesthesie en onderzochten de visuele en auditieve mogelijkheden. Maar gevoeligheden zijn individueel en de ervaringen van synestheten zijn uiteenlopend. Dat Flaubert een uiterste gevoelig zenuwstelsel had is genoegzaam bekend uit zijn biografie en zijn *Correspondance*, maar of hij nu zelf synesthetische ervaringen had of de zintuiglijke vermengingen slecht als metafoor inzette, ze verhogen de werking van een tekst, benadrukken de sfeer van de episode en verdiepen de emoties van de personages. Via synesthetische referenties wist Flaubert een taal te vinden voor het weergeven van fantasie en verbeelding. Flauberts zelfreflectie in deze toont aan dat hij (over-)gevoeligheid alleen niet zag als voldoende funderend voor poëzie. In een brief aan Louise Colet gaf hij als reactie op Musset, wiens visie hij samenvatte met 'zenuwen en magnetisme, dat is de poëzie':

Non, elle a une base plus sereine; s'il suffisait d'avoir les nerfs sensibles pour être poète, je vaudrais mieux que Shakespeare et qu'Homère, lequel je me figure avoir été un homme peu nerveux. Cette confusion est impie, j'en peux dire quelque chose qui ai entendu à travers des portes fermées parler à voix basse des gens à trente pas de moi, moi dont on voyait à travers la peau du ventre bondir tous les viscères et qui parfois ai senti dans la période d'une seconde un million de pensées, d'images, de combinaisons de toute sorte qui j'étais à la fois dans ma cervelle comme toutes les fusées allumées d'un feu d'artifice; (...) La poésie n'est point une débilité de l'esprit, et ces susceptibilités nerveuses en sont une; cette faculté de sentir outre mesure est une faiblesse. (CO II: 111-112. Nuit de lundi à mardi, 2 heures)⁶⁹

Nee, de poëzie heeft een serener fundament. Als je alleen maar over gevoelige zenuwen hoefde te beschikken om dichter te worden, zou ik meer waar zijn dan Shakespeare en Homerus, die ik mij als een niet nerveus man voorstel. Die zaken door elkaar halen is goddeloos. Ik kan erover meepraten, ik die op dertig passen afstand mensen achter gesloten deuren heb horen fluisteren en bij wie je alle ingewanden onder de huid van mijn buik kon zien opspringen, en die soms in een tijdbestek van een seconde een miljoen gedachten, beelden en allerlei combinaties heb ervaren, die allemaal tegelijk in mijn brein losbrandden, als alle vuurpijlen van een vuurwerk bij elkaar. (...) De poëzie is geen psychisch gebrek en nerveuze overgevoeligheden zijn dat wel. Die buitensporige ontvankelijkheid is een teken van zwakte. (K&M: 172. 6 juli 1852)

Een hedendaags psychoanalyticus zou Flauberts hypergevoeligheid en snelle overprikkeling, als hij bijvoorbeeld in de stad was en veel indrukken tegelijk opdeed, of als hij lang tussen de mensen verkeerde, diagnosticeren als eigenschappen van een HSP'er, een Hoog Sensitieve Persoonlijkheid. Maar zoals het citaat demonstreert vond Flaubert overgevoeligheid geen kwaliteit maar een lastige eigenschap, die niet met je op de loop moest gaan tijdens het schrijven.

Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est (comme elle est toujours en elle-même dans sa généralité en dégagée de tous ses contingents éphémères), mais il faut avoir la faculté de se la faire sentir. Cette faculté n'est autre que le génie voir. Avoir le modèle devant soi, qui pose. (CO II: 113. In zelfde brief als vorige citaat)

Hoe minder je iets in jezelf voelt, des te beter ben je in staat het uit te drukken zoals het is. (...) Maar je moet wel in staat zijn het bij jezelf op te roepen.⁷⁰ Dat vermogen is nu juist het kenmerk van het genie. Zien. – Het model dat poseert voor ogen hebben. (K&M: 173)

De negentiende eeuw besteedde, dankzij de Verlichting, aandacht aan de zintuiglijkheid, zij het om via observaties objectieve waarheid te achterhalen. Flaubert benadrukt in bovenstaand citaat het 'zien'. Visualiteit is dan ook sterk in zijn romans. Zijn beschrijvingen roepen onmiddellijk een beeld op van hoe een personage zijn omgeving zag, waardoor de lezer een heldere blik op de tijd krijgt. De romantiek stelde emoties en gevoelens centraal. Samengevoegd legden zij de fundamenten voor onder meer de psychoanalyse van Freud. In de beeldende kunst werd de synesthesie een serieus onderzoeksgebied en in de literatuur leidde de aandacht voor sensaties en psychologie naar nieuwe genres als het

naturalisme, het symbolisme en het sensitivisme. Beschrijven dat de mens ten prooi kon vallen aan vleselijke lusten en nerveuze aandoeningen was echter nog niet geaccepteerd in Flauberts era. Al te grote gevoeligheid schreef men toe aan de vrouwelijke natuur, maar de rede vereiste zelfbeheersing, discipline en vormelijkheid in de omgang. Ook al streefde de mens naar vrijheid, de maatschappij legde hem desondanks veel beperkingen op. Ontsnappen aan de conventies van de buitenwereld kon alleen via dromen, fantasieën, sublieme ervaringen of door gewenst gedrag te vertonen, maar dan als ironische maskering.

O lumière ! O progrès ! O humanité ! (...) Quelle éternelle horloge de bêtises que le cours des âges ! (...) C'est une chose curieuse comme l'humanité, à mesure qu'elle se fait autolâtre, devient stupide. (CO II: 222. Nuit de jeudi)

Oh verlichting ! Oh vooruitgang! Oh mensheid! (...) Wat een eeuwige cyclus aan domheden is het vooruitschrijden der tijden ! (...) Het is merkwaardig dat de mensen stompzinniger worden naarmate ze zichzelf meer verafgoden. (HD: 114. 26-27 mei 1853)

IV.7 Eeuwig schuldig – Flauberts missie

Voltaire en Rousseau leefden in de periode van optimistisch zoeken naar sociaal-culturele veranderingen, die de mensheid in haar totaliteit zou verheffen, indien de samenleving het principe van gelijkwaardigheid en vrijheid zou naleven. Alleen was de een meer gelijk dan de ander en zo bleef de hiërarchie in stand tussen elitaire klasse en gepeupel. Zij richtten hun pijlen op de hen omringende wereld. Eerst moest deze in beeld gebracht zijn, pas daarna zou de mens op zichzelf gaan reflecteren. Michelet ontdekte tijdens de egocultuur van de romantiek, dat de kiem van wereldverbetering in de mens zelf besloten lag, als hij maar gehoor gaf aan zijn eigen natuur. In zijn analyse van het Franse verleden benadrukte hij deze notie van wedergeboorten, die als metafoor werkte voor zijn eigen levenservaringen. Opkomst en neergang verenigden zich in een eeuwige tango van aantrekken en afstoten.

Voor Flaubert was het zonneklaar wat de Franse Revolutie had opgeleverd: onzekerheid, onrust, menselijk onvermogen om de wereld volledig naar zijn hand te zetten en aan zijn wil te onderwerpen. De verkillung die de economische geest van industriële belangen voortgebracht had, deed Flaubert huiveren. Hij zocht de warmte figuurlijk in het verleden en letterlijk in het zuiden of in het Midden-Oosten. Het platteland veranderde en de steden groeiden weliswaar in hoog tempo, maar kon de mens deze noviteiten aan? Twee opties bleven over: meegaan en de vernieuwing omarmen, of je afwenden in afkeuring en walging. Flaubert deed het laatste en staat daarmee op het breekpunt tussen romantiek en victorianisme. Hij was een *Île Flottante* in de negentiende eeuw, eigenzinnig en visionair, een eiland drijvend tussen buiten- en binnenwereld. Door vijanden verguisd en door intimi aanbeden. Hij kon slechts met ironie naar zijn tijdgenoten kijken, anders zou het leven nog ondraaglijker voor hem geweest zijn.

Je me perds dans mes souvenirs d'enfance comme un viellard... je n'attends plus rien de la vie qu'une suite de feuilles de papier à barbouiller de noir. Il me semble que je traverse une solitude sans fin, pour aller je ne sais où. Et c'est moi qui suis tout à la fois le désert, le voyageur et le chameau. (CO IV: 235. Samedi soir 1875)

Daarom verlies ik me als een oude man in mijn jeugdheden. Ik verwacht niets meer van het leven dan een reeks vellen papier om met inkt vol te kladden. Het lijkt of ik door een woestijn zonder einde reis en ik weet niet waarheen. En ik ben zelf tegelijkertijd de woestijn, de reiziger en de kameel! (F&S: 507. Zaterdagavond 27 maart 1875)

Mitzman stelt dat romantische dichters nog geloofden dat zij de wereld konden veranderen. Victoriaanse kunstenaars zagen de wereld als vervreemding en onpoëtisch. Het had geen zin meer om te protesteren: “*No protest is worth making, except the protest of withdrawal.*” (1979: 522). Deze overtuiging lijkt het credo te zijn geworden van de symbolisten in de tweede helft van de negentiende eeuw. Hun held was een antiheld, de passief-agressieve ironicus die het slachtoffer was van de omstandigheden. Zagen zij immers de *L'Éducation sentimentale* niet als hun bijbel? Was Flaubert daarmee niet hun wegbereider? Maar Flaubert oversteeg de absolute terugtrekking, hij bleef de confrontatie zoeken door conventies en clichés te thematiseren, omdat hij gezien had dat de mens naarstig op zoek was naar zichzelf nu de omgeving hem geen houvast meer bood.

Il n'est pas de sottise ni de vice qui ne trouve son compte et ses rêves. Je trouve que l'homme maintenant est plus fanatique que jamais, mais de lui; il ne chante autre chose et dans cette pensée qui saute par-dessus les soleils, dévore l'espace et hèle après l'infini, comme dirait Montaigne, il ne trouve rien de plus grand que cette misère de la vie dont elle tâche sans cesse de se dégager. (CO II: 116. Brief aan Louise Colet, samedi à dimanche, 1 heure matin)

En alle domheden, alle kwaden winnen alleen maar bij deze utopieën. Ik meen dat de mens nu fanatieker is dan ooit, maar hij is fanatiek ten aanzien van zichzelf. Hij bezingt alleen zichzelf en in dat denken dat de zon voorbijstreeft, de ruimte verslindt en naar het oneindige mekkert, zoals Montaigne zou zeggen, vindt hij niets grootser dan juist de ellendigheid van het leven waar hij zich voortdurend aan tracht te onttrekken. (HD: 101, 15-16 mei 1852)

Gustave Flaubert trachtte de ‘nieuwe mens’ in al zijn facetten weer te geven en wierp daarmee ongewild een profetische blik op de massacultuur van de twintigste eeuw. Bouvard en Pécuchet zijn samengevoegd het lichtende voorbeeld: de ene sensueel en materialistisch, de ander maagdelijk en met een koel, verkommerd hart. Zij verenigden zowel de zintuigen als de ratio, maar echt intelligent waren ze niet. Beiden meenden dat rationaliteit en objectiviteit de hoogste waarden waren, om na vele mislukte experimenten samen tot de slotsom te komen dat zuivere kennis niet bestaat. Ieder boek vertelde weer iets anders, de ene wetenschapper weersprak de andere theoreticus. In hun eclecticisme legden de twee kereltjes terzijde wat ze niet begrepen en bestudeerden alleen datgene wat hun bevattingsvermogen niet te boven ging. Zij leerden dus niets, ze bleven hangen in het bekende. Is dat niet precies wat een cliché doet? Sussen, verzachten, algemeen geaccepteerde waarheden verkondigen? Wat Bouvard en Pécuchet ten enenmale misten was creativiteit en originaliteit. Wat kon de mens nog

veranderen aan zijn lot? Hij kon slechts teruggrijpen op het verleden en dit tot in het oneindige herhalen. De kopieerlust vierde immers hoogtij in de negentiende eeuw met haar neostijlen. Flaubert herkende het epigonisme in alle lagen van de maatschappij en concludeerde dat alles cliché was geworden, er zou geen nieuwe of andere mensheid ontstaan. Zoals Kundera (1986:123) het treffend verwoordt:

Het meest schokkende, het schandaligste in Flauberts visie op de dwaasheid is dit: de dwaasheid vervaagt niet ten overstaan van de wetenschap, de techniek, de vooruitgang of het moderne, integendeel, met de vooruitgang gaat ook zij vooruit!

De nieuwe mens zou onderdeel worden van een gemechaniseerde wereld, eenzijdig ontwikkeld en slechts dienend als een klein radertje in de grote machine die 'de Massa' heet. En voor Flaubert was de Massa per definitie Dom met een hoofdletter. Alles wat de massa voortbracht was hoogstens een variatie op een oud en afgezaagd thema. De kopiisten Bouvard en Pécuchet, in al hun Domheid, bezaten slechts deze ene intelligentie: de onbedwingbare lust en het perfecte vermogen tot naäpen. Als een Faustiaanse siamese tweeling zochten zij in hun laboratorium naar geheimen achter de mens. Zij ontdekten de eeuwige jeugd, want is de kopie niet steeds weer een jonge uitgave van het oude? *Ecce homo*.

IV.7.1 Flauberts venstermotief

Lange tijd plaatsten de literatuurwetenschappen Flaubert uitsluitend in de hoek van het realisme, hetgeen niet ver bezijden de waarheid is. Maar zoals Ramazani aantoont, had Flaubert een geheel eigen stijl ontwikkeld, die het realisme van Balzac of Zola verdiepte en die afweek van naturalisme of het Russische realisme. Flaubert gebruikte de werkelijkheid enkel als aanleiding om deze te transformeren in Kunst en Schoonheid, niet om de wereld te verbeteren. Pas in *Bouvard et Pécuchet* trad Flaubert op de indirecte wijze van de ironicus naar buiten met zijn haat tegen de burgerman en zijn kritiek op diens domheid. Het overbrengen van een persoonlijke *story* in schrift geschiedt doorgaans achteraf, krijgt daarmee een narratief en reflectief karakter dat dus niet anders dan gekleurd kan zijn door karakter, levenshouding, drijfveren en de context van de verteller. Een vertelling vanuit eigen perspectief en subjectieve ervaringen doet de de vraag rijzen wat waargebeurd is en wat erbij verzonnen of uitvergroot is. Wat is een verifieerbaar en dus ook falsifieerbaar feit, wat is fictie? En hoe komt de boodschap uiteindelijk het beste aan bij de lezer/toehoorder?

Het motief van buiten/binnen en de overgangen daartussen zijn als thema's in deze masterthesis naar boven komen drijven als metaforen voor de natuur versus de rede, en voor de revolutie die het gevolg was van de tegenstellingen tussen organische emotionele beleving en gecultiveerde rationele wetenschap. Flauberts buitenepisodes spelen zich zowel op het platteland als in de stad af, maar vertegenwoordigen verschillende sferen. De stad is hektisch, chaotisch, modern en nieuw, abrupt en opwindend, terwijl het platteland saai, kalm, conservatief en stug is. Maar in beide domeinen overheerst de domheid: boer of bourgeois, de clichés zijn hardnekkig. Binnenruimtes symboliseren veelal de grote verschillen in sociale klassen. De fijnzinnige interieurbeschrijvingen, de gesprekken en de maaltijden weerspiegelen de rijkdom, intellectuele en culturele beschaving van de bewoner. De zielsgesteldheid en de houding van de protagonist fluctueren met de omgeving waar deze zich bevindt. Zij is in psychologische termen 'veldafhankelijk'. Zo bezien was Flaubert een socioloog à la Bourdieu (PBO1), omdat hij in zijn romans toonde, welke factoren de habitus van de personages gevormd hadden.

De pure beschrijving van de realiteit was dus niet Flauberts enige doel. Het was een middel om de buitenwereld naar binnen te halen en er van binnenuit een nieuwe uitingsvorm aan te geven. Dit deed hij ook letterlijk in zijn romans. De focalisatie van de protagonist geschiedt dikwijls vanuit een venster dat uitkijkt op de directe omgeving, de natuur of de hemel. Of de protagonist doet ervaringen op in de buitenwereld, verwerkt deze in zijn fantasievolle binnenwereld terwijl hij zich ophoudt in de beschutting van zijn kamer. Zoals Flaubert zelf dat deed in zijn werkkamer, zijn eigen berenhol, zoals hij zijn kamer op de bovenverdieping beschouwde. Duidelijk is dat Flaubert zijn blik op de wereld wierp via een speciaal venster. Een venster dat waarneming filtert, inkadert en dat afstandelijkheid oproept, het venster van de ironie. Vanuit de hoogte keek hij neer op het aardse leven, het gewoel, de onmetelijke ellende en stupiditeit van de mensen. Hij zag het landschap veranderen ten gevolge van industrialisering en wist dat de tijd voorgoed veranderd was. Hij beseftte tegelijkertijd dat verandering ook van invloed was op de mens zelf, zij het niet in positieve zin. Zijn tweede blik richtte hij liever op het firmament, de wereld van nachtelijke hemels waaraan sterren flonkeren, de bovenwereldse flitsen van de fantasie. Dit andere venstergezicht richt zich naar boven op het transcendentale, op onzichtbare en ongrijpbare idealen. Flauberts geloof was evenwel niet op een godheid gericht, maar op de literatuur. Dat was zijn religie, daaruit putte hij hoop. Kunst en literatuur wezen de weg naar de verlossing: de esthetiek was Flauberts nieuwe Messias.

Een opvallend symbool voor de wisseling tussen binnen en buiten en de wederzijdse beïnvloeding daartussen is te vinden in het venstermotief. Flaubert zet dit steeds in wanneer de blik gericht moet worden en waarin de ironie als een onopgemerkt zuchtje wind naar binnen kan waaien. Vensters duiken overal in zijn vertellingen op als structurerend motief, hetzij om een personage in te kaderen of om nieuwe episode te laten beginnen, hetzij op dieper niveau als metafoor voor psychologische wendingen en om de overgang tussen feit (uiterlijk gegeven en meetbaar) en fictie (innerlijke beweging en ongrijpbaar) te bewerkstelligen. Reeds in de eerste *vroege vertelling* ontdekte de jonge auteur de mogelijkheid van dit venstermotief. In *Quidquid volueris* (1837) werkt het als omlijsting voor het frisse en onschuldige vrouwelijke wezen, dat haar maagdelijkheid weldra zal verliezen. Ze gaat trouwen, niet om zichzelf geliefd, maar omdat ze een rijke erfdochter is. Helaas zal ze als object van begeerte en lust tragisch aan haar einde komen, zoals eerder beschreven is in deze thesis.

Dadelijk werd het groene luik van een raam op de tweede verdieping geopend en daar verscheen een hoofd, gevat in lange blonde lokken tussen de jasmijn die opklom langs de muur en waarvan het gebladerte de rode en witte bakstenen van het kasteel bedekte. (...) Paul wendde zich om en nadat hij lang had gekeken naar dat frisse en zuivere kinderhoofdje tussen de bloemen, en nadat hij overdacht dat dit alles weldra van hem zou zijn, de bloemen en het meisje en de liefde die uit dat alles straalde, zei hij: 'Ze is schattig.' Toen sloot een blanke hand het raamluik, de klok sloeg vier uur, de haan begon te kraaien en een zonnestraal schoot door de beukenrij tot op de leien van het dak. Toen werd alles weer stil en rustig. (DVV: 19-20)

De jonge Gustave hekelt in deze vertelling op cynische wijze de gewoonten van de hogere burgerij. Hij thematiseert de tegenstelling tussen onschuld en berekening, tussen natuurlijke, oprechte affectie en verstandelijke, economische calculatie. De zo neutraal beginnende passage waarin Flaubert een lieflijke ochtendsfeer schetst heeft een wrange ondertoon. Een tweede voorbeeld uit de bundel *Drie vroege vertellingen* komt uit *Stomdronken dood*, een verhaal waarin Flaubert foetert en tiert op de bourgeoisie en de opkomende industrialisatie en een ode brengt aan de fles. 'O zwijgzame fles, als ik evenveel talent als liefde in mij had, zou ik een gedicht of standbeeld aan jou wijden'. (DVV: 62). Hier kondigt het raam wederom een trieste afloop van de verwickelingen aan, immers twee mannen hebben besloten een wedstrijd aan te gaan: een zuipwedstrijd op leven en dood. Flaubert beschrijft tot in de kleinste details het interieur waar het drankgelag zal plaatsvinden, als ook:

Bovendien een vierkant schuifraam met dikke groene ruitjes, dat bewoog met een houten schroefspil en dat over het geheel een groenig waas van duisternis en droefgeestigheid wierp. (DVV: 63)

Het raam fungeert hier tevens als metafoor voor de troebele blik van de dronkaard, die in zijn beschonken toestand zijn zinnen verdooft, de ellende verdringt en zijn zorgen vergeet.

In *Trois Contes*, de bundel met drie vertellingen die Flaubert schreef in zijn late jaren is hij het venster nog steeds niet vergeten. Integendeel, de vertelling over de heilige Julianus is geïnspireerd op het glas-in-loodraam dat hij in een kerk in zijn geboortestreek had gezien. (DV: 92). Dit motief geeft niet alleen stemmingswisselingen aan, maar inspireert de auteur en structureert de vertelling. Het verhoogt een sfeer of creëert een verwachting bij de lezer. Met behulp van een venster thematiseert Flaubert ook de zintuiglijke waarneming en de specifieke, persoonlijke wereldbeelden die de personages koesteren. De blinde Félicité hoort vanaf haar sterfbed wanneer de processie voorbijtrekt (zie pagina 134). Emma ziet vanuit haar venster haar emoties weerspiegeld (zie pagina 120-121), waarbij het venster de metafoor is voor de triviale lectuur waarop zij het wereldbeeld vormt, waarnaar zij wenst te leven. Frédéric Moreaus blik op Parijs is die van de buitenstaander, de toeschouwer die op afstand blijft en Bouvard en Pécuchet willen ongefilterd kijken, maar beseffen niet dat hun blik voor altijd vertroebeld is door een clichématige manier van zien. Ze zien alleen dat wat ze willen zien en waarover ze gefantaseerd hebben. Wat hen niet bevalt gooien ze gewoon uit het raam.

Les cantaloupes mûrissent. Au premier, Bouvard fit la grimace. Le second ne fut pas meilleur, la troisième non plus ; Pécuchet trouvait pour chacun une excuse nouvelle, jusqu'au dernier qu'il jeta par la fenêtre, déclarant n'y rien comprendre. (BP2: 38)

De knobbelmeloenen waren rijp geworden. Bij de eerste trok Bouvard een vies gezicht. De tweede was niet veel beter en de derde ook niet; Pécuchet bedacht voor iedere volgende een ander excuus, tot de laatste, die hij uit het raam gooide met de mededeling dat hij er niets van begreep. (BP1: 49)

Onvermoeibaar blijven de domkoppen volharden in hun experimenten. Zodra de schellen van hun ogen vallen, zien ze slechts destructie, mislukking en een totaal onvermogen om de wereld te veranderen. Dat maakt hen in eerste instantie nog gedrevener en fanatieker in hun ondernemingen. Daarin raken ze gefrustreerd, vervolgens ontmoedigd en gedesillusioneerd en tenslotte levensmoe. De mystiek van de kerstnacht, die via het dakraam geopenbaard wordt redt de heren van de dood, waarna ze een overdreven geloofsijver aan de dag leggen. Hun lichaam is weliswaar gered, maar geestelijk zijn ze nu definitief verloren. De bekering van de heren is tevens het keerpunt in de roman. Flaubert laat de heren even bekomen van hun avonturen om ze tenslotte als woedende, fanatieke wereldverbeteraars opnieuw de wereld in te sturen. Na een heftige twist van Pécuchet met de pastoor over martelaarschap, verdiept hij zich in het noodlot van de kerkelijke helden. Pécuchet had het

katholieke martelaarschap afgedaan als retorische vergroting, maar realiseerde zich dat hij de moed van deze helden wellicht miskend had. En weer gebruikt Flaubert het raam om een verandering in gang te zetten. De leugen van de Kerk en het gruwelijke lot van de martelaren veranderen in iets moois en verhevens, alsof pijn en zelfopoffering heldhaftig zijn en een extatische ervaring oproepen. Pécuchet raakt aangedaan en lijkt zich te willen bekeren tot het geloof.

Pécuchet se mit à réfléchir. La fenêtre était ouverte, la nuit tranquille, beaucoup d'étoiles brillaient. Il devait passer dans leur âme des choses dont nous n'avont plus l'idée, une joie, un spasme divin! Et Pécuchet à force d'y rêver dit qu'il comprenait cela, aurait comme eux.
(BP2: 323)

Pécuchet begon na te denken. Het raam stond open, het was een kalme nacht en er schitterden vele sterren. Er moeten dingen in hun ziel hebben plaatsgevonden die wij ons niet meer kunnen voorstellen, een blijdschap, een goddelijke verrukking! En door er steeds maar over te peinzen zei Pécuchet ten slotte dat hij het begreep en hun voorbeeld gevolgd zou hebben.
(BP1: 313)

Selectieve waarneming geschiedt vanuit een bepaald perspectief en dus is een passage waarin het raam een rol speelt zowel ideologisch als emotief-psychologisch geladen. Flaubert laat de lezer via de personages ervaren hoe de wereld er op dat moment uit gezien of geklonken moet hebben. De lezer van nu kan het verleden nog horen, zien, proeven en voelen. Het venster fungeert bij Flaubert aldus als een bemiddeling naar de wereld. Het krijgt vele functies: als metafoor, als motief in een vertelling, als vooraankondiging, als sfeerbepaler, als structurerend element in het verhaal. Maar het is tevens het filter van de ironicus, die de wereld op een speciale manier bekijkt. Voor Flaubert opent het venster de wereld van de literatuur.

IV.7.2 Flauberts vernieuwingen

Taal was voor Flaubert het instrument waarmee hij zijn wereld kon scheppen. Hij creëerde een nieuwe specifieke vertellersstem (Pamuk, 2009: 4). Hij vond de vrije indirecte rede niet uit, maar ontwikkelde deze wel verder tot wat ik een 'psychronotoop' heb genoemd. Deze gaf Flaubert de mogelijkheid de brug te slaan tussen de realiteit en verbeelding en inzicht te geven in menselijke gevoelens. Hij vermengde fictie met feiten, op zoek naar een manier om de beleving en gevoelens van het individu ten aanzien van het bestaan tot uitdrukking te brengen. Flaubert beschreef weliswaar de werkelijkheid in proza, maar deed dat op de wijze van een poëet. Hij vernieuwde de taal en de stijl en voegde daar de psychische vertelling aan toe.

Les exhalaisons de l'âme, le lyrisme, les descriptions, je veux tout cela en style; ailleurs c'est une prostitution de l'art et du sentiment même. (CO II: 113)

Zielerorselen⁷¹, lyriek, beschrijvingen, al die dingen moeten in stijl omgezet worden. Zo niet, dan is het prostitutie, zowel van de kunst als van het gevoel zelf. (K&M: 173)

Hij boetseerde daarom met taal, weefde met woorden, schilderde met zinnen, kleurde met stemmen, waardoor zijn romans die synesthetische sensatie oproepen, die hij mogelijk wel zelf beleefde, maar alleen via de stijl wilde weergeven. Zo ontstond een heel visueel en auditief proza, dat zowel klankbeelden als innerlijke voorstellingen oproept. Zowel Emma Bovary als Frédéric Moreau vertoonden dezelfde hypersensitiviteit, die enerzijds doet zoeken naar sensatie en prikkeling, maar die de zenuwen ook snel overprikkeld laat zijn. Emma zocht haar toevlucht in de dood, Frédéric in het Midden-Oosten om daarna een leven van berusting te leiden. Bouvard en Pécuchet draafden door en zouden nooit eindigen, want ze waren in de tredmolen van eeuwige herhaling gestapt en daarmee beland in het absolute niets van de clichés. Met dit laatste boek over alles en eigenlijk helemaal niets⁷² had Flaubert zijn kritische visie op de postheroïsche mens nagelaten. Zijn laatste werk bevat het hele culturele geheugen van de domheid van de Franse moderniteit tot 1880, gezien door de ogen van Flaubert. Dankzij zijn ironische blik op de wereld heeft hij tendensen gesignaleerd die vooruit wezen naar de massacultuur en consumptieve spektakelmaatschappij van de twintigste eeuw.

Mais il est si doux de faire la pédagogue, de reprendre les autres, d'apprendre aux gens leur métier! La manie du rabaissement, qui est la lèpre morale de notre époque, a singulièrement favorisé ce penchant dans la gent écrivante; la médiocrité s'assouvit à cette petite nourriture quotidienne qui, sous des apparences sérieuses, cache le vide. Il est bien plus facile de discuter que de comprendre et de bavarder d'art, idée du beau, idéal, etc., que de faire le moindre sonnet ou la plus petite phrase. J'ai envie souvent de m'en mêler aussi et de faire d'un seul coup un livre de tout cela; ce sera pour ma vieillesse quand mon encrier sera sec. Quel crâne ouvrage il y aurait à écrire sous ce titre: 'De l'interprétation de l'antiquité.' Ce serait l'oeuvre de toute une vie, et puis à quoi bon de la critique? de la musique plutôt; tournons au rythme, balançons-nous dans les périodes, descendons plus avant dans les caves du coeur. (CO II: 115-116. Samedi à dimanche 1852)

Maar het is aangenaam de pedagoog uit te hangen, anderen op de vingers te tikken en de mensen hun vak te leren. Die hebbelijkheid van het naar beneden halen, de morele lepra van deze tijd, heeft de neiging bij het schrijvend volkje wel bijzonder ontwikkeld. De middelmaat stilt zijn honger met die kleine dagelijkse maaltijd, die onder een ernstige schijn leegte verbergt. Het is heel wat makkelijker te discussiëren dan te begrijpen, makkelijker over kunst, de idee van het schone, het ideaal enz. te babbelen dan het geringste sonnet of de eenvoudigste zin te schrijven. Ik heb dikwijls zin gehad om mij er ook in te mengen en in een klap een boek over al die zaken te schrijven. Maar dat bewaar ik tot mijn oude dag, wanneer mijn inktpot opgedroogd is. Wat zou er niet een kranig en origineel boek te schrijven zijn onder deze titel: 'Over de interpretatie van de Oudheid'! Het zou het werk van een heel leven zijn. Maar wat heeft het voor nut? Muziek! liever muziek! Laten we ons tot het ritme wenden, ons door volzinnen laten wiegen en dieper afdalen in de kelders van het hart. (HD: 101. Brief aan Louise Colet, 15-16 mei 1852)

V. Café européen - conclusie

Flaubert had zich al op jonge leeftijd in een metapositie geplaatst van waaruit hij de wereld aanschouwde. Het citaat op de vorige pagina scheef hij immers al op zijn dertigste. In deze masterthesis is de positie die Flaubert innam in het veld van literaire of culturele productie, zoals Bourdieu dit duidde, onderbelicht gebleven. Deels kwam dit voort uit zijn eigen keuze om zich zo veel mogelijk afzijdig te houden van wereldse beslommeringen en zijn aversie tegen publiceren. Dat neemt niet weg dat zijn invloed op de ontwikkeling van de literatuur zelf van onmiskenbare waarde is geweest. Desalniettemin is in dit onderzoek veel meer het accent gelegd op de historische situatie en de literaire ontwikkeling in het algemeen en is specifiek ingezoomd op maatschappijkritische werken die satire en ironie als drager gebruikten om een impliciet wereldbeeld te reflecteren. De masterthesis overspande de honderd jaren waarin de jeugdige en optimistische held gaandeweg veranderde in een nihilistische antiheld, zoals George Lukács deze identificeert. Geïnspireerd door de psychohistorische aanpak van Mitzman volgde ik de werkwijze van de psychoanalyticus die de problemen van het heden (in casu het heden van Flaubert) tracht terug te voeren op de ontwikkelingen en ervaringen in de vroegste jeugd. Waar lagen de wortels van de nieuwe mens die Flaubert beschreef, hoe ontwikkelde de puber zich tot adolescent, welke sporen liet de tijd na en welke littekens draagt de volwassene met zich mee? Niet zozeer de psyche van Gustave Flaubert zelf stond centraal, als wel de sociaal-culturele situatie en de geest van de tijd die resulteerde in een postheroïsch bewustzijn. Zodoende waren vier aspecten noodzakelijk ter beantwoording van de onderzoeksvraag die ten doel had een postheroïsch bewustzijn en het daaruit voortkomende gedrag en wereldbeeld te kunnen begrijpen en te verklaren: het historische, het sociologische, het kunst- en literatuurwetenschappelijke en het psychologische. Hieraan ten grondslag lag het *Wereldbeeldmodel* dat ik in *Le Menu* presenteerde.

In dit licht raakte deze masterthesis ook de narratieve geschiedschrijving als mogelijkheid om een tijdperk of een levensverhaal te representeren. Culturele artefacten werken als spiegel van een wereldbeeld, met literaire fictie als reactie en als kritiek op een bepaalde periode. Realistische beschrijvingen, waarbinnen feit en fictie door elkaar lopen aangevuld met ervaringen en emoties, overleveren daarmee een geloofwaardig en werkelijkheidsnabij wereldbeeld. In die zin funderen narratieven een cultureel geheugen voor de toekomst, zij het gevormd via de blik van een individuele auteur. Flaubert baseerde zijn romans echter niet alleen op zijn eigen meningen, maar juist op clichébeelden en uitspraken

van tijdgenoten, die hij met vileine geestdrift optekende. Zo krijgt de lezer meteen een indruk van de heersende normen en opvattingen van Flauberts generatiegenoten en hoe zij tegen de stand van de wetenschappen en de samenleving aankeken.

Deze masterthesis levert hierdoor een bijdrage aan de discussie over geschiedschrijving zoals die door het *New Historicism* en de *Counterfactual History* in de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw gevoerd is. Waar literatuur geschiedschrijving beïnvloedt, is dit omgekeerd ook het geval. Flaubert ging enerzijds te werk als een antiquarius die middels zijn twee kopiïsten droge feiten catalogiseerde. Anderzijds was hij een encyclopedist à la Voltaire en Diderot, die hun eclectische keuze voorzagen van meningen en opinies. Volgens het *New Historicism* functioneren zowel feit als fictie op hetzelfde niveau van ontologie en maken verschillende soorten kennis toegankelijk. Vooral de intertekstualiteit in literaire en niet-literaire teksten geven een karakteristiek weer van de periode waarin het verhaal zich afspeelt. De ‘sociale energie’ van een era spreekt dan uit de vertelling. *New Historicism* is dan ook meer te zien als een heterogene cultuurtheorie, omdat zowel verbeelding als historische gebeurtenissen en handelingen op elkaar inwerken. En zoals *Counterfactual History* probeerde te bewijzen, biedt ook de satire volop gelegenheid om historische waarheden met onwaarschijnlijkheden te beargumenteren.

Aldus kwam in dit hermeneutisch onderzoek een belangrijk accent te liggen op *Zeitgeist*, meer dan op de positie van de auteur Flaubert in de publieke ruimte. Het onderzoek bewoog zich van macrosociocultureel niveau tot aan microanalyses van artefacten. De belangrijkste rode draad echter, die diverse onderdelen in deze thesis met elkaar verbond, was de ironie. Voor de herkenning en duiding van ironische aspecten in Flauberts oeuvre en de werking binnen de tekst diende een basismodel dat ironische bewegingen visualiseert (Model B. *Flauberts ironie*). Dit model moest variabel toepasbaar zijn, omdat per bestudeerde roman van Flaubert de beweging en dynamiek van de ironie verschillen, vandaar dat het op diverse manieren ingevuld is.

Verder is Flauberts bijdrage aan taalvernieuwing en literatuur aan de orde gesteld via zijn specifieke gebruik van de vrije indirecte rede, waarmee hij een manier ontwikkelde om in taal uitdrukking te geven aan gevoelens, dromen en fantasieën. Hij creëerde een realistisch aandoende mentale zeepbel, die ik *psychronotoop* genoemd heb, waarin het fictieve personage zich buiten plaats, tijd en werkelijkheid tilde om te vluchten in een gevoelsrijke, gedroomde wereld. Een ‘*schöne heile Welt*’ die schril afstak tegen de postrevolutionaire realiteit. Middels zintuiglijk waarneembare fenomenen wist Flaubert emoties te evoceren via natuurmetaforen en beschrijvingen van binnen- en buitenruimtes. De overgangen tussen de

ene en de andere ruimte gaan gepaard met verandering van stemmingen en zeker als deze via metaforen verlopen, fungeren ze bij Flaubert als indicator voor ironie. Het venstermotief is betekenisvol in zijn werk om deze overgangen te benadrukken. Tevens werkt het raam als symbool voor de ingekaderde visie op de werkelijkheid van de protagonist, die de auteur aan zijn lezer presenteert. Flaubert gebruikt het realisme om vanuit een bepaald perspectief een gefictionaliseerde realiteit te tonen, waarbij het boek als kader werkt. De wederzijdse beïnvloeding tussen binnen en buiten verloopt via een transparant venster waarop een eigen wereldbeeld geprojecteerd is dat als filter dient voor de zintuiglijk waarneembare fenomenen. Dit postheroïsche bewustzijn projecteerde het échec van de revolutie, de desillusie, ontluistering en demystificatie van de samenleving in culturele artefacten. Daaruit ontstonden twee houdingen ten opzichte van maatschappij: een autonomistische en een geëngageerde. Flaubert koos qua politiek en samenleving de autonomistische positie, maar in zijn auteurschap was hij uitermate geëngageerd. Zijn niet aflatende bemoeienis om de literatuur te ontwikkelen heeft geleid tot een esthetische revolutie in de kunst van het romanschrijven.

Elke eeuw en elke stroming kent zijn markante spelers, vandaar dat een aantal van hen in deze masterthesis plaats mocht nemen aan de dis. Met openlijke satire en verholde ironie als respectievelijke strijdbijl of langzaam werkend gif, hielden zij de mensheid een spiegel voor in een poging de veranderende ideologieën te bevatten of mede vorm en richting te geven. In de Verlichting begon de jeugdige moderne wetenschap zich razendsnel te ontwikkelen met alle gevolgen van dien voor mens, monarchie en maatschappij. De achttiende eeuw bewerkte de grond, zaaide nieuwe ideeën, zodat de jonge planten konden ontspruiten. Het nog puberale volk revolteerde in 1789 en de rebellen veranderden de fundamenteën van Europa voorgoed. De heroïsche adolescenten hielden stand tot de restauratie van 1815, waarna de littekens van de enorme groeispurt begonnen te schijnen. De uitbundige stemming sloeg om in een serieuze sfeer, waarin voor humor weinig tot geen plek was. Satire verdween naar de achtergrond als minderwaardig genre, om plaats te maken voor geëxalteerde sublimiteit in poëzie of sociaal geëngageerd proza en in theaterstukken. Ze overleefde via kranten en journalistieke bladen, die zowel visuele als verbale spot publiceerden. De ironie resteerde als masker en dubbele betekenislaag achter proza. De ene helft van de mensheid in het negentiende-eeuwse Europa introverteerde, de andere helft -de meer extraverte- bleef strijden voor haar idealen en geloof in vernieuwing. De verkillung die de bureaucratische geest met haar economische belangen teweeggebracht had, was een gevolg van de ascetische Rede. Gevoelige naturen misten de warmte van weleer. Het blijft de vraag of postheroïsche generaties ooit de volwassenheid weten te bereiken of dat de mens

steeds weer dezelfde lessen te leren heeft, zoals in de natuurlijke cyclus van leven, sterven en wedergeboorte. Van Rabelais tot Michelet zijn deze noties in dit onderzoek gethematiseerd in relatie tot de ontwikkeling en beschavingsgraad van de mens. Daarna kreeg Flaubert het laatste woord, door middel van *idées reçues* en citaten uit zijn romans en correspondentie. Hij was een eiland in de negentiende eeuw, een eenzame rots temidden van een oceaan van omwentelingen. Zijn drijfveer was het streven naar esthetische vernieuwing.

Een kwestie die blijft hangen aan het einde van deze masterthesis is, of het volstaat dat auteurs in ieder tijdperk weer dezelfde boeken schrijven over dezelfde mensheid die haar eigen clichés niet weet te transcenderen. Feit of fictie hoeven elkaar daarbij niet te bijten. Zij kunnen een goed huwelijk aangaan als de auteur de juiste toon vindt en de toehoorder/lezer kan en wil begrijpen wat de verteller wil overbrengen.

V.1 Bonbon futur

Gustave Flaubert stierf in het jaar dat Franz Kafka in Praag het levenslicht zag. Acht jaar later schreef Friedrich Nietzsche zijn *Ecce homo*. Zij zouden het impliciet nihilisme van Flaubert expliciet maken. Ook zij zetten ironie functioneel in om hun visie op de maatschappij vorm te geven. *Spleen* was klaarblijkelijk geen unieke Franse houding, maar had in heel Europa postgevat na een eeuw vol revoluties, oorlogen, schermutselingen over landsgrenzen en andere politieke en economische machtsperikelen. Max Weber kwam, zag en raakte teleurgesteld in het Duitse imperialisme rond de eeuwwisseling. De twintigste eeuw zou niet bepaald rust brengen, want de ergste wandaden tegen de menselijkheid moesten nog plaatsvinden. Het is daarom ook niet heel verwonderlijk dat een generatie die de *aftermath* van ingrijpende gebeurtenissen meemaakt, een pessimistisch wereldbeeld ontwikkelt en existentialistische vragen stelt. De notie dat alles anders moet, maar dat het verlies bij een verandering groter blijkt dan de winst, geeft weinig vertrouwen in de mensheid. Postheroïsch bewustzijn is kritisch en koestert weinig hoop op een betere toekomst. Flaubert wist deze zijnstoestand desalniettemin productief te maken door zijn hele leven aan zijn schrijverschap te wijden, naarstig zoekend naar de juiste stijl. In de eenzaamheid van zijn berenhol te Croisset creëerde hij voor zichzelf een *Île flottante* van Waarheid en Schoonheid. Hij had zijn eigen psychronotoop gevonden waarin hij zich -liefst ongestoord- richtte op een esthetische revolutie. Als dienaar van de Kunst bracht hij taal en literatuur naar een nieuwe positie van belangeloze Schoonheid. De ironie stond hem terzijde.

Kunstenaars en filosofen reageren anders dan industriële grootmachten op de meest tragische omwentelingen en diepe existentiële vragen van de mensheid. Jean-Paul Sartre en Albert Camus in het naoorlogse Parijs in de jaren vijftig, Kundera in Praag en later in Parijs in de jaren zestig en zeventig, ageerden via hun geschriften en traden, soms tegen wil en dank, naar buiten met hun existentialistische boodschap van verveling, vervreemding en pessimisme. Wijzen de kunsten de weg in het publieke debat omtrent humanistische en geestelijke waarden? Welke betekenis hebben zij in hedendaagse publieke discours waar het uitsluitend nog om cijfers, economische belangen en macht draait? De wereldwijde economische crisis, de groeiende culturele verschillen binnen Europa en de toenemende globalisering keren die waarden om. Zijn het opnieuw kunstenaars die vroegtijdig trends signaleren en alternatieven bedenken, omdat zij het lef hebben een andere invalshoek te kiezen? De verkillung van de bureaucratische samenleving zorgt voor een permanente klimaatverandering, waar kunstenaars bij voortduring op reageren. Hoe ironisch, dat de kunsten en de literatuur ooit dood verklaard zijn en telkens weer opnieuw geboren worden. Maar de as van de doden voedt als steeds de vooruitgang. Zolang er mensen zijn, zoeken zij naar manieren om zich te verhouden tot zichzelf, tot de ander en tot de wereld. Welke positie kiest een auteur als Milan Kundera daarin, wat wil Arnon Grunberg duidelijk maken? Wat is het bewustzijn van Europa na de val van de Berlijnse Muur en na de Balkanoorlog en hoe uit zich dat in de kunsten en de positie die kunstenaars innemen? Op welke manier verankert men verhalen en gebeurtenissen in een cultureel geheugen? Als Flaubert anno 2013 geleefd zou hebben, zou hij misschien als blogger zijn dagelijks kritiek op de samenleving wereldkundig maken of clichématige uitspraken via Twitter verspreiden. Hoe groter de chaos, des te interessanter het krachtenspel. Het functioneren van de publieke ruimte, de positionering van kunstenaars daarin en hun uitdrukking van een tijdperk zijn evenwel immer actuele kwesties, die de moeite van het te onderzoeken waard zijn in *Café européen*, het westeuropese trefcentrum van postheroïsch bewustzijn. De drieslag van aanloophase - revolutie – aftermath lijkt een terugkerende cyclus te zijn geworden in de Europese én in de wereldgeschiedenis. Lijkt dit niet enigszins op wat Nietzsche bedoelde met zijn eeuwige wederkeer van het gelijke? Namelijk dat, ongeacht ruimte, tijd en beschavingsniveau, identieke sentimenten zich voordoen: de preheroïek van de maatschappijhervormers, de heroïek van de fanatieke idealisten en de postheroïek van gedesillusioneerde cynici. Allen dansen rondom hetzelfde vuur: het vuur van vernieuwing.

Appendices

Appendix A Recept Île Flottante

Île flottante, heerlijk schuimig met vanillesaus

Gang: nagerecht

Keuken: Franse keuken

Smaak: zoet

Techniek: blancheren

Hulpmiddelen: mixer, 1 ingevette taartvorm (geen springvorm)

Ingrediënten

6 eieren, gescheiden

200 g suiker

500 ml melk

merg van 1 vanillestokje

zout

Voor de karamelsaus:

110 g suiker

een klontje boter

enkele druppels citroensap



Bereiding

Klop de eidooiers met 100 g suiker bleekgeel en dik. Breng de melk met vanillemerg aan de kook. Roer de hete melk beetje bij beetje door het eimengsel. Schenk weer in de pan en kook al roerend op zacht vuur tot het mengsel dikker begint te worden, maar nog wel vloeibaar is. De crème moet aan de achterkant van de lepel blijven hangen. Laat afkoelen, schenk in een grote schenkan en bewaar tot gebruik in de koelkast.

Klop in een vetvrije kom de eiwitten met een mespunt zout tot zachte pieken. Klop er beetje bij beetje 100 g suiker door. Blijf kloppen tot een stijve en glanzende massa ontstaat. Schep de eiwitmassa in de taartvorm. Zet de vorm in een braadslee en vul deze tot de helft van de taartvorm met water. Bak ca 20 min in een op 150°C voorverwarmde oven tot de bovenkant licht goudbruin begint te kleuren. Laat afkoelen.

Schenk de koude crème in diepe borden of kommen. Snij het eiwitschuim in stukken en schep op de crème. Verwarm voor de karamelsaus in een pannetje de suiker met 60 ml water al roerend tot de suiker is opgelost. Breng de suikeroplossing snel aan de kook en laat koken tot de oplossing karamelkleurig is; roer tussentijds niet. Laat de belletjes wegtrekken en meng er boter en citroensap door. Schenk de warme karamel direct over het eiwitschuim, trek er evt mooie draden mee. Serveer meteen.

Appendix B *La Marseillaise*

*Allons enfants de la Patrie,
le jour de gloire est arrivé!
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé.
L'étendard sanglant est levé:
Entendez-vous dans les campagnes
Mugir ces féroces soldats?
Ils viennent jusque dans vos bras
Égorger vos fils, vos compagnes!*

*Aux armes, citoyens,
Formez vos bataillons.
Marchons! Marchons! (Refrein)
Qu'un sang impur
Abreuve nos sillons*

*Que veut cette horde d'esclaves
De traîtres, de rois conjurés?
Pour qui ces ignobles entraves
Ces fers dès longtemps préparés?
Ces fers dès longtemps préparés!
Français, pour nous, Ah quel outrage
Quel transport il doit exciter!
C'est nous qu'on ose méditer
De rendre à l'antique esclavage!*

Refrein

*Quoi! Des cohortes étrangères
Feraient la loi dans nos foyers!
Quoi! Ces phalanges mercenaires
Terrasseraient nos fiers guerriers!
Terrasseraient nos fiers guerriers!
Grand Dieu! Par des mains enchaînées
Nos fronts, sous le joug, se ploieraient.
De vils despotes deviendraient
Les maîtres de nos destinées*

Refrein

*Tremblez tyrans, et vous perfides
L'opprobe de tous les partis.
Tremblez, vos projets parricides
Vont enfin recevoir leur prix!
Vont enfin recevoir leur prix!
Tout est soldat pour vous combattre.
S'ils tombent nos jeunes héros,
La terre en produit de nouveaux
Contre vous, tous prêts à se battre!*

Refrein

Komt, kinderen des vaderlands,
de dag der overwinning is aangebroken!
Tegen ons is
het bloedige vaandel van de tirannie gehesen
Het bloedige vaandel is gehesen.
Hoort ge in de velden
het loeien van die vreselijke soldaten?
Zij naderen tot in uw armen
om uw zonen en echtgenoten te kelen

Te wapen, burgers!
Vormt uw bataljonnen!
Laten we marcheren, marcheren,
Zodat het onreine bloed
onze goten doordrenkt

Wat wil deze horde slaven, bestaande uit
verraders en samenzwerende koningen?
Voor wie zijn deze walgelijke ketenen,
deze ijzers die langgeleden zijn gemaakt?
Fransen, voor ons, ah! Wat een belediging!
Welke middelen moet men uitoefenen
Wij zijn het die men durft te overwegen
om tot de oude slavernij terug te brengen

Refrein

Wat! Deze buitenlandse groepen
zouden de dienst gaan uitmaken in ons land.
Wat! Deze huurtroepen
zouden onze krijgshaftige zonen terneerslaan.
Grote God, door geketende handen zouden
wij ons onder het juk schikken.
Verdorven despotten zouden
de meesters van ons lot worden.

Refrein

Beeft, tirannen en verraders,
de schande van alle partijen!
Beeft, uw vadermoordelijke projecten
zullen uiteindelijk hun prijs ontvangen.
Alles, wat tegen u vecht, zijn soldaten.
Als ze vallen, onze jonge helden,
brengt de aarde nieuwen voort,
allen bereid om tegen u te vechten.

Refrein

*Français, en guerriers magnanimes,
Portez ou retenez vos coups!
Épargnez ces tristes victimes
A regrets s'armant contre nous!
A regrets s'armant contre nous!
Mais ce despote sanguinaire
Mais les complices de Bouillé,
Tous les tigres qui, sans pitié,
Déchirent le sein de leur mère!*

Refrein

*Amour Sacré de la Patrie,
Conduis, soutiens nos braves vengeurs.
Liberté, Liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs!
Combats avec tes défenseurs!
Sous nos drapeaux, que la victoire
Accoure à tes mâles accents,
Que tes ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire!*

Refrein

*(Couplet van de kinderen)
Nous entrerons dans la carrière
Quand nos aînés n'y seront plus,
Nous y trouverons leur poussière
Et la trace de leur vertus!
Et la trace de leur vertus!
Bien moins jaloux de leur survivre
Que de partager leur cercueil.
Nous aurons le sublime orgueil
De les venger ou de les suivre.*

Refrein

Fransen, grootmoedige strijders,
draagt of weerhoudt uw slagen.
Spaar deze trieste slachtoffers
die zich met tegenzin tegen ons wapenen.
Maar deze bloedige despoten,
maar deze medeplichtigen van Bouillé...
Al deze tijgers die zonder medelijden
de borst van hun moeder hebben verscheurd.

Refrein

De heilige liefde voor het vaderland leidt,
ondersteunt onze dappere wrekers.
Vrijheid, geliefde vrijheid,
vecht met je beschermers!
Moge de overwinning onder onze vlag naar je toesnellen
naar je krachtige klanken,
zodat je ten onder gaande vijanden
jouw triomf en onze glorie zullen zien!

Refrein

We zullen het strijdperk betreden
wanneer onze ouders er niet meer zullen zijn.
Wij zullen er hun stof vinden
en het spoor van hun deugden.
Veel minder jaloers (zijn wij) om hen te overleven
dan om hun doodskest te delen.
Met verheven trots zullen we
hen wreken of hen volgen-

Refrein

Appendix C Analyse Cartoon Fokke&Sukke



Afbeelding 7. Reid, Geleijnse & Van Tol (17-03-2008). *Fokke & Sukke begrijpen niets meer van ironie*

De cartoon is gemaakt en gepubliceerd tijdens de Boekenweek van 2008. Het thema van het jaar ervoor was *Lof der Zotheid - scherts, satire en ironie*; de makers van Fokke & Sukke grijpen aldus terug op dat thema. Kennelijk heeft de boekenweek van 2007 geen licht geworpen op wat ironie inhoudt. Misschien dat een visualisering van de ironie verhelderend werkt. De titel is een eerste indicator, dat deze tekening wel eens ironisch bedoeld zou kunnen zijn. Reid, Geleijnse en Van Tol bedachten Fokke & Sukke om op satirische wijze hun licht over de actualiteit te laten schijnen. Dit impliceert een referentie aan de werkelijkheid en aan de actualiteit. Fokke & Sukke zijn niet de slimste, aardigste of sympathiekste mannetjes. (Je ziet dat het mannetjes zijn, doordat ze geen broek aan hebben, net als Donald Duck, alleen was diens geslacht niet zichtbaar). De cartoonisten kozen voor twee dierfiguurtjes, een eend en een kanarie, analoog aan het verbeelden van dieren met menselijke eigenschappen in allegorieën en fabels. De domme of onontwikkelde mens is immers niet slimmer dan een dier. Fokke & Sukke houden zich meestal bezig met vrij triviale zaken, maar zijn zich daar zelf niet van bewust. Zij lijken enigszins op 'Klisjeemannetjes', de

typetjes die ooit in het leven geroepen zijn door Kees van Kooten en Wim de Bie, de aartsvaders van de Nederlandse radio- en televisiesatire. In het licht van Flaubert is hier een associatie met Bouvard en Pécuchet eveneens niet vergezocht.

Het eendje Fokke en de kanarie Sukke zitten samen op de bank en lezen de krant, een medium dat zowel nieuwsfeiten, actuele sociaal-culturele ontwikkelingen als opinies wereldkundig maakt. Ieder medium, zij het een krant, omroeporganisatie of tijdschrift, heeft een eigen kleur en visie waarmee de publieke opinie beïnvloed of gemanipuleerd kan worden, net als in vroeger tijden de pamfletten, scheldpers, spotprenten of paskwillen dat probeerden. De boodschap vanuit een publiek medium bevat altijd een evaluatie, een oordeel, ondanks de journalistieke ethische codes van objectieve en onafhankelijke berichtgeving. Alleen al de kop in een krant of de keuze voor voorpaginanieuws vertelt iets over de intenties van hogere vertelinstantie, een implied author die een implied audience wil bereiken.

Fokke & Sukke lezen klaarblijkelijk (quote links) een verslag over een bijeenkomst waar de PVV-voorman Geert Wilders, die alom bekend staat om zijn opruiende betogen en aanstootgevende uitspraken, een voordracht hield. Het gevolg was dat een moslimman huilend de zaal verliet. Met zijn populistische partij heeft hij een kruistocht tegen immigratie en vreemdelingen in het algemeen en tegen de islam in het bijzonder ingezet. Wilders heeft in korte tijd een grote schare aanhangers vergaard, mede dankzij zijn scherpe, vaak vileine of ironische one-liners. Met zijn woordspelingen en ‘grapjes’ tart hij de grenzen van goed fatsoen onder het mom van vrijheid van meningsuiting. Maar onderliggend schuilt een diepe haat tegen moslims en een afkeer van alles wat naar buitenland riekt. Hij heeft het masker van de ironicus opgezet, creëert chaos en verwarring, maar biedt geen oplossing, omdat hij het antwoord ook niet heeft. Fokke & Sukke hebben niet door wat Wilders teweegbrengt, omdat ze de ironie niet onderkennen, ze komen niet verder dan de letterlijkheid van de tekst, niet in staat om een inlevende interpretatie te reconstrueren van wat er zich afspeelde, blijft dan ook nog de opmerking hangen: tegen wie de zaal zich nu eigenlijk keerde. Tegen Wilders of tegen de moslimman die huilend wegliep. Hier nemen de cartoonisten de politicus Wilders op de hak, die wel bommetjes gooit, maar wegloopt voor echte –politieke- verantwoordelijkheid. De ironische houding bij uitstek.

De cartoon vertoont ondanks de eenvoud een complexe, bijna hermetische gelaagdheid. De oppervlakte is de visuele vormgeving: een zwart-witte lijntekening zonder perspectief, zonder concrete ruimte-aanduiding, zonder lichtschaduwwerking. Twee eenvoudige figuurtjes met ontbloot onderlijf praten met elkaar over iets waar ze samen mee bezig zijn: de krant lezen. Ze zitten samen op een bank. Tot zover de mimetische, letterlijke

beschrijving, die op zichzelf nog geen oordeel in zich draagt. De diëgetische beschrijving vertelt in eerste instantie een simpel verhaal via de dialoog van Fokke & Sukke. Daarachter zit vervolgens een ander verhaal, dat een dubbele boodschap communiceert. Hutcheon ziet ironie als iets wat gebeurt, de auteur zendt een boodschap en de lezer ontvangt deze al dan niet. De satire is hier een meta-ironie, zij reflecteert op zichzelf. De weergegeven dialogische situatie is de tweede vorm van communicatie, waar ironie zich kan openbaren. Fokke & Sukke doen niets anders dan lezen wat er staat. De auteurs bekritiseren hiermee wellicht de kritiekloze houding van het lezerspubliek, dat klakkeloos aanneemt wat de media hen vertellen. Hier zit de derde laag van de ironische boodschap, de onderliggende ideologische kritiek, namelijk op de politicus Geert Wilders, die zelf veel ironisch taalgebruik hanteert, dat zijn aanhangers echter te letterlijk nemen. In deze cartoon hebben Reid, Geleijnse en Van Tol een meerstemmigheid gecreëerd die aldus door vier ironische lagen heenklinkt. Je zou kunnen spreken van *quadruple irony*. Zonder kennis van de context van de tekst en van buitentekstuele zaken, als de politieke situatie in 2008, genreconventies of deconstructieprocessen zouden de visuele en verbale retorica lastig te ontcijferen zijn geweest. Maar vooral wanneer zowel de auteur als de lezer geen ironische intentie gehad zouden hebben, zou de ironie niet ‘gebeurd’ en herkend zijn. Dankzij dit concrete voorbeeld van Fokke & Sukke is de theorie over de ironie misschien minder abstract en daarmee beter te begrijpen.

Lijst van afkortingen

Voor het leesgemak zijn voor verwijzingen naar literatuur en referenties aan bronnen onderstaande afkortingen gehanteerd. Voor volledige gegevens zie *Bibliografie*.

Werken van Gustave Flaubert

BP1	<i>Bouvard en Pécuchet</i> - Vertaling Edu Borger (1988)
BP2	<i>Bouvard et Pécuchet</i> - Franse versie
CO I t/m V	<i>Correspondance. Oeuvres complètes de Gustave Flaubert</i> . 5 banden.
DIR	<i>Dictionnaire des idées reçues</i> – Franse versie
DV	<i>Drie vertellingen</i> – Vertaling Hans van Pinxteren (1988)
DVV	<i>Drie vroege vertellingen</i> - Vertaling Robert de Does (2011)
ES1	<i>De leerschool der liefde</i> - Vertaling Hans van Pinxteren (2011)
ES2	<i>L'Éducation sentimentale</i> - Franse versie
F&S	<i>Wij moeten lachen en huilen</i> - Briefwisseling Flaubert en Sand. Vertaling Edu Borger (1992)
HD	<i>Haat is een deugd</i> . Keuze uit de correspondentie door Edu Borger (1979)
K&M	<i>De kluizenaar en zijn muze</i> . Brieven aan Louise Colet. Samenstelling Edu Borger (1983)
MB1	<i>Madame Bovary. Provinciaalse zeden en gewoonten</i> . Nederlandse vertaling Just Publishers (2011)
MB2	<i>Madame Bovary. Moeurs de province</i> . Franse versie
WCI	<i>Woordenboek van pasklare (ook wel 'conventionele') ideeën</i> – bloemlezing met voorwoord van Julian Barnes. Vertaling Hans van Pinxteren (1982)

Overige literatuur

BAX	Sander Bax (2007). <i>De taak van de schrijver</i> .
CA	Voltaire (1998). <i>Candide of het optimisme</i> (verschijningsjaar 1759)
FP	Julian Barnes (1988). <i>Flauberts papegai</i> .
FW	Voltaire (2007). <i>Filosofisch woordenboek</i> . (verschijningsjaar 1769)
IC	Arthur Mitzman (1970). <i>The Iron Cage</i> .
JH	Johannes Hirschberger (1968). <i>Beknopte geschiedenis van de filosofie</i> .
KI	Sören Kierkegaard (2011). <i>Ironie</i> .
LUK	George Lukács (1980). <i>Theorie van de roman</i> .
LHU	Linda Hutcheon (1995). <i>Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony</i> .
MI	Arthur Mitzman (1990) <i>Michelet. Historian</i> .
M-D&N	Marijke Meijer-Drees & Ivo Nieuwenhuizen (2010). <i>De macht van satire: grenzen testen. grenzen stellen</i> .
PBO1	Pierre Bourdieu (1993). <i>The Field of Cultural Production</i> .
PBO2	Pierre Bourdieu (1996). <i>The Rules of Art</i> .
VRA	Vaheed K. Ramazani (1988). <i>The free indirect mode: Flaubert and the Poetics of Irony</i> .
WBO	Wayne Booth (1974). <i>A Rhetoric of Irony</i> .

Bibliografie

Primaire literatuur

Flaubert, G. (1881). *Bouvard et Pécuchet. Oeuvre posthume*. Édition augmentée d'une chronologie par J. Suffel. Introduction et notes par Édouard Maynail. Agrégé des Lettres. Parijs: Éditions Garnier Frères. (1965).

Flaubert, G. (1881). *Bouvard en Pécuchet*. Vertaling Edu Borger (1988). Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.

Flaubert, G. (1869). *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*. Préface de Pierre Sipriot. Commentaires et notes de Daniel Leuwers. Parijs: Librairie Générale Française. Le Livre de Poche. (1983)

Flaubert, G. (1996). *De leerschool der liefde. Geschiedenis van een jongeman* [L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme 1869]. Vertaling Hans van Pinxteren (1991). Contact: Pandora-pockets.

Voltaire (1759). *Candide of het optimisme*. Vertaling, noten en nawoord Hans van Pinxteren © (1994/1998). Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen B.V / Contact - Pandora Pockets.

Additionele primaire literatuur

Flaubert, G. (1830 – 1880). *Correspondance. Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. Séries I-V*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur (1910).

Flaubert, G. (1983). *De kluizenaar en zijn muze. Brieven aan Louise Colet*. Keuze en Nederlandse vertaling Edu Borger (1983). Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.

Flaubert, G. (1997). *Dictionnaire des idées reçues*. Parijs: Librio.

Flaubert, G. (1877). *Drie vertellingen*. Vertaling Hans van Pinxteren (1988). Amsterdam / Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen. (2^e druk 2008).

Flaubert, G. (1837-1839). *Drie vroege vertellingen*. Vertaling en inleiding Robert de Does (2011). Rotterdam: Uitgeversmaatschappij Ad. Donker bv.

Flaubert, G. (1988). *Haat is een deugd*. Een keuze uit de correspondentie. Samengesteld, vertaald en van een nawoord voorzien door Edu Borger (1979). Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers. 5^e druk 1988.

Flaubert, G. (1857). *Madame Bovary. Provinciaalse zeden en gewoonten*. Vertaling ©Just Publishers (2011). Hilversum: Dutch Media Trade bv. (speciale uitgave).

Flaubert, G. (1857). *Madame Bovary. Moeurs de province*. Préface, notes et dossier par Jacques Neefs. Parijs: Librairie Générale Française. Le livre de poche – classique, 713. (1999)

Flaubert, G. (1881). *Woordenboek van pasklare ideeën*. Een bloemlezing uit de *Dictionnaire des idées reçues*. Vertaling en nawoord Hans van Pinxteren (1982). Met een voorwoord van Julian Barnes. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen.

Flaubert, G. en Sand, G. (1992). *Wij moeten lachen en huilen. Brieven*. Nederlandse vertaling Edu Borger (1992). Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.

Secundaire literatuur

Barnes, J. (1984). *Flauberts papegaai*. Vertaling Else Hoog (1985). Amsterdam: De Arbeiderspers. (3e druk 1988).

Bax, S. (2007). Ironie, anekdote en autobiografie. Realisme in de prozaliteratuur van de jaren zeventig. Maatstaf en Tirade. In: *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur, 1968-1985*. Den Bosch 2007. Hoofdstuk 4, pp. 219 – 279.

Booth, W.C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago en Londen: The University of Chicago Press.

Bourdieu, P. (1993). Part I The Field of Cultural Production & Part II Flaubert and the French Literary Field. In: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press. Pp. 1-192.

Bourdieu, P. (1996). Flaubert, Analyst of Flaubert: A Reading of Sentimental Education. In: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press. Pp. 1-40.

Bloois de, J. & Peeren, E. (2010). Inleiding en hoofdstuk 4. Geschiedenis schrijven: literatuur tussen feit en fictie. In: *Kernthema's in de literatuur- en cultuurwetenschap*. Den Haag: Boom Lemma uitgevers, pp. 181-211

Hirschberger, J. (1968). *Beknopte geschiedenis van de filosofie*. Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum.

Honour, H.& Fleming, J. (2000). *Algemene Kunstgeschiedenis*. Amsterdam: Meulenhoff. Elfde druk. Pp. 654-657.

Hutcheon, I. (1995). *Irony's Edge. The theory and politics of irony*. London/New York: Routledge.

Janson, H.W. (1981). *Wereldgeschiedenis van de kunst. Van de dageraad der mensheid tot heden*. Den Haag: Uitgeverij Archipel. Vierde en geheel herziene en vermeerderde druk. P. 587.

Kierkegaard, S. (1841). *Ironie*. Vertaling Willem de Breeuwer (2011). Amsterdam: Uitgeverij Boom - Kleine klassieken.

Korsten, F.W. (2009). *Lessen in literatuur*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.

Kundera, M. (1986). *De kunst van de roman. Essay*. Vertaling: Ernst van Altena (1987). Baarn: Uitgeverij Ambo bv

Lukács, G. (1980). *Theorie van de roman. Een poging tot geschiedfilosofische beschouwing van de grote epische vormen*. Vertaling: Wouter D. Tieges (1973). Amsterdam: Van Genneep

Mitzman, A. (1970). *The Iron Cage. An Historical Interpretation of Max Weber. With a New Introduction by the Author*. New Brunswick-USA/Oxford-UK: Transaction Books. (3e druk 2005).

Mitzman, A. (1990). *Michelet, Historian. Rebirth and Romanticism in Nineteenth-Century France*. New Haven/London: Yale University Press.

Soboul, A. (1979). *De Franse Revolutie I, 1789-1793*. Amsterdam: Van Genneep.

Soboul, A. (1979). *De Franse Revolutie II, 1793-1799*. Amsterdam: Van Genneep.

Ramazani, V.K. (1988). *The free indirect mode. Flaubert and the Poetics of Irony*. Charlottesville: University Press Virginia.

Voltaire (1769). *Filosofisch woordenboek of De Rede op alfabet*. Vertaling en inleiding: J.M. Vermeer-Pardoen (2001). Amsterdam: Uitgeverij Van Genneep. (3^e druk 2007).

Artikelen en essays

Breemer van den, A. (2012). Het Jon Stewart-effect: Amerikaanse hofnar bepaalt het politieke debat. In: *De Volkskrant*. 7 oktober 2012.

Duff, J.D. (1957). Introduction II-III. In: *Juvenalis Satires*. Internet geraadpleegd op 01-05-2013.

http://books.google.nl/books?id=RU9AAAAIAAJ&pg=PR26&dq=saturae&hl=nl&sa=X&ei=W_GAUf65J4TZ0QWRloDIBQ&ved=0CDsQ6AEwAQ#v=onepage&q=saturae&f=false

Geerars, C.M. (1972). Theorie van de satire. In: *Documentatieblad Werkgroep Achttiende Eeuw* 15-16 (1972), p. 1-41.

Heine, H. (1831). Über Delacroix: La Liberté guidant le peuple. Artikel in *Morgenblatt*, Nr. 260 van 31 oktober 1831. Betrokken van internet 01-05-2013.
<http://www.muenster.org/abendgymnasium/faecherprojekte/projekte/delacroix/heine.htm>

Heumakers, A. (1990). Jules Michelet's vruchtbare wedergeboorten. Boekrecensie in: *De Volkskrant*. 30 juni 1990.

Lukács, G. (1937). Voorwoord bij 'Balzac en het Franse realisme'. In: Barend van Heusden, Wouter Steffelaar, Peter Zeeman eds. *Litteraire cultuur. Tekstboek* (Heerlen: Open Universiteit; Nijmegen: SUN, 2001). Pp. 10-21 [vertaling Sytze Steenstra].

Marx, W. (2008). De zelfstandigwording. In: *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding 1700-2000*. Amsterdam : Querido's Uitgeverij BV. 2008.

Meijer Drees, M. en Nieuwenhuis, I. (2010). De macht van satire: grenzen testen, grenzen stellen. In: *Nederlandse Letterkunde*. Jaargang 15, nr. 3. December 2010.

Mitzman, A. (1979). Vulgarity, Rebellion, and Pure Art: The inner Space in Flaubert and French Culture. In: *The Journal of Modern History*, Vol. 51, No. 3 (september, 1979), pp. 504-524.

Mitzman, A. (1981). Flaubert and Weber: Post-Heroic Consciousness in France and Germany. In: *Theory and Society*. Vol. 10, No. 1 (januari 1981), pp. 81-102.

Pamuk, O. (2009). *Monsieur Flaubert, c'est moi*. Speech uitgesproken bij de aanvaarding van een eredoctoraat aan de universiteit te Rouen, 7 maart 2009. Betrokken van internet: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/pamuk_anglais.php?imp=1 . 21-12-2012.

Ramazani, V.K. (1993). Historical Cliché: Irony and the Sublime in L'Éducation Sentimentale. In: *Modern Language Association*. Vol. 108, No. 1 (Jan., 1993), pp. 121-135.

Roelofs, A. (2012). *Flaubert, liefdesapostel of onheidsprofeet ?* Eindpaper voor de cursus Polemieken en Debatten 2012-2013. Tilburg: Tilburg University - School of Humanities.

Schema's en modellen

Schema 1. Adèle Roelofs (2013). *Methodologische menukaart*

Model A. Adèle Roelofs (2013). *Matrix Flaubert Île Flottante. Wereldbeeldmodel*

Model B. Adèle Roelofs (2013). *Flauberts ironie*

Model C. Adèle Roelofs (2013). *Postheroïsch bewustzijn*

Schema 2. Adèle Roelofs (2013). *Verschillen en overeenkomsten satire en ironie*

Model D. Adèle Roelofs (2013). *Ironie in L'Éducation sentimentale*

Model E. Adèle Roelofs (2013). *Flauberts psychronotoop*

Model F. Adèle Roelofs (2013). *Ironie in Bouvard en Pécuchet*

Model G. Adèle Roelofs (2013). *Flauberts parels*

Verantwoording van afbeeldingen

In deze opsomming is de volgorde aangehouden van plaatsing in de tekst.

Afbeelding 1 voorpagina. Eugène Giraud (ca. 1856). Uitsnede portret *Gustave Flaubert*. Signatuur later toegevoegd. Olieverf op linnen, 55 x 45 cm. Parijs: Paleis van Versailles. Betrokken van internet op 01-01-2013. <http://www.vilanova.cat/blog/joanoliva/?cat=23>

Afbeelding 2. Felix Nadar (1870). *Foto Gustave Flaubert*. Betrokken van internet op 08-05-2013. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1525505007001527>

Afbeelding 3. Nicolas de Largillière (1728). *Portret François-Marie Arouet: Voltaire*. Olieverf op linnen, 80 x 65 cm. Parijs: Carnavalet Museum. Betrokken van internet op 16-04-2013. http://www.meuebook.com.br/media/catalog/product/cache/7/image/5e06319eda06f020e43594a9c230972d/v/o/voltaire_5.jpg

Afbeelding 4. Maurice Quentin de la Tour (ca. 1753). *Portret Jean-Jacques Rousseau*. Pastel op papier, 45 x 35,5 cm. Musée Antoine Lécuyer. Betrokken van internet op 16-04-2013. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Jacques_Rousseau_\(painted_portrait\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Jacques_Rousseau_(painted_portrait).jpg)

Afbeelding 5. Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814). *Candide en Cacambo ontmoeten een neger in Suriname*. Gravure. Betrokken van internet op 09-05-2013. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moreau_Sucre_crop.jpg

Afbeelding 6. Pieter Breughel de Oudere (1559). Detail *Gevecht tussen Carnaval en Lent*. Wenen: Kunsthistorisches Museum. Betrokken van internet op 05-07-2013. https://www.google.nl/search?q=bruegel+carnival+and+lent&rlz=1C1CHMO_nlNL521NL521&tbm=isch&itbo=u&source=univ&sa=X&ei=WkTXUe_dHIT7PLCugNgE&ved=0CC8QsAQ&biw=1600&bih=775#facrc=&imgdii=&imgsrc=M-ZgXkCrARwTDM%3A%3B-0iOL4bxiv54aM%3Bhttp%253A%252F%252Ffarm8.staticflickr.com%252F7166%252F6525056671_f90f8731c6_z.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.flickr.com%252Fphotos%252Fsnarfel%252F6525056671%252F%3B640%3B453

Afbeelding 7. Reid, Geleijnse & Van Tol (2008). *Fokke en Sukke begrijpen niets meer van ironie*. Betrokken van internet op 05-05-2013 [http://fokkesukkearchief.nl/cartoon/Fokke-en-Sukke-begrijpen-niets-meer-van-ironie-170308\(1585\)](http://fokkesukkearchief.nl/cartoon/Fokke-en-Sukke-begrijpen-niets-meer-van-ironie-170308(1585))

Afbeelding 8. Isidore Pils (1849). *Rouget de Lisle chantant la Marseillaise*. Betrokken van internet op 18-04-2013. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pils_-_Rouget_de_Lisle_chantant_la_Marseillaise.jpg

Afbeelding 9. Handschrift Partituur *La Marseillaise*. Betrokken van internet op 24-04-2013. <http://cfs12.blog.daum.net/original/4/blog/2008/07/20/00/07/4882032aa06a0&filename=france4.gif>

Tekst *La Marseillaise*. Betrokken van internet op 18-04-2013. <http://nl.wikipedia.org/wiki/Marseillaise>

Afbeelding 10. Thomas Couture (1815-1879). *Portret Jules Michelet*. Olieverf op linnen. Parijs: Carnavalet Museum. Betrokken van internet op 21-04-2013.
<http://www.chinaoilpaintinggallery.com/oilpainting/Thomas-Couture/Jules-Michelet.jpg>

Afbeelding 11. Eugène Delacroix (1830) . *La Liberté guidant le peuple*. Olieverf op linnen. 260 x 325 cm. Parijs: Musée du Louvre. Betrokken van internet op 02-04-2013.
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix -
_La libert%C3%A9 guidant le peuple-2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple-2.jpg)

Afbeelding 12. Rider Waite tarotkaart. *De Dwaas*. Betrokken van internet 23-06-2013.
<http://www.kaartensterren.nl/plaatjes%20tarotkaarten/0%20de%20dwaas.jpg>

Afbeelding 13. Voorpagina *Candide*. Betrokken van internet op 03-05-2013.
<http://sv.wikipedia.org/wiki/Candide>

Afbeelding 14. Tuin van Versailles. Betrokken van internet op 18-05-2013.
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles view from the Pareterre d%27eau.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles_view_from_the_Pareterre_d%27eau.jpg)

Afbeelding 15. John Constable (1776-1838). *Seascape Study with Rain Cloud* (1827)
Olieverf op papier. 22,2 x 31,1. Londen: Royal Academy of Arts. Betrokken van internet op 18-05-2013. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable_025.jpg

Afbeelding 16. Jean-Michel Moreau le Jeune (1803). *Apen die in billen bijten*. Betrokken van internet op 20-05-2013. http://2.bp.blogspot.com/_IJVGkb4hN-Q/TDYXBQqss9I/AAAAAAAAAZw/rwUZd3tCoIQ/s1600/candide-moreau_monkeys1.jpg

Afbeelding 17. *Wereldkaart van Candide's reis*. Betrokken van internet 20-05-2013.
<http://www.manitobaopera.mb.ca/learn/images/CandideJourney.gif>

Afbeelding 18. Paul Klee (ca. 1920). *Besluit. Hoofdstuk XXX* . Pentekening uit de reeks illustraties bij *Candide*. In: *Candide of het optimisme*. Uitgeverij Arbeiderspers Amsterdam, vertaling dr. M.J. Premsele. Zesde druk 1979. Betrokken van internet op 20-05-2013.
<http://roodnoot.blogspot.nl/2012/10/tekeningen-van-paul-klee-bij-voltaires.html>

Afbeelding 19. Honoré Daumier (1808-1879). *De opstand*. Olieverf op linnen. 87,6 x 113 cm. Washington D.C.: The Phillips Collection. Betrokken van internet op 22 -05-2013.
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/daumier/uprising.jpg>

Afbeelding 20. Pierre Bourdieu (1996). Plattegrond van Parijs in *L'Éducation sentimentale*. In: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press. P. 41

Afbeelding 21. Honoré Daumier (1808-1879). Illustratie op stofomslag *Bouvard en Pécuchet*. Lithografie. Afbeelding op de Nederlandse versie van het gelijknamige boek (1988).

Recept *Île Flottante*. Betrokken van internet op 01-04-2013.
<http://www.elle.nl/eten/recepten/Ile-flottante>

Noten

¹ Citaten uit de briefwisseling van Flaubert zijn ontnomen aan de vijfdelige Conard-editie uit 1910. Zij zullen in de hele masterthesis aangeduid worden met de afkorting CO (*Correspondance*), gevolgd door het nummer van de bundel (I t/m V) en de paginanummering, zoals bij dit citaat: CO I: 21. De datum zal alleen dan vermeld worden, wanneer deze afwijkt van de Nederlandse vertaling. Alle franstalige citaten zijn cursief weergegeven.

² Zie *Correspondance II*, p. 185. Citaat Flaubert uit een brief aan zijn minnares, de dichteres Louise Colet, geschreven in Croisset op donderdagnacht, 1 uur, 17 december 1852. Deze brief is niet exact gedateerd, maar volgens mijn berekening zou hij geschreven moeten zijn in de nacht van donderdag (*nuit de jeudi*) 30 december 1852. Conard plaatst de brief tussen 25 en 28 december. Bovendien wijkt deze datering af van de vertaling van Edu Borger (1979) in *Haat is een deugd* (1988: 109). Het citaat is een vooruitwijzing naar Flauberts *Woordenboek van conventionele ideeën*. Dit onvoltooide werk is aan het slot van *Bouvard en Pécuchet* toegevoegd en in vertalingen ook wel apart uitgegeven.

³ Voor bronnen zie Lijst van afkortingen en Bibliografie. Bij alle franstalige citaten zijn interpuncties en typografische weergaven zo nauwkeurig mogelijk overgenomen.

⁴ Historicus Arthur Mitzman introduceert de term “post-heroic conciousness” in zijn artikel (1981) over Flaubert en Max Weber als psychologisch kenmerk van een generatie die leefde en werkte in Frankrijk en Duitsland na een periode van oorlog, opstand en revoluties. Mitzman trekt daarbij parallellen tussen de twee naties. Hij bouwt de monografie *The Iron Cage* (1979) over socioloog en historicus Max Weber op rondom Webers psychische verandering van idealistische bevlogenheid naar een mystieke levenshouding. Weber verviel na teleurgesteld te zijn in de ontwikkeling van de maatschappij in een houding van resignatie.

⁵ Een *amuse-bouche* is een klein gerecht voorafgaand aan een diner, om de eetlust en smaak op te wekken. Deze inleiding is dan ook als zodanig bedoeld.

⁶ In hoofdstuk XVI (p. 56-60) reizen Candide en zijn dienaar Cacambo door Paraguay, waar zij op een gegeven ogenblik twee meisjes menen te redden van een achtervolging door apen. Dit blijken inboorlingen ofwel Oregoniërs te zijn.

⁷ De niet-cursieve weergave weerspiegelt in citaten de cursivering in de originele tekst.

⁸ Zowel dit citaat als het voorgaande komen uit de vertaling van Edu Borger (1992) van de correspondentie tussen Gustave Flaubert en George Sand. Flaubert schreef zijn brief in Parijs op 17 mei 1867. Deze brief is echter niet opgenomen in de door mij gebruikte *Correspondance* in de Conard-uitgave van 1910. Borger gebruikte als bron voor Flauberts brieven de *Verzamelde werken*, uitgegeven door Le Club de l'Honnête Homme.

⁹ Onder habitus verstaat Bourdieu de houding van de mens ten aanzien van de wereld, die zich uit in gedrag en in zijn voorkeuren. De mens ontwikkelde die op basis van de kennis, vaardigheden, waarden en overtuigingen die hij van huis uit meekreeg. Opgroeien in adellijke kringen bijvoorbeeld geeft een kind een andere smaak en set aan opvattingen mee dan het kind van een arbeider. Tijdens de Verlichting bleken deze verschillen steeds meer te wringen. Denkers, agitatoren en kunstenaars gericht op maatschappelijke vernieuwing wisten deze op niet mis te verstane wijze aan het licht te brengen.

¹⁰ Betekenis: tafelschikking. Historische inbedding en positie van de auteur. Ofwel hoe zag het speelveld eruit? Historie van Frankrijk tot aan de revolutie van 1789 en de roerige periodes die daarop volgden in de negentiende eeuw: de tijd waarin Flaubert leefde en werkte.

¹¹ Zie *Correspondance I*, p. 238-239. Flaubert verwijt Louise Colet, dat zij zich te weinig om de Kunst bekommert: ‘(...) maar om de Kunst, het enige waarachtige en goede in het leven.’ Er bestaan een verschil in datering van de brief waaruit dit citaat genomen is. De Conard-uitgave uit 1910 vermeldt 10 september 1846, donderdagavond, 11 uur, terwijl in de Nederlandse vertaling als datum zondagavond 13 september 1846 aangegeven staat.

¹² Phidias was de bijnaam van een bevriende beeldhouwer James Pradier. Louise en Gustave ontmoetten elkaar in zijn atelier in juli 1846, een half jaar na het overlijden van Flauberts vader en een paar maanden na de dood van zijn zusje Caroline, die in het kraambed overleden was. Flaubert was voor de rest getekend door dit verlies op zo’n relatief jonge leeftijd. (K&M: 9-10)

¹³ Beroemde uitspraak van historicus Leopold von Ranke (1795-1886). Ranke streefde ernaar zoveel mogelijk alleen de feiten weer te geven, maar hij vond dat ook de leidende ideeën een tijdperk vormden (de *Zeitgeist*) en dus deel moesten uitmaken van heuristisch en filologisch bronnenonderzoek.

¹⁴ In: *Dictionnaire des idées reçues*. “Voltaire – Beroemd om zijn afzichtelijke ‘grijns’ Oppervlakkig in wetenschappelijk opzicht.” (Vert. Edu Borger, 1988). Vertaler Hans van Pinxteren (WCI: 73) voegt er nog ‘De antikrist’ aan toe). Flaubert verzamelde gedurende zijn leven gangbare opvattingen en meningen, zgn. conventionele ideeën, met de bedoeling een woordenboek van de menselijke domheid aan te leggen. Het boek is nooit voltooid en vaak zijn deze conventionele ideeën zijn als aanhangsel bijgevoegd bij *Bouvard en Pécuchet*. Ze zijn een voorbeeld van ironie in optima forma.

¹⁵ In: *Dictionnaire des idées reçues*. “Rousseau – Geloven dat J.J. Rousseau en J.B. Rousseau evenals de beide Corneilles broers van elkaar waren” (Vert. Edu Borger, 1988).

¹⁶ Na *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761), zijn bekendste werk, zet Rousseau in *Émile, ou De l’éducation* (1762) zijn pedagogische ideeën uiteen.

¹⁷ Louis Bouilhet, klasgenoot en later intieme vriend van Flaubert, met wie de laatste een intensieve correspondentie onderhield. Bouilhet had zich na het afbreken van zijn medicijnenstudie volledig gestort op het dichterschap. Ze werkten samen aan enkele toneelstukken, lazen elkaar voor en bestudeerden andermans literaire werken. Hij adviseerde Flaubert omtrent medische zaken, bekritiseerde diens manuscripten en werkte mee aan revisies van Flauberts belangrijkste romans, voordat deze gepubliceerd werden.

¹⁸ Etymologisch: It. pasquillo = diminutief van Pasquino. Omschreven als volgt: “Een paskwil of pasquinade is een schotschrift, smaadschrift in woord en beeld. In bredere zin staat het voor grap of spotternij, een belachelijke vertoning, en ook voor een bespottelijk mens. De term verwijst naar een Romeins standbeeld dat in 1501 werd opgegraven en tegenover de werkplaats van een zekere Pasquino werd opgesteld. Al snel werden op dit gehavende beeld door de plaatselijke bevolking hekelende verzen aangebracht. Het werd een volks gebruik om anoniem of onder het pseudoniem Pasquino schotschriften (pasquillo’s of pasquinata) aan te plakken op dit beeld. In West-Europa kreeg het woord paskwil bekendheid toen een Duits humanist in 1518 het vlugschrift *Pasquillus exul* publiceerde.” Bron: website van [dbnl.org](http://www.dbnl.org). http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03114.php . Geraadpleegd 01-05-2013.

¹⁹ De *Dunkelmännerbriefe* (*Epistolae obscurorum virorum*) waren een satirische reeks vervalste Latijnse brieven, geschreven door Humanisten om de scholastiek belachelijk te maken die nog alomtegenwoordig was aan de Duitse universiteiten. De strijd speelde tussen de Dominicaan Johannes Reuchlin, die tegen de verbranding van joodse geschriften als de Talmoed ageerde. Zijn opponent was Johannes Pfefferkorn, een tot het Christendom bekeerde Jood, die juist voor vernietiging pleitte. Bron: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dunkelm%C3%A4nnerbriefe> . Geraadpleegd 04-05-2013.

²⁰ Een oxymoron is een stijlfiguur waarin twee woorden gecombineerd zijn die in betekenis elkaars tegenstelling zijn, zoals hier de notie van ‘permanent veranderlijk’.

²¹ Met ‘tekst’ bedoel ik alle vormen van discursieve uitingen in zowel visuele, aurale als geschreven media.

²² Dit citaat staat in de vertaling van E. Borger aan het einde van een brief die Flaubert aan Louise Colet schreef op 22 september 1846. Het fragment ontbreekt echter in de Conard-uitgave van de complete *Correspondance*.

²³ Shakespeare’s drama over *Othello* (1603-1404), de rechtschapen moor van Venetië, die verteerd door jaloezie zijn innig geliefde vrouw –en onschuldige, trouwe- Desdemona vermoordt. Hij geloofde de insinuaties en roddels van Iago, de reserve-officier die wraak wilde nemen op Othello, omdat deze zogenaamd een ander (Cassio) de positie als luitenant gaf, die Iago ambieerde. Deze tragedie noemt men een *psychomachia*: de strijd om de ziel van de mens. Othello verbeeldt het beste deel van de ziel en Iago de lagere driften.

²⁴ Hier wijkt de datering in de vertaling door E. Borger sterk af. De Conard-uitgave is niet heel specifiek, maar dateert de brief ergens tussen juni en oktober 1867

²⁵ (Lat.) Tot in het oneindige. Deze uitdrukking wordt vaak gebruikt voor processen die zich alsmaar blijven herhalen en tot in het oneindige kunnen doorgaan.

²⁶ De Sansculotten waren de middenstanders en elite uit de buitenwijken van grote steden als Marseille en Parijs. Zij hadden meestal een vrij beroep, ambachtslieden of handelaren. Ze droegen niet zoals de edelen een kniebroek (culotte) maar een lange werkbreek, een kort jak vaak met sjerp en een rode muts met kokarde.

²⁷ De volledige tekst van *La Marseillaise* is opgenomen als Appendix B.

²⁸ *Idée reçue*. “Muziek. Droom je op weg. Heeft een beschavende invloed op de zeden. Bijvoorbeeld de Marseillaise” (Vert. Edu Borger, 1988)

²⁹ *Idée reçue*. “Duitsers - dromerig volk. Nogal logisch dat ze ons verslagen hebben, wij waren nog niet gereed.” (Vert. Edu Borger, 1988)

³⁰ De vertaling van dit citaat en de volgende engelstalige quotes is achterwege gelaten, omdat naar mijn mening de beelden die deze metaforische uitspraken oproepen, ontkracht zouden worden door een te letterlijke nederlandstalige omzetting.

³¹ Beide in het Engels vertaalde citaten van Michelet heeft Mitzman ontnomen aan Michelets *Le Peuple*.

³² Hoewel deze zinsnede volgens de vertaalde versie in een brief van 1 mei 1853 zou moeten staan, is zij niet terug te vinden in de Franse versie van Conard. Uit een vergelijking met latere Pleïadereeks-edities samengesteld door Jean Bruneau is gebleken, dat in de eerste uitgave van de brieven flink geknoeid en geschrapt is door de uitgever Conard. Bron: nawoord Edu Borger in *Haat is een deugd* (1988: 275)

³³ Dit fragment stond in een brief gedateerd op 1 mei 1853 *Correspondance II* van de Conard-editie uit 1910. De vertaling is niet terug te vinden in de vertaalde brief van 1 mei 1853 in *De Kluizenaar en zijn muze. Brieven aan Louise Colet*. (1983), noch in eerdere of latere brieven. Vandaar dat ik zelf een vertaalpoging heb ondernomen. Zie ook de opmerking in de volgende noot.

³⁴ *Idée reçue*. “Optimist – equivalent voor imbeciel” (Vert. Hans van Pinxteren, WCI: 57)

³⁵ Tarotist Hajo Banzhaf beschrijft de Dwaas uit het Rider Waite tarotdeck als volgt: "Met lichte stap, alsof de aarde en haar beperkingen slechts geringe macht over hem hebben, houdt een jongeman in prachtige kleren halt aan de rand van een afgrond. Hij bewondert eerder het vergezicht voor hem, dat lijkt alsof het een uitbreiding is van het blauwe uitspaniel, dan de diepten beneden zich. Het lijkt alsof hij nog beweegt, ook al is hij tot stilstand gekomen en zijn hond springt tegen hem op. De afgrond schrikt hem niet af, alsof hij erop vertrouwt dat engelen hem zullen opvangen indien hij van de rand af zou springen. Hij maakt een

intelligente en verwachtingsvolle indruk. In de ene hand houdt hij een roos en in de andere een kostbare staf die hij over zijn rechterschouder legt.. Daaraan hangt een vreemd geborduurde tas. Hij is een prins van de andere wereld, op zijn reizen één-allen in het midden van de ochtendglorie. De zon die achter hem schijnt, weet waar hij vandaan komt, waar hij naar toe gaat en langs welk pad hij na lange tijd zal terugkeren. Hij is de geest die op zoek is naar ervaring. Vele symbolen van de rituele Mysteriën zijn opgesomd in deze kaart die alle verwarring die haar is voorafgegaan, gewaarborgd omkeert”. In: Banzhaf, H. (1988). *Het Tarot handboek*. Servire.

³⁶ Het Franse woord *Candide* betekent rein, oprecht, onbevangen . (Noot 2 van vertaler Hans van Pinxteren. In CA: 137)

³⁷ Daar ik de originele Franstalige versie niet gelezen heb, zijn alle citaten ontnomen aan de Nederlandse vertaling van *Candide* (1994) door Hans van Pinxteren. Zijn vertaling van de originele frontpagina stamt van een latere versie, *Candide* is namelijk een aantal malen gereviseerd en vertaald in andere talen.

³⁸ Hiermee refereert Voltaire aan de enorme aardbeving van Lissabon in 1755, gevolgd door een overstroming. Het nieuws over deze verschrikkelijke ramp verspreidde zich razendsnel door heel Europa. Niet alleen de aarde schudde, maar ook de fundamenteën onder de optimistische filosofie werden weggeslagen, omdat met deze rampspoed niet kon rijmen met de intenties van een welwillende God.

³⁹ Madame de Pompadour, de maîtresse van Louis XV was de beroemdste maîtresse uit de Franse Verlichting, Zij werkte zich op tot Markiezin en haar invloed aan het hof van Versailles en dus op politiek en staatsaangelegenheden was enorm. Daarnaast bevorderde zij de kunsten en het werk aan de Encyclopédie. Zij was een volgeling van de 'terug naar de natuurbeweging' van Rousseau. Bron: http://nl.wikipedia.org/wiki/Madame_de_Pompadour, geraadpleegd 10-05-2013.

⁴⁰ (Latijn) Redder van de wereld

⁴¹ (Latijn) Lam Gods, dat wegneemt de zonden der wereld

⁴² *Idée reçue*. “Landschap (van schilders) – Altijd net een bord spinazie” (Vert. Hans van Pinxteren, WCI: 48)

⁴³ *Idée reçue*. “Engelse tuinen – Zijn natuurlijker dan tuinen in de Franse stijl” (Vertaling: Hans van Pinxteren, WCI: 30)

⁴⁴ Vertaler Robert de Does geeft in het voorwoord van de *Drie vroege vertellingen* een korte interpretatie bij elk van de drie vertellingen. In dit geval licht hij toe dat de vijftienjarige Flaubert verteerd werd door een afgewezen liefde voor de veel oudere Elisa Foucault, die weldra zou trouwen. Flaubert haatte de zelfingenomen egoïstische wereld en de bourgeoisie, waar hij zelf deel van uitmaakte. Djalioh verbeeldt de jongeling die zich lelijk en onaangepast voelt in een wereld die hem niet begrijpt.

⁴⁵ (Italiaans) Hij die zich weinig zorgen maakt [eigen vertaling]. Equivalent van *sans souci*, Frans voor ‘zonder zorgen’. Het lustkasteel van Frederik II in Potsdam heet Sanssouci en staat bekend om zijn prachtige terrastuinen en orangerieën.

⁴⁶ Edgar Quinet (1803-1875), was historicus en dichter. Via Victor Cousin had hij Michelet leren kennen. Vanaf 1842 verkreeg hij een leerstoel in de literatuur aan het Collège de France. Hij was geliefd en berucht om zijn polemische strijd tegen de jezuïten en de katholieke Kerk. In 1846 werd hij uit zijn ambt gezet en hij was een belangrijke aanvoerder in de aanloop naar de revolutie van 1848 en nam nadien zitting in de regering. Quinet was een extreem links-georiënteerde republikein geworden. In 1851 ontvluchtte hij de coup d'état van Louis-Napoléon.

⁴⁷ Théophile Gautier (1811-1872), Frans dichter/schrijver, kunst- en literatuurcriticus was een exponent van de Romanticisme. Victor Hugo (1802-1885), een van de belangrijkste Franse

schrijvers in de 19^e eeuw. Politiek, literair en wetenschappelijk was hij toonaangevend. Hij was zeer maatschappijkritisch en toen hij zich in 1853 tegen Napoléon III keerde, moest hij de wijk nemen naar Engeland, om pas aan het eind van zijn leven terug te keren naar Parijs. Beiden waren persoonlijke bekenden van Flaubert en werden door hem zeer bewonderd.

⁴⁸ Zowel in dit citaat als in het volgende wijkt de datering van de vertaalde brieven af van de door mij geraadpleegde Conard-uitgave van 1910. De vertaling geeft 8 mei 1852 op, Conard dateert niet specifiek, maar plaatst de brief in een reeks brieven van augustus 1852. Dag en tijdstip zijn hetzelfde: samedi soir, minuit. (zaterdagavond, middernacht)

⁴⁹ Hier wijkt de datering eveneens af van de Conard-uitgave. De datum in de vertaling is 26-07-1852, de Conard-uitgave geeft enkel augustus 1852. Dag en tijdstip komen wel weer overeen: lundi soir, minuit (maandagavond, middernacht).

⁵⁰ *Idée reçue*. Félicité – altijd volmaakt. Heet het dienstmeisje Félicité, dan is ze volmaakt. (Vert. Hans van Pinxteren, WCI: 31)

⁵¹ Paul en Virginie waren twee personages in een moraliserende en melancholieke roman van Bernard de Saint-Pierre (1737-1814), die begin 19^e eeuw zeer populair was. (Zie noot in MB2: 97)

⁵² Hier wijkt de Conard-datering af. Deze geeft aan: *Nuit de samedi, 3 mai 1853*.

⁵³ Flaubert en Louise bespreken regelmatig werk van andere auteurs. In dit geval gaat het over *Graziella* (1852) van de bekende dichter Lamartine, dat hij vergelijkt met *Manon Lescaut*, een bekend liefdesdrama van de hand van Abbé Prévost. Manon Lescaut is later verwerkt tot een libretto voor twee opera's met gelijknamige titel. Jules Massenet componeerde *Manon* in 1884 en Puccini enkele jaren daarna.

⁵⁴ *Idée reçue*. “Parijs. De grote hoer. Paradijs voor de vrouwen, hel voor de paarden” (Vert. Hans van Pinxteren, WCI: 60)

⁵⁵ Brief aan Louise Colet van 2-3 maart 1854. In de vertaling van E. Borger is een tussenzin weggelaten. Er staat ongeveer: ‘om die reden voel ik enige tederheid voor asceten.’ [eigen vertaling] Flaubert refereerde namelijk aan Montaigne, die hij zijn ‘pleegvader’ noemt in deze brief aan Louise Colet van 2-3 maart 1854).

⁵⁶ Tijd (de onze). Er een felle aanval op doen. Klagen dat het een poëtische is. Het een tijd noemen van overgang, van verval. (Vert. Hans van Pinxteren, WCI: 69-70)

⁵⁷ *Idée reçue*. “Origineel. – Drijf de spot met al wat origineel is, haat het, beschimp het, en als het enigszins mogelijk is: roei het uit.” (Vert. Hans van Pinxteren, WCI: 58)

⁵⁸ Deze brief aan George Sand, gedateerd 1 juli 1872, ontbreekt in de Conard-uitgave. Flaubert laat zich nogal negatief uit over zijn uitgever Michel Lévy. Hij zegt dat deze zoon Israëls hem op de zenuwen blijft werken en dat hij 2 maanden van Flauberts rente van de drukker Gaye gegapt zou hebben. Aangezien Conard brieven censureerde, zou hij deze wel eens verwijderd kunnen hebben, omdat deze uitlating in zijn ogen een antisemitische teneur zou kunnen hebben.

⁵⁹ *Idée reçue*. “Wetenschap – Een weinig wetenschap doet je van het geloof afdwalen, veel wetenschap leidt je er weer naar toe.” (Vert. Hans van Pinxteren, WCI: 76)

⁶⁰ Deze verzameling is wel de Nederlandse uitgave opgenomen en vertaald door Edu Borger. Ze staan niet in de Franse versie die ik gebruikt heb.

⁶¹ Ter versiering van een hek had Bouvard vijfhonderd pijpenkoppen in een laag gips gezet, om het een oriëntaals karakter te geven. Deze pijpenkoppen moesten negers, Algerijnse jagers, naakte vrouwen, doodskoppen en dus ook Abd-el-Kaders voorstellen. Abd-el-Kader was een Algerijns vrijheidsstrijder die zich verzette tegen de Franse legers die het land in 1830 bezet hadden.

⁶² In de originele Franse versie is deze zinsnede cursief gedrukt.

⁶³ Bij het weergeven van citaten is de spelling van de brontekst gehandhaafd. Sinds 2005 zijn de regels voor de tussen-n veranderd. Hier zou dus eigenlijk ‘zielenleven’ moeten staan.

⁶⁴ In de vertaling uit 1988 is ‘kopiïst’ gespeld met een trema. Om het origineel recht te doen heb ik dit in het citaat gehandhaafd. De nieuwe spelling is echter ‘kopiist’ zonder trema.

⁶⁵ *Idée reçue*. “Vernieuwing – altijd gevaarlijk” (Vert. Hans van Pinxteren, WCI: 72)

⁶⁶ Het *New Historicism* reageerde op stromingen die ‘de tekst zagen als volledig autonoom (*New Criticism*), als uitdrukking van een algemene, onderliggende structuur (structuralisme) of als een synchroon spel van betekenaars (poststructuralisme)’ (Bloois & Peeren, 2010: 197). Hiertoe reken ik vervolgens ook de semiotische analyse.

⁶⁷ *Idée reçue*. “Literatuur – Bezigheid voor luiakken” (Vert. Hans van Pinxteren, WCI: 49)

⁶⁸ Badinguet was de bijnaam van Napoléon de Derde. (Noot in HD: 141)

⁶⁹ . De brief is volgens de Conard-editie ergens in mei 1852 geschreven. De vertaling geeft geen exacte datering van de brief, maar die zou dan op 6 juli vallen.

⁷⁰ Deze cursivering is van Flaubert zelf, maar door de typografische verwerking van Franse citaten in deze thesis is dit niet als zodanig zichtbaar.

⁷¹ Zie opmerking over tussen-n bij noot 63.

⁷² Flaubert had ooit eens verzucht een boek te willen schrijven, dat helemaal nergens over zou gaan, maar dat vanuit haar eigen vorm en stijl betekenis zou hebben. Dit ‘*livre sur rien*’ werd *Madame Bovary*.