

**Philip Munch**

**Hovedløst drama**

**Romantisk realisme i *Le Rouge et le Noir***

**Speciale**

**Vejleder: Svend Erik Larsen**

**Årskortnr: 932328**

**Juli 2002**

**Aarhus Universitet**

**Institut for Litteraturhistorie**

# Indhold

## Indledning

I	Den naturlige galskab	4
II	Stendhals romantiske æstetik	5
III	Stendhals realistiske æstetik	11
IV	Problemformulering og kapiteloversigt	15

## Kapitel 1 Fortællerens usamtidighed

I	Romantisk realisme i fortællerforholdet	20
II	Fortællerens autoritet	22
III	Fortælleren og offentligheden	24
IV	Den rejsende moralist	26
V	Fortælleren og den politiske historie	30
VI	Fortæller og helt	33
VII	Fortællerens usamtidighed	36

## Kapitel 2 Type og singularitet

I	Romantisk realisme i karaktertegningen	38
II	Julien Sorel: Ambition og hykleri	41
III	Romantisk passion og social forføngelighed	45
IV	Mme de Rênals passion	48
V	Mathildes melodrama	52
VI	Borgmester de Rênal: Gestaltning af en social type	57
VII	De gale heltes destabilisering af de sociale typer	59
VIII	Type og singularitet	63

## Kapitel 3 Romantisk Tragedie

I	Romantisk realisme i plotstrukturen	65
II	Juliens heroiske blindhed	68
III	Den tragiske peripeti	71
IV	Anekdoten om Antoine Berthet	73
V	Det lykkelige fængsel	75
VI	Juliens romantiske blindhed	77
VII	Anagnorisis og episk klaustrofobi	82
VIII	Dannelse: Ambition og egotisme	87
IX	Romantisk tragedie	90

<b>Perspektivering</b>	
<b>I</b> Romantisk realisme i <i>Le Rouge et le Noir</i>	<b>91</b>
<b>II</b> Romantisk realisme i <i>La Chartreuse de Parme</i>	<b>92</b>
<b>English summary</b>	<b>96</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>98</b>

# Indledning

## I Den naturlige galskab

Illustrationen på specialets forside stammer fra det andet bind af førsteudgaven af *Le Rouge et le Noir* (1830-31). Den viser et af romanens melodramatiske højdepunkter hvor Mathilde de la Mole holder om sin elskedes, hovedpersonen Julien Sorels, afhuggede hoved. Hun har taget Juliens hoved for at begrave det i en udsmykket grotte ved landsbyen Verrières; den landsby som romanens første del foregår omkring. Den melodramatiske illustration forbereder ikke læseren på den historiske realisme som er en væsentlig del af romanens repræsentation, og den viser derved et problem som har været typisk op gennem historien når man har skullet finde en passende illustration. Enten må man fremhæve kærlighedsintrigen der har det romantiske trekantsdrama mellem Julien Sorel, Mme de Rênal og Mathilde de la Mole som omdrejningspunkt, eller også må man fokusere på den grimme realistiske beskrivelse af samfundet i restaurationsperioden (1814-1830). Stendhal forholder sig selv til dette problem i sin artikel om *Le Rouge et le Noir*. Han er kritisk overfor at forlaget har valgt at illustrere Mathildes galskab fordi den fremhæver det romantiske i romanen. I forbindelse med denne kritik forklarer han også romanens æstetik:

Le naturel dans les façons, dans les discours est le beau idéal auquel M. de Stendhal revient dans toutes les scènes importantes de son roman et il y en a de terribles à en juger seulement par la vignette que le libraire Levavasseur, fidèle à la mode, a placée sur la couverture enjolivée de son livre: on y voit l'héroïne, Mlle de La Mole, qui tient entre ses bras la tête de son amant que l'on vient de couper. Mais avant d'arriver à cet état-là, cette tête a fait bien des folies, et ces folies étonnent sans cesser d'être naturelles. Voilà le mérite de M. de Stendhal.<sup>1</sup>

Stendhal er kritisk over for Levavasseurs illustration fordi den sætter romanen i forbindelse med en romantisk romangenre som var på mode i Frankrig omkring 1830. Stendhal klassificerer nedladende romangenren ud fra modtageren og kalder den: *pour les femmes de chambres*. Genren er romantisk fordi den tilfredsstillende et behov for det: *extra-ordinaire*.<sup>2</sup> At skabe idealiserede helte der ansporer til eskapisme og dagdrømmeri, er ikke formålet med

---

<sup>1</sup> Stendhal: *Projet d'article sur Le Rouge et le Noir*, p. 704. Stendhals refleksioner over romanen er skrevet i 1832 og har form af et brev sendt til en italiensk ven under pseudonymet D. Gruffot Papera. Artiklen er tænkt som et udkast til en argumentation som den italienske advokat skulle udforme for at få romanen optaget i en kommende antologi om fransk litteratur.

<sup>2</sup> Ibid., p. 703.

*Le Rouge et le Noir*. Men Mathildes handling er ekstraordinær, og når den er interessant, er det fordi den optræder i en historisk sædeskildring, og fordi den, ifølge Stendhal, er naturlig. Stendhal benævner Mathildes og Juliens handlinger som gale fordi de provokerer den grænse samfundet sætter mellem normalitet og galskab. De gale handlinger der overrasker uden at ophøre med at være naturlige, beskriver Stendhal som romanens *beau idéal*. *Beau idéal* kan man oversætte med det specifikt litterære der giver værket skønhed.<sup>3</sup> Essentielt i denne sammenhæng er at understrege at Stendhals naturlige galskab optræder i det historiske, og den skal således ikke forstås i modsætning til det historiske som et løsrevet romantisk idealbillede.

Romanens heterogene repræsentation har givet anledning til en debat om hvorvidt Stendhal er romantiker eller realist. *Le Rouge et le Noir* er i løbet af receptionshistorien blevet trukket i hver sin retning mod henholdsvis det romantiske og det realistiske. Problemet med denne debat er at romanens særegne *sammenblanding* af de romantiske og realistiske træk nedtones. I et realistisk perspektiv bliver de romantiske træk i romanen afvigelser fra en realistisk kanon, mens den historiske sædeskildring i et romantisk perspektiv reduceres til baggrund uden æstetisk og varig interesse. For at kunne præcisere denne problemstilling vil jeg indlede med at beskrive romanens romantiske og realistiske træk. Stendhal var knyttet til den franske romantik, og han har selv skrevet en romantisk poetik som har påvirket formgivningen af *Le Rouge et le Noir*. Gennemgangen af Stendhals romantiske tilhørsforhold vil udmunde i en skitsering af de argumenter som den romantiske læsetradition har brugt til at karakterisere romanen som romantisk. Denne fremstilling vil blive fulgt op af en beskrivelse af Stendhals tanker om den historiske sædeskildring og af en redegørelse for den del af receptionshistorien som har vist romanens realistiske træk. Indledningen tjener således to formål idet den både vil underbygge specialets problemstilling og introducere nogle romantiske og realistiske begreber som jeg vil vende tilbage til i analysen af romanen og i beskrivelsen af romanens romantiske realisme.

## II Stendhals romantiske æstetik

Stendhal formulerer en romantisk æstetik i sit vigtigste æstetikteoretiske værk, den polemiske pamflet: *Racine et Shakespeare* (1823 og 1825). Den

---

<sup>3</sup> Brevvekslingen mellem Stendhal og Alphonse de Lamartine i forbindelse med Stendhals udgivelse af det æstetikteoretiske værk *Racine et Shakespeare* (1823 og 1825) giver en forståelse for begrebets betydning. For Lamartine er det stilen der giver værket skønhed, mens Stendhal argumenterer for at det skønne opstår i værkets imitation af virkeligheden. Jeg kommer senere ind på Stendhals æstetikopfattelse. Stendhal: *Racine et Shakespeare*, pp. 175-179.

æstetiske teori vedrører kun den dramatiske genre, men den *liberale romantik* som han formulerer i *Racine et Shakespeare*, giver en forståelse for hvordan *Le Rouge et le Noir* er påvirket af den romantiske bevægelse.<sup>4</sup>

Værkets titel hentyder til en historisk begivenhed i 1822 hvor der var generel opstandelse over at en gruppe engelske dramatikere ville opføre Shakespeare i Paris. Liberalisterne og det franske akademi fik bremsset op-sætningen fordi den blev betragtet som et angreb på den klassicistiske regelæstetik og dermed den franske tragedietradition. Stendhal forholdt sig kritisk til sammenholdet mellem den politiske liberalisme og det konservative franske akademi. Pamflettens primære sigte var nemlig at løsrive den politiske liberalisme fra den franske klassicisme for at forene liberalisme og romantik. Hovedparten af pamfletten er skrevet som en debat mellem en klassicist og en romantiker enten i dialogform eller i brevform, og denne form tjener til at overbevise klassicisten om nødvendigheden af en ny *romantisk tragedie*. Pamfletten henvender sig således primært til den liberale offentlighed. Den franske romantisme kritiseres kun indirekte, men Stendhal markerer forskellen mellem sin egen romantikforståelse og romantismen ved at indføre det italienske ord *romanticisme* på fransk.<sup>5</sup>

Stendhal er imod den klassicistiske idé om at dramaet skal skrives ud fra ahistoriske former og temaer. Han mener at regelæstetikken begrænser forfatterens mulighed for at beskrive sin samtid og fastlåser ham i en kon-

---

<sup>4</sup> Stendhals liberale romantik skal forstås i modsætning til den franske romantisme. Romantismen i Frankrig havde som fremtrædende skikkelser Francois René Chateaubriand, Alphonse de Lamartine og Victor Hugo. De var konservative monarkister der støttede restaurationen, og som gjorde oprør imod den franske klassicisme fordi den begrænsede forfatterens kreativitet. De liberale kræfter i Frankrig støttede omvendt det franske akademi og den klassicistiske regelæstetik. Stendhal havde været involveret i den romantiske bevægelse i Italien og inspireret af deres tanker forstod han forholdet mellem æstetik og politik anderledes. For ham var politisk liberalisme og romantisk æstetik sammenhængende bevægelser der skulle sikre kunstens frihed imod politisk censur og kulturel dogmatisme. Stendhals pamflet markerer derfor begyndelsen på en anden form for romantik i Frankrig, og som kom til at udfolde sig omkring den liberale avis *Le Globe*. Inden for fransk litteraturhistorie taler man derfor om to væsensforskellige romantiske bevægelser. Den ene er den ultra royale og kristne bevægelse under ledelse af Chateaubriand, Lamartine og Hugo, mens den anden er antiklerikal og liberal, og som er mere forskelligartet i personernes holdninger, men som blandt andre inkluderer Stendhal, Prosper Mérimée og historikerne Francois Guizet, Auguste Mignet og Adolphe Thiers. Mod slutningen af årtiet bliver hele den romantiske bevægelse stadig mere liberalistisk. Særligt Hugo vender sig mod den liberale bevægelse og definerer i sit forord til den romantiske tragedie *Hernani* (1830) romantisme som: "liberalisme en littérature." Den famøse Hernanibatalje som udspillede sig i *La Comédie française*, skyldtes at dramaet var skrevet på frie vers, og bruddet med den traditionelle alexandriner førte til stor opstandelse blandt publikum. Bataljen viser med al tydelighed hvor indgroet de klassicistiske regler var i fransk kulturliv. *Littérature française*, bind 12, pp. 49-60. Se også Peter Brooks: "An Oedipal Crisis" in *A new history of French literature*, pp. 649-656.

<sup>5</sup> Stendal: *Racine et Shakespeare*, p. 53.

ventionel gentagelse. Der er ikke i Stendhals gennemgang tale om et modsætningsforhold mellem Racine og Shakespeare, for Stendhal opfatter begge som romantikere blot på hver sin måde:

Tous les grands écrivains ont été romantiques de leur temps. C'est un siècle après leur mort, les gens qui les copient au lieu d'ouvrir les yeux et d'imiter la nature, qui sont classiques.<sup>6</sup>

Det væsentlige for en ny romantisk tragedie er at der er en overensstemmelse mellem formen og den tid som den er skrevet i. Stendhal forstår således genrebegrebet historisk, og den romantiske tragedie bør ifølge hans definition være karakteriseret ved at give mest mulig nydelse til det aktuelle publikum.<sup>7</sup> Stendhal roser netop Shakespeare for hans fornemmelse for sin samtid:

C'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grande Racine.<sup>8</sup>

Det store problem for Racines tragedie var at den blev transformeret til dogme, og at formen ikke længere var i overensstemmelse med det postrevolutionære samfund.

Stendhal fremhæver på trods af de historiske forskelle en række træk ved Shakespeares æstetik som er særlig brugbare for en ny romantisk tragedie. Den bør nemlig efterligne Shakespeares brud med tidens, stedets og handlingens enhed.<sup>9</sup> Argumentet for denne klassicistiske regel var at den skabte *vraisemblance*. *Vraisemblance* er et af klassicismens vigtigste æstetiske begreber og kan oversættes med moralsk sandsynlighed. Ideen var at motiverne bag karakterernes handlinger skulle være i overensstemmelse med publikums sociale koder og verdensanskuelse. Ved at mime samfundets moralske orden satte skuespillet tilskuerens kritiske intellekt ud af kraft og gjorde ham modtagelig for illusionens påvirkning.<sup>10</sup>

Stendhal mener at begrebet om *vraisemblance* er udtryk for fransk vanetænkning, for illusionen virker ligeså godt i Shakespeares tragedier. Stendhal mener faktisk at Shakespeares brud med tidens, stedets og handlingens enhed skaber en bedre illusion; for illusion er i Stendhals forståelse ikke noget der kan opretholdes gennem en hel forestilling, men kun noget

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 106.

<sup>7</sup> Ibid., p. 71.

<sup>8</sup> Ibid., p. 75.

<sup>9</sup> Ibid., pp. 54-62.

<sup>10</sup> Gerard Genette: "Vraisemblance et motivation" in *Figures II*, pp. 71-74.

der opstår i få øjeblikke af: *d'illusion parfaite*.<sup>11</sup> Denne øjeblikkets æstetik er prægnant i Shakespeares overraskende forløb og originale indfald. Stendhal roser også Shakespeares sande karaktertegninger, og han mener at længere tidsforløb, som i *Othello* og *Macbeth*, gør det muligt at vise omskifteligheden i menneskets sind.

Stendhals liberale romantik kommer således til udtryk i hans tanker om den romantiske tragedie. I denne form får forfatteren frihed til at overskride traditionens dogmer og regler hvilket giver litteraturen en vitalitet der muliggør disse øjeblikke af perfekt illusion. Friheden begrænses derimod af den historiske udvikling fordi forfatteren skal forstå sin samtid og tilpasse sig modtageren.<sup>12</sup>

Stendhal forsøgte forgæves selv at skrive dramatik i mange år, men kunne ikke udtrykke sig i denne genre, og han realiserede derfor aldrig sine ideer i en ny romantisk tragedie. Man kan pege på to grunde til at Stendhal ikke kunne realisere sine ideer. For det første har Stendhals forslag i sig selv ikke meget med den traditionelle genre at gøre. Tragediens ophøjede stil og høje emner skal erstattes af prosa og samtidshistorie. For det andet havde Stendhal svært ved at opfylde kravet om at man skal *tilpasse sig publikum*. Stendhal følte sig grundlæggende usamtidig i forhold til den historiske situation som han var placeret i, både hvad angår restaurationsperiodens konservative anskuelser og det fremstormende borgerskab i 1820ernes Frankrig. I margenen på et eksemplar af *Le Rouge et le Noir* skrev Stendhal i 1834:

Depuis que la démocratie a peuplé les théâtres de gens grossiers, incapable de comprendre les choses fines, je regarde le roman comme la comédie du XIXe siècle.<sup>13</sup>

Stendhal distancerer sig i citatet fra et bredt publikum, men antyder også at den tragiske livsanskuelse er kommet under pres af det komiske.

<sup>11</sup> Stendhal: *Racine et Shakespeare*, pp. 59-60.

<sup>12</sup> Den liberale romantik adskiller sig således væsentligt fra romantismen som den blev praktiseret af Chateaubriand, Lamartine og Hugo. Romantismen skrev sig også op imod den klassicistiske regelpoetik gennem en inderlig kristen bekendelseslitteratur som det kommer til udtryk i Chateaubriands roman *René*, eller i naturpoesien som i Lamartines meditationer og Hugos oder. Selvom bevægelsen var introspektiv og poetisk, var æstetikken ikke uden politiske implikationer. Rummet var i denne litteratur forskudt væk fra samtidshistorien til en fjern middelalderfortid eller ud i idylliske naturrum. Den repræsenterede en *culte de passé* der betragtede den franske revolution og Napoleons kejserdømme som en parentes i historien, og som et hul der skulle lukkes, og de støttede på denne måde restaurationsens ideologi. Stendhals interesse for samtidshistorie og hans republikanske idealer fjernede ham fra romantismens længsel, men han var også direkte fjendtlig overfor romantismens stil. De sentimentale og i hans øjne manierede vers var romantismens *beau idéal*, men ikke Stendhals som krævede at den romantiske tragedie skulle skrives i prosa. *Littérature française*, bind 12, pp. 49-60.

<sup>13</sup> Stendhal: *Racine et Shakespeare*, p. 43.



George Steiner reflekterer i *The death of tragedy* over de historiske omstændigheder der gør tragedien problematisk. Den romantiske bevægelse i England var på linje med Stendhal begejstret for Shakespeare og forsøgte på forskellig måde at revitalisere den gamle form i en ny romantisk tragedie. Steiner opfatter ønsket om at dramatisere livet som essensen i den romantiske bevægelse, men forsøget på at skabe en ny tragedie mislykkedes for selv de største romantiske digtere.<sup>14</sup> Steiner anfører primært to grunde til det fejlslagne projekt. For det første er dramaet den mest socialt forankrede af alle litterære genrer, og ligesom Stendhal så mener Steiner at den pengestærke borgerlige middelklasse som begyndte af fylde teatrene, ikke kunne skabe det kulturelle fællesskab som tragedien forudsætter. Der var ikke længere en korrespondance mellem tragediens form og verdensanskuelse og publikums verdensanskuelse. For det andet mener Steiner at forestillingen om en romantisk tragedie i sig selv er et paradoks fordi den romantiske kunst indeholder en positiv individopfattelse som står i modsætning til det tragiske hvor individet er underkastet en skæbne. For Steiner skaber Rousseaus humanisme og sentimentalitet forestillingen om en bedre verden der med Steiners udtryk lukker helvedets porte. Menneskets ulykke skyldes ikke et eksistentielt fald og en metafysisk afmagt, men en social ulighed som det står i menneskets magt at ændre. Denne positive individopfattelse skaber anger, tilgivelse og kompensation i de romantiske tragedier, og det er en forbrødring med livet som er helt fremmed for den tragiske verdensanskuelse.<sup>15</sup> George Steiner mener at melodramaets patos og ”happy ending” overtager tragediens position som samlingspunkt for et dramatisk kulturelt fællesskab. George Steiners to begrundelser viser Stendhals bevægelse fra *Racine et Shakespeare* hen mod romangenren. Stendhal kunne, på grund af sin distance til samtidens borgerlige publikum, ikke deltage i det nye dramatiske kulturelle fællesskab.

Stendhals liberale romantik adskiller ham fra den franske romantisme, men Émile Talbot har peget på at Stendhals væsentligste tilhørsforhold til hele den romantiske bevægelse, også romantismen, beror på hans fokusering på jeget.<sup>16</sup> Stendhal var både inspireret af Lord Byrons forståelse af romantik som en udfoldelse af energi og passion hvor jeget er viljekraft, og af Rousseau hvor jeget er givet og skal udforskes. Fokuseringen på jeget er væsentligt for karakterskildringen af særligt Julien Sorel fordi hans indre myte forbindes med Napoleon og Rousseau der netop inkarnerer de to opfattelser af jeget. Både den romantiske dyrkelse af energien og Rousseaus idealisme er

---

<sup>14</sup> George Steiner: *The death of tragedy*, p. 108.

<sup>15</sup> Ibid., pp. 116-136.

<sup>16</sup> Emile J. Talbot: *Stendhal and Romantic Esthetics*, pp. 25-29.

helt grundlæggende for en forståelse af Julien Sorel som romantisk helt. Men fokuseringen på jeget viser sig også i Stendhals interesse for modtageren. Stendhals berømte karakteristik af romanen som strengene på en violin og violinkassen som læserens sjæl der skaber lyden, bærer forestillingen om en transport mellem værk og læser.<sup>17</sup> Der er i Stendhals romaner et ekspresivt ønske om at kommunikere og trøste ("consoler") en læser. I modsætning til dramaet kunne Stendhal i romanen kommunikere til et elitært publikum og udfolde sin subjektivitet uden at skulle tænke på en bred offentlig sensibilitet. Han valgte at skrive til en fremtidig ideal modtagergruppe af intellektuelle og passionerede læsere som han på engelsk benævnte: "The happy few". Romanen var altså en form der kunne transportere følelser, og læsning var en vej til lykke i en usensibel virkelighed. Stendhals forståelse af jeget er således kendetegnet ved en romantisk dybde, men eftersom han i sin liberale romantikforståelse udgrænser enhver transcendentale dybdeforståelse giver han subjektet desto mere autonomi, for det bliver frit til at repræsentere virkeligheden i forhold til subjektets egne interesser.

*Le Rouge et le Noir* er på flere områder forankret i en romantisk æstetik. Der er for det første en interesse for at *dramatisere* livet. Derudover er Stendhals fokusering på jeget og hans interesse for æstetik som kommunikation også romantisk. Idéen om at litteratur er en sansning for fintfølede individer, afviger både fra realismens krav om objektivitet, klassicismens regelæstetik og en moderne skriftproblematik.

Den romantiske fortolkningstradition tager udgangspunkt i romanens drama og de gale helte: Julien Sorel, Mme de Rênal og Mathilde de la Mole. Den romantiske fortolkningstradition betragter Julien Sorel som en romantisk helt, for Juliens indre er forankret i en romantisk diskurs og hans oprør mod samfundet, hans singularitet og sublime undergang gør romanen romantisk. Romantikforskerne Victor Del Litto, Michel Crouzet og Victor Brombert er væsentlige skikkelser i denne tradition, men også Hayden White har blandet sig i debatten, og han formulerer en vigtig forskel mellem Stendhal og Balzac.<sup>18</sup> Ifølge White er Stendhal romantiker fordi socialiteten ikke bidrager med noget godt til individet. Julien Sorel går i *Le Rouge et le Noir* under i forhold til samfundet. Balzacs realisme består derimod i at samfundet bidrager med både godt og ondt til individet, og at individets succes eller fiasko bestemmes af tilfældigheder i Balzacs romaner.

---

<sup>17</sup> Roger Pearson: *Stendhals violin. A Novelist and his Reader*, pp. 1-19.

<sup>18</sup> Hayden White: "Romanticism, Historicism and Realism. Toward a Period Concept for Early 19<sup>th</sup> Century Intellectual History" in *The Uses of History*, pp. 45-58.

For Victor Del Litto er Stendhals *egotisme* et afgørende argument for at karakterisere Stendhal som romantiker.<sup>19</sup> Stendhal indførte selv det engelske ord ”egotism” på fransk for at markere forskellen mellem egoisme og egotisme. I den engelske romantik blev forfatterens egotisme opfattet som en positiv kraft der var udtryk for forfatterens geni.<sup>20</sup> Ifølge Del Litto påvirker Stendhals egotisme repræsentationen fordi den ikke tilstræber objektivitet, men i stedet søger at skabe denne transport af følelser mellem værk og læser. Stendhals egotisme er årsagen til den romantiske mytedannelse som er forbundet med Stendhals forfatterskab, og som Del Litto i kraft af sit lederskab inden for Stendhalklubben har været med til at fremelske. Del Litto gør også opmærksom på at Stendhal adskiller sig fra realismen fordi han foragter det hverdagslige, kropslige og vulgære. Der er i *Le Rouge et le Noir* et ideal om at overskride realiteten og en interesse for det ophøjede.

### III Stendhals realistiske æstetik

Stendhals romanskrievning afspejler en stor interesse for samtidshistorie hvilket han også gav udtryk for i de æstetiske ideer om den romantiske tragedie.<sup>21</sup> I artiklen om *Le Rouge et le Noir* kommer Stendhal ind på roma-

<sup>19</sup> Victor Del Litto: ”Stendhal romancier réaliste?” in *Essais Stendhaliens*, pp. 301-306.

<sup>20</sup> George Steiner citerer eksempelvis Coleridge for følgende vurdering af John Milton: ”his Satan, his Adam, his Raphael, almost his Eve – are all John Milton; and it is a sense of this egotism that gives me the greatest pleasure in reading Milton’s works. The egotism of such a man is a revelation of spirit”. George Steiner: *The death of tragedy*, p. 137.

<sup>21</sup> Stendhals interesse for samtidshistorie kan forstås i forhold til fremkomsten af en romantisk historiografi. Hayden White har beskrevet den nære relation der var mellem romanskrievning og historieskrievning i 1820erne i Frankrig. Historieskrievningen havde endnu ikke konstitueret sig som videnskab og var ligesom litteraturen ideologisk splittet mellem liberalisme og konservatisme. Stendhals tilknytning til *Le Globe* forbandt ham med den liberale romantiske historiografi. Den første form var den konservative romantiske historiografi der var repræsenteret af Prosper de Barante og Augustin Thierry. Begge var amatørhistorikere, og deres værker var stærkt påvirket af Walter Scotts historiske romaner som var de mest populære romaner i Frankrig i 1820erne. De var særligt inspireret af hans narrative teknikker og hans ”imaginative method of historical reconstruction”. De forsøgte at gøre historien nærværende ved at skrive historie i en narrativ form der var baseret på middelalderlige krøniker, og som ved hjælp af detaljerede beskrivelser skulle give beretningen lokalitet og bringe læseren væk fra samtiden og tilbage til fortiden. Det var en folkelig historieskrievning der beskrev hverdagslivet og sæderne blandt middelalderens folk, og som derved gjorde op med den gamle historiografi der var skrevet til en politisk elite, og som begrænsede sig til at genfortælle kongernes og aristokratiets historie. På linje med den litterære romantisme havde disse krøniker også en politisk funktion, for de tilstræbte at legitimere monarkiets folkelige opbakning og skabe en ny national identitet efter revolutionen og Napoleons fald.

Ifølge White bestod den anden gruppe historikere af Thiers, Mignet og Guizet som var tilknyttet *Le Globe*. De tilstræbte en større videnskabelighed i deres arbejde, men var langt fra en moderne historiografi skrevet i en argumenterende form og med kildekritisk arbejde. Historieskrievningen var stadig primært narrativ. Deres liberale anskuelser gav dem

nens historiske repræsentation og dermed også sine historiografiske intentioner. Han skriver sig direkte op imod Walter Scotts historiske romaner idet han kritiserer Scotts interesse for middelalderen samt hans udførlige beskrivelser som han konsekvent undgår. Stendhal delte derimod de liberale historikers interesse for den franske revolution i 1789. Men hvor historikerne var optaget af de *historiske begivenheder*, interesserer Stendhal sig for den politiske histories indflydelse på *menneskets livsverden*. *Le Rouge et le Noir* viser mennesket i historien og viser hvordan menneskets moral og psykologi påvirkes af samfundets organisering og ideologi. Denne form for historieskrivning betegner Stendhal som: ”peinture des mœurs”, det vil sige *sædeskildring*.<sup>22</sup> ”Quelle difference entre 1785 et 1824” konstaterer Stendhal i *Racine et Shakespeare*, og i artiklen om *Le Rouge et le Noir* er der et tilsvarende radikalt syn på den franske revolutions indflydelse på livet i provinsen og i de parisiske saloner.<sup>23</sup> En historisk fortolkning som altså danner grundlag for sædeskildringen i *Le Rouge et le Noir*.

Stendhal forstår den franske revolution som en tabserfaring, for han udtrykker begejstring for livet i oplysningstiden. Historiografisk vælger han at beskrive den historiske udvikling i form af et fald: Hvor livet før var muntert og frit, er livet i provinsen nu kedsommeligt og styret af *la pruderie provinciale*.<sup>24</sup> Napoleons tyranni, Bourbonernes magtovertagelse og fremkomsten af et stadigt mere indflydelsesrigt borgerskab har forårsaget et skift i sæderne; jalousi, klogskab, moral og social udstødelse styrer nu livet på landet der i oplysningstiden var så åbent og fordomsfrit. De aristokratiske saloner er ligeledes blevet kedsommelige fordi de efter revolutionen ikke længere har nogen politisk legitimitet. Aristokratiet var i restaurationsperioden fulde af angst for en ny revolution hvorfor nye ideer undertrykkes til fordel for traditionelle konventioner.

Den historiske skitse fører til en sociologisk refleksion over forholdet mellem offentlighed og romanlæsning. Tiden efter revolutionen er kendetegnet ved en efterspørgsel efter romaner, og Stendhal har observeret en stor forskel mellem land og by i efterspørgslen. I de provinsielle miljøer har den genre som Stendhal kalder for romaner *pour les femmes de chambre*, haft stor succes fordi lukketheden i de provinsielle miljøer har stimuleret behovet for det ekstraordinære hvilket er grunden til Walter Scotts enorme

---

imidlertid større interesse for samtidshistorie og den nye franske historie med fokus på omvæltningerne efter revolutionen. Disse to grupper skabte tilsammen i 1820'erne en ny romantisk historiografi som havde et nært slægtskab med romangenren. Bevægelsen kan i modsætning til Ranke i Tyskland ikke defineres ud fra kildekritisk arbejde og ud fra en streng adskillelse mellem fiktion og historieskrivning. Hayden White: ”Romantic Historiography” in *A New History of French Literature*, pp. 632-638.

<sup>22</sup> Stendhal: *Projet d'article sur Le Rouge et le Noir*, p. 709.

<sup>23</sup> Stendhal: *Racine et Shakespeare*, p. 106.

<sup>24</sup> Stendhal. *Projet d'article sur Le Rouge et le Noir*, p. 700.

succes. Som modsætning til den provinsielle læser sætter Stendhal den parisiske offentlighed og salonkulturen. Denne uddannede læserskare betragter alt ekstraordinært med den største strenghed, og enhver handling der tilstræber at fremhæve heltens kvaliteter, betragtes som latterlig. Modsætningen mellem et provinsielt publikum og et konventionelt og krævende publikum i salonerne i Paris gør det vanskeligt at skrive en roman der kan læses af begge grupper. Stendhal taler om ”exigences opposées” i modtagergruppen der vanskeliggør kommunikationen.<sup>25</sup>

Stendhals interesse for samtidshistorie er grunden til at man kan kalde Stendhal for realist. *Le Rouge et le Noir* markerer begyndelsen på den franske realisme, men Stendhals forankring litterært og filosofisk i 1700 tallets rationalisme har dog gjort at Stendhal i en realismediskussion er blevet placeret lidt på sidelinjen i forhold til Balzac. Realismeforskerne Erich Auerbach og Georg Lukács mener at Stendhals værdigrundlag er skævt i forhold til 1800 tallet. Hans romaner har derved en distance og en ironi i forhold til den tid som han beskriver. Den alvorlige realistiske fremstilling lider med andre ord under en anakronistisk verdensanskuelse. Stendhals filosofiske skoling hos ”Les idéologues” kan dog også forstås produktivt i forhold til en realismediskussion fordi den materialistiske filosofi fra Helvétius og Destutt de Tracy gav Stendhal, i modsætning til Balzac, et yderst kritisk forhold til den franske romantisme. Den kritiske filosofi er i det hele taget styrende for Stendhals psykologiske og socialhistoriske analyser i *Le Rouge et le Noir*. Men Auerbach og Lukács har ret i at Stendhals negative syn på tiden i restaurationsperioden gør sædeskildringen mere subjektivt farvet og ironisk end hos Balzac. Stendhals realisme har ikke den *upartiskhed* som fremhæves ved Balzacs realistiske æstetik.<sup>26</sup> Stendhal vægrede sig også ved at beskrive pengenes magt og de økonomiske og sociale faktorer der driver historien frem, ligesom Stendhals romaner heller ikke har den deskriptive realisme som kendetegner Balzacs æstetik; der er ikke i samme grad en sammenhæng mellem miljø og karakter i *Le Rouge et le Noir*. Heltene er ikke determineret af deres omgivelser og af samfundets normer, men af deres indre følelser, idealer og personlighed, og miljøet har derfor ikke den samme nødvendighed for karaktertegningen som i Balzacs romaner. Trods disse forbe-

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 703.

<sup>26</sup> “What makes Balzac a great man is the inexorable veracity with which he depicted reality even if that reality ran counter to his own personal opinions, hopes and wishes. Had he succeeded in deceiving himself, had he been able to take his own Utopian fantasies for facts, had he presented as reality what was merely his own wishful thinking, he would now be of interest to none and would be as deservedly forgotten as the innumerable legitimists pamphleteers and glorifiers of feudalism who had been his contemporaries”. Georg Lukács: *Studies in European Realism*, p. 22.

hold indsættes Stendhal alligevel i en realistisk kanon. Særligt Erich Auerbach, Georg Lukács, Harry Levin, Louis Aragon og Hippolyte Taine har nuanceret beskrevet romanens realistiske træk.

*Le Rouge et le Noir* indtager en vigtig position i Auerbachs litteraturhistorie *Mimesis* som gennemgår repræsentationen af virkeligheden i den vestlige litteratur. Auerbach mener at *Le Rouge et le Noir* markerer begyndelsen på en moderne realitetsbevidsthed der stilistisk manifesterer sig på to måder. For det første ophæver romanen den antikke stiladskillelsesregel, for der er ikke noget vertikalt hierarki i *Le Rouge et le Noir*. Der er ingen høje og lave emner som kræver en forskellig stil og genre. Romanen er skrevet i en prosa der imiterer hverdagssprogets forskellige nuancer i en individualiseret tale, ligesom romanen blander det tragiske med det komiske. For det andet er den historiske repræsentation ikke *figural*. Auerbach mener at repræsentationen af hverdagslivet op gennem historien har været forankret i bibelen således at historiske begivenheder er blevet læst som en opfyldelse af en tidligere bibelsk begivenhed. Denne figurale repræsentation af hverdagslivet afløses af en *mimetisk*. Auerbach viser i sin analyse at der kræves en konkret historisk viden om restaurationsperioden for at forstå *Le Rouge et le Noir*, og denne historiske viden står i modsætning til en ekstern bibelsk viden som forankrer den figurale læsning.<sup>27</sup> Ligesom Auerbach mener Louis Aragon at *Le Rouge et le Noir* er forankret i det historiske. Stendhal har ifølge Aragon opfundet den politiske roman der er karakteriseret ved en *politisk realisme*, fordi samtidens politiske situation integreres i karakterernes handlinger og udvikling.<sup>28</sup>

For Georg Lukács er det væsentlige ved realismen repræsentationen af *sociale typer*. Stendhal er Balzac underlegen i denne kunst, men der er alligevel i *Le Rouge et le Noir* en række væsentlige sociale typer. Typebegrebet hos Lukács har intet at gøre med det gennemsnitlige. Typen er tværtimod en overdrevet karakter der i sin konkrete manifestation gør de historiske og sociale kræfter tilgængelige for læseren. Ifølge Lukács er det gode ved den tidlige realisme hos Stendhal og Balzac at de, i modsætning til modernismen og naturalismen, hverken psykologiserer eller degraderer mennesket. Typen viser mennesket som et historisk og socialt individ og repræsenterer på den måde dialektikken mellem individet og socialiteten.<sup>29</sup> Hippolyte Taine var den første kritiker der karakteriserede Stendhal som realist. På linje med Georg Lukács er det karaktertegningen der optager Taine, og han hylder Stendhals *psykologiske realisme*. Han mener ikke at Stendhal idealiserer

<sup>27</sup> Erich Auerbach: *Mimesis*, pp. 30-33, p. 73, pp. 456-474 og pp. 554-557.

<sup>28</sup> Louis Aragon: *La lumière de Stendhal*, pp. 18-22.

<sup>29</sup> Georg Lukács: *Studies in European Realism*, pp. 6-7.

mennesket, men stræber efter at afdække motiverne bag de menneskelige handlinger. Stendhal er en af de første forfattere der så gennemgående gør brug af indre monolog, og han kan på denne måde vise forskellen mellem tanke og tale.<sup>30</sup>

Harry Levin beskriver realismen i modsætning til romanceformen. Levin definerer realismen som en romanform der *imiterer kritisk* og ikke konventionelt.<sup>31</sup> Denne kritiske bevidsthed kommer til udtryk på to måder. For det første parodierer den alle genrekonventioner og for det andet gør den satire over de sociale konventioner. Realismen forsøger konstant at få livet ind i romanen ved at demaskere forældede former og ideologier. Som også Auerbach beskriver det, er realismen kendetegnet ved at opfatte historien som en konstant proces der forandrer traditionelle former. I *Le Rouge et le Noir* er genrebevidsthed og social satire vigtige elementer i repræsentationen, og Stendhal fremhæver i sin artikel om romanen skildringen af parisisk kærlighed fordi han mener at han har fanget noget nyt i tiden som ingen har beskrevet før: "Rien n'est plus difficile en fait des romans que de peindre d'après nature, de ne pas copier des livres (...)." <sup>32</sup>

Den realistiske karakteristik af romanen er også i overensstemmelse med flere af de æstetiske ideer der var i Stendhals liberale romantik. Opgøret med forældede genrer og interessen for samtidshistorie er genkommende træk, mens de romantiske heltes naturlige galskab og romanens subjektivitet nedtones. Når man argumenterer for at Stendhal er realist, udgrænser man således en række træk ved romanen som er en integreret del af repræsentationen fordi de ikke lever op til den realistiske kanon. Martin Turnells vurdering af *Le Rouge et le Noir* viser en typisk realistisk skepsis over for visse dele af romanen.

There are moments when Stendhal slips into melodrama or reveals the unfortunate influence of Romanticism; but these are minor flaws in his great achievement.<sup>33</sup>

#### IV Problemformulering og kapiteloversigt

Problemet med at adskille det romantiske og det realistiske i *Le Rouge et le Noir* opstår på grund af en både subjektiv og æstetisk bearbejdning af den historiske sædeskildring. Tilnærmelsen mellem historieskrivning og romanskrivning i restaurationsperioden fordrer faktisk at romanen skal være noget mere end sædeskildring. Både i *Racine et Shakespeare* og i artiklen om *Le Rouge et le Noir* er Stendhals forankring i en romantisk æstetik åbenbar for-

<sup>30</sup> Referet i Pierre Georges Castex: *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, pp. 43-45.

<sup>31</sup> Harry Levin: *The Gates of Horn*, pp. 51-56.

<sup>32</sup> Stendhal: *Projet d'article sur Le Rouge et le Noir*, p. 704.

<sup>33</sup> Martin Turnell: *The Novel in France*, p. 146.

di han mener at litteraturen skal have et *beau idéal*. Og romanens *beau idéal* er altså denne naturlige galskab der opstår i den historiske sædeskildring. Det er min tese at kontroversen mellem den romantiske og den realistiske læsetradition har gjort at man ikke i tilstrækkelig grad har undersøgt sammenblandingen af de romantiske og de realistiske træk i romanen. Med udgangspunkt i de to litteraturhistoriske periodebegreber romantik og realisme har man gensidigt udgrænset en væsentlig problemstilling i romanen. Den naturlige galskab er nemlig ikke løsrevet fra den historiske sædeskildring. De romantiske helte, Julien Sorel, Mme de Rênal og Mathilde de la Mole står ikke blot i et modsætningsforhold til de sociale typer og den historiske sædeskildring; de interagerer og påvirker også hinanden.

Med begrebet romantisk realisme mener jeg altså den *interaktion* og konflikt der opstår mellem karakterernes indre og den ydre historiskbaserede virkelighedsfremstilling. Til at vise forskellen mellem indre og ydre gør Stendhal i vid udstrækning brug af indre monolog. Der er en forskel mellem karakterernes indre myte, følelser og idealer og den historiske situation de befinder sig i. De gale helte har generelt en indre myte som er historisk usamtidig og sammenblandingen mellem indre og ydre er afgørende for at forstå romanens projekt. Sammenblandingen har to konsekvenser for repræsentationen. For det første påvirker det ydre de gale heltes indre, så der opstår *hykleri*, *frustration* og *desillusion* og for det andet påvirker de gale heltes indre det ydre, så der opstår *melodrama* og *destabilisering* af den sociale virkelighed og af de sociale typer. Romanens melodrama opstår i konflikten mellem en personlig myte og en ydre realitet der yder modstand i forhold til de følelser, drømme og idealer der udgør karakterernes indre. De gale heltes naturlige handlinger kan derfor underordnes Peter Brooks' definition af det melodramatiske:

We may now advance the hypothesis that melodramatic rhetoric, and the whole melodramatic enterprise of the genre represents a victory over repression. We could conceive this repression as simultaneously social, psychological, historical and conventional: what could not be said on an earlier stage, nor still on a "nobler" stage, nor within the codes of society. The melodramatic utterance breaks through everything that constitutes the "reality principle", all its censorships, accommodations, tonings-down.<sup>34</sup>

Peter Brooks beskæftiger sig ikke med Stendhal i sin bog om melodramaet og kalder ham for: "one of the least melodramatic of authors."<sup>35</sup> Stendhals forankring i 1700 tallets rationalisme udelukker ham i diskussionen om melodramaet og romangenren. Brooks analyserer en *melodramatisk retorik* hvor en etisk og følelsesmæssig konflikt, det han kalder for "the moral oc-

<sup>34</sup> Peter Brooks: *The melodramatic imagination*, p. 41.

<sup>35</sup> Ibid., p. 91. Brooks mener derimod at melodramaet har haft stor indflydelse på romaner af Honoré de Balzac og Henry James som han analyserer i bogen.



cult”, kan komme til orde i en hyperbolsk stil.<sup>36</sup> Melodrama er exces, en italesættelse af indre moralske konflikter der iscenesættes i et grundlæggende manikæisk univers. Der er ingen melodramatisk tale i en overlæsset retorisk stil i *Le Rouge et le Noir*, ligesom romanens univers heller ikke er manikæisk ved at iscenesætte en kamp mellem dyd og ondskab. Det er en stor pointe i romanen at den indre myte ikke kan komme til orde, men kun kan udfolde sig i det indre. Det melodramatiske kommer kun til udtryk i brugen af indre monolog og i karakterernes *handlinger*, og det er disse handlinger der bryder med: ”the repressions of the ordinary.”<sup>37</sup>

Peter Brooks ser melodramaet som en æstetisk form der skyder sig ind mellem romantik og realisme. Tesen er historisk interessant fordi Brooks gør melodramaet til en demokratisk genre der i et postrevolutionært samfund giver livet mening. Moral kan ikke længere forankres i en transcendent orden, den sentimentaliseres og placeres i de moralske følelser som en form for borgerdyd. *Le Rouge et le Noir* er en postrevolutionær roman fordi traditionens såvel sociale som æstetiske formkrav ikke længere har gyldighed, men Stendhals æstetiske form bekræfter ikke en borgerlig moralisme. Når Brooks helt forbigår de melodramatiske træk hos Stendhal, skyldes det formodentlig hans insistensen på melodramaets forankring i ”the moral occult”. De melodramatiske handlinger i *Le Rouge et le Noir* er måske nok naturlige, men de kan ikke forklares moralsk. De udspringer af en interesse for galskab, passion og forbrydelse, og det er netop i denne energi og ikke i en borgerdyd at romanen søger efter mening.

Stendhals melodrama bekræfter derfor ikke en ny demokratisk moralisme, men er tværtimod en artikulation af en grundlæggende følelse af usamtidighed. Romanen interesserer sig for konflikten mellem individ og samfund, mellem en subjektiv virkelighed og en historisk virkelighed. Melodramaet opstår fordi individet er fremmed for den samtid som det er en del af.

---

<sup>36</sup> “We might say that the center of interest and scene of the underlying drama reside within what we could call the ”moral occult”, the domain of operative spiritual values which is both indicated within and masked by the surface of reality. The moral occult is not a metaphysical system; it is rather the repository of the fragmentary and desacralized remnants of sacred myth. It bears comparison to unconscious mind, for it is a sphere of being where our most basic desires and interdictions lie, a realm which in quotidian existence may appear closed off from us, but which we must accede to since it is the realm of meaning and value. The melodramatic mode in large measure exists to locate and articulate the moral occult.” Peter Brooks: *The melodramatic imagination*, p. 5. Peter Brooks’ etiske forankring af den melodramatiske genre har været den del af bogens tese som efterfølgende har været udsat for mest kritik, og det er altså også den kobling som jeg mener, er grunden til at Stendhals melodramatiske træk helt forbigås. Jf. Peter Brooks’ forord til 1995 udgaven.

<sup>37</sup> Ibid., p. 114.

Den romantiske realisme i *Le Rouge et le Noir* viser sig både i romanens narrative forløb og i dens udsigelse. I kapitel 1, ”Fortællerens usamtidighed”, analyserer jeg romanens udsigelse som spiller en væsentlig rolle for romanens betydningsdannelse. Både Erich Auerbach og Georg Lukács kritiserer Stendhals usamtidighed i forhold til 1800 tallet, men de udgrænser også med denne kritik en væsentlig problemstilling. Fortælleren i *Le Rouge et le Noir* er nemlig grundlæggende usamtidig i forhold til den tid han skildrer. Under inddragelse af læsninger af Christopher Prendergast og Peter Brooks vil jeg vise den modstand og konflikt der er mellem fortællerens indre og den ydre historisk baserede virkelighedsfremstilling. De romantiske træk gør udsigelsen kompleks og kontrasterer romanens realisme. I Georg Lukács’ forståelse er den realistiske fortæller i *Le Rouge et le Noir* det klartskuede og rationelle intellekt der med historisk og psykologisk indsigt skaber romanens sædeskildring og de sociale typer.<sup>38</sup> Analysen vil vise det *mere end* realistiske som karakteriserer det komplekse fortællerforhold i *Le Rouge et le Noir*.

Fortællerens usamtidighed peger også frem på en vigtig problemstilling på fortællingens niveau. Kapitel 2, ”Type og singularitet”, vil nemlig dreje sig om at vise den romantiske realisme der opstår i interaktionen mellem de sociale typer og de romantiske og usamtidige helte. Under inddragelse af psykologisk teori af René Girard og en diskurshistorisk analyse af Wolfgang Iser vil jeg vise hvordan den naturlige galskab, i form af Mme de Rênals passion, Mathildes melodrama og Juliens ambition, destabiliserer den sociale orden i landsbyen og i de parisiske saloner. Dramatiseringen af den sociale virkelighed opstår i kraft af et utilpasset indre hos de singulære karakterer der så omvendt med deres handlinger destabiliserer de sociale typer.

Julien Sorel er romanens protagonist, og hans ambition skaber romanens plot. I kapitel 3, ”Romantisk tragedie”, samler jeg op på analysen af karakteren fra de foregående kapitler, og jeg argumenterer for at Juliens udvikling kan læses i forhold til en tragediestruktur. Romanens plot problematiseres omkring Juliens mordforsøg på Mme de Rênal. Handlingen er en hermeneutisk gåde i teksten der med rette har forundret kritikere. I forståelsen af mordforsøget tilslutter jeg mig en læsning af Dominick LaCapra, og jeg viser hvordan handlingen reflekterer romanens romantiske realisme fordi Julien fra at have ageret i det ydre bevæger sig ind i det indre i fængselset i Besançon. Juliens fængselsophold er en central del af tragediestrukturen, og under inddragelse af en læsning af Victor Brombert vil jeg derfor næranalyse Juliens fængselsophold og halshugning. Læsningen af Juliens livsforløb som en romantisk tragedie ændrer afgørende ved den måde kritikere hidtil

---

<sup>38</sup> Georg Lukács: *Studies in European realism*, pp. 79-81.

har forstået Juliens udvikling på og vil derfor være specialets væsentligste indsigt. Stendhal var optaget af ideen om en romantisk tragedie i *Racine et Shakespeare*, og jeg vil altså argumentere for at Stendhal på en særegen måde har integreret en tragediestruktur i romanformen.

Specialet afsluttes med en perspektivering til åbningskapitlet i Stendhals andet hovedværk: *La Chartreuse de Parme*. Romanen repræsenterer en helt anden historisk situation der resulterer i en positiv form for romantisk realisme, og som danner en modsætning til den man finder i *Le Rouge et le Noir*. Perspektiveringen tjener således til at vise hvor central specialets problematik er i Stendhals forfatterskab.

Som det fremgår af kapiteloversigten, vil romanens rige receptionshistorie blive brugt aktivt i specialet. Udvælgelseskriteriet for de sekundære værker er at de enten skal bidrage til at vise romanens romantiske realisme, eller også skal de positionere mine egne analyser. Derudover vil specialets analyser være båret af en del fortælleteori. Teorien vil ikke blive præsenteret i en sammenhængende form, men vil blive trukket frem undervejs for at understøtte analyserne med en teknisk indsigt. Stendhals gestaltning af konflikten mellem indre og ydre kræver ret sofistikerede narrative teknikker. Teorien vil altså have en praktisk funktion fordi den tjener til at understøtte analyserne og præcisere den æstetiske strategi som begrebet romantisk realisme dækker over.

# Kapitel 1 Fortællerens usamtidighed

## I Romantisk realisme i fortællerforholdet

Fortællerforholdet i *Le Rouge et le Noir* er komplekst. Romanens udsigelse er ikke betryggende og båret af visdom som i Balzacs romaner, for den giver ikke læseren hvad man på engelsk kalder for: "a comfortable read". Fortællerens mange kommentarer og subjektive vurderinger er ikke underlagt en positiv viden om den historiske virkelighed, men er styret af en nostalgisk, kynisk og inkonsistent fortællerstemme der både bifalder og fordømmer hovedpersonernes ufornuftige handlinger. De mange fortællerstemmer og forskellige fortællerpositioner problematiserer en entydig karakteristik af fortælleren. Denne kompleksitet fremhæver fortællerforholdet og giver grund til at analysere udsigelse og fortælling hver for sig.

Man kan groft skelne mellem en realisme hos fortælleren der med social og psykologisk indsigt fremstiller den sociale virkelighed, og en romantisk realisme der perspektiverer den realistiske position. Analysen af fortælleren vil fokusere på dette *mere end* realistiske. Under inddragelse af Peter Brooks og Christopher Prendergast vil jeg vise konflikten mellem fortælleren usamtidige indre og den ydre historisk baserede virkelighedsfremstilling.<sup>39</sup> Denne konflikt viser sig på to ideologisk forskellige måder. For det første er fortælleren forankret i en usamtidig romantisk diskurs og hans funktion som fader for hovedpersonen Julien Sorel er et vigtigt tema i romanen. Deres forhold og destabiliseringen af fortællerinstansen i forbindelse med Julien Sorels mordforsøg på Mme de Rênal skaber en interaktion mellem fortælleren indre moralske orden og fortællingens ydre handlingsforløb. For det andet er den usamtidige fortæller i konflikt med den offentlige mening i restaurationsperioden. Denne konflikt viser sig ved at fortælleren bevidst lader sine karakterer handle på en måde der forekommer usandsynlig i den ellers genkendelige sædeskildring. Fortælleren bruger i forbindelse med disse handlinger en ironisk læserhenvendelse til at give udtryk for sin foragt for livet i restaurationsperioden. Både Prendergast og Brooks kommer også ind på en kernediskussion i forståelsen af plot og karakter i *Le Rouge et le Noir*; en forståelse som jeg vil skrive mig op imod i de efterfølgende kapitler i specialet.

---

<sup>39</sup> Christopher Prendergast: "Stendhal: The ethics of verisimilitude" in *The Order of Mimesis*. Peter Brooks: "The Novel and the Guillotine, or Fathers and Sons in *Le Rouge et le Noir*" in *Reading for the Plot*.

Min egen pointe i denne sammenhæng er at fortælleren er forankret i en usamtidig historisk diskurs. Forståelsen af denne diskurs tager udgangspunkt i den dominerende fortællerstemme i *Le Rouge et le Noir*. Fortælleren kommenterer ivrigt på handlingsforløbet som følgende udbrud illustrerer:

Tel est hélas! le malheur d'une excessive civilisation! A vingt ans, l'âme d'un jeune homme, s'il a quelque éducation, est à mille lieues du laisser-aller, sans lequel l'amour n'est souvent que le plus ennuyeux des devoirs.<sup>40</sup>

Denne civilisationskritiske holdning kommer til udtryk i forbindelse med Julien Sorels kærlighedsaffære med den noget ældre borgmesterfrue Mme de Rênal. Fortælleren kritiserer den måde Julien forfører hende på fordi han gør det ud fra en pligtfølelse. Kommentaren er karakteristisk for den fremtrædende fortællerinstans i romanen. Fortælleren er tilbøjelig til at moralisere og udsige almene sandheder, og han er også som vist ovenfor patroniserende og bedrevidende over for sin helt Julien. Disse fortællerkommentarer skaber ikke kun en distance mellem helt og fortæller, for de fremtræder også *historisk usamtidige*. Der er en forskel mellem den samtidshistoriske indsigt som fortælleren i beskrivelsen af samfund og karakterer udviser, og de holdninger og værdier han farver fortællingen med. Den usamtidige fortællers ideologi kan historiseres i forhold til en klassisk moraliserende diskurs fra Rousseau.<sup>41</sup>

Når man opfatter fortælleren som en selvstændig stemme i teksten med særlige værdier og holdninger, bliver han en del af romanens spil. Spillet indebærer at fortælleren kan komme i konflikt med hændelserne på fortællingens niveau. Denne konflikt kan gøre fortælleren upålidelig fordi der kan opstå en diskrepans mellem den eksplicite fortællers normer, og de normer den implicite fortæller iscenesætter på fortællingens niveau.<sup>42</sup> Forskellen opstår typisk mellem romanens handling eller karakterernes indre monolog og de evaluerende og kritiske kommentarer som fortælleren fremfører. Men den kan også fremkomme ved at fortælleren er tavs, det vil sige at han undlader at kommentere forløbet. Sidstnævnte er Stendhals fortæller særligt berømt for. Forskellen mellem fortælleren usamtidige diskurs og den narrative fremstilling komplicerer udsigelsen. Jeg mener at der opstår en romantisk realisme i dette samspil fordi fortælleren diskurs, en form for indre personlig myte, blander sig med den historiske sædeskildring.

<sup>40</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 291. Fremover angives sidetallet i parentes umiddelbart efter citatet.

<sup>41</sup> Wolfgang Matzat: *Diskursgeschichte der Leidenschaft*, p. 136. Matzat gør opmærksom på fortælleren diskursive forankring i 1700-tallets moralisme, men bruger ikke iagttagelsen i en fortolkning af romanens udsigelse.

<sup>42</sup> Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction*, pp. 158-159.

## II Fortællerens autoritet

Læsninger der fokuserer på at fortælleren er en alvidende og kontrollerende instans i *Le Rouge et le Noir*, undlader gerne at gøre opmærksom på at fortælleren i begyndelsen af romanen præsenteres som en karakter der tilhører diegesen. Jeg benytter i den sammenhæng Gerard Genettes distinktion mellem en homodiegetisk og en heterodiegetisk fortæller.<sup>43</sup> Fortælleren beskriver nemlig sig selv som liberal i modsætning til den konservative borgmester M. de Rênal, og han tænker tilbage på ballerne i Paris, mens han nyder udsigten fra Verrières udkigspunkt.<sup>44</sup> Derved indsætter han sig selv i en specifik historisk problematik i restaurationsperioden i Frankrig hvor der var et politisk modsætningsforhold mellem konservatismen der ønskede sig tilbage til tiden før den franske revolution, og liberalismen der ville videreføre revolutionens humanistiske idealer. Fortælleren har generelt et ydre blik på landsbyens forhold, og han udtrykker et had mod den offentlige opinion. Har man levet i: “(...) cette grande république qu’on appelle Paris” (p. 222), er det umuligt at opholde sig i Verrières på grund af den offentlige menings tyranni. Præsentationen af den homodiegetiske fortæller relaterer sig til romanens undertitel, ”Chronique de 1830”, for han fremtræder som en *kronikør* der gengiver fortællingen som et øjenvidne. Fortællerens rolle som kronikør skaber gennem hele romanen en samtidighed mellem handlingsforløbet og fortællerens kommentarer der giver indtryk af at han tager Julien Sorrel ved hånden og går ved siden af ham på hans vej frem.

Denne indledende fortællerkarakteristik er inkonsistent fordi fortælleren samtidig er heterodiegetisk. Han er alvidende i forhold til sine karakterer hvis tanker og følelser han har indsigt i. Fortællerens dobbelte placering inden i og uden for diegesen bliver ofte forbigået i receptionshistorien, sandsynligvis fordi den usædvanlige dobbelthed opfattes som værende netop inkonsistent. Men derved overser man at placeringen af fortælleren inde i diegesen bringer ham i spil med fortællingen og problematiserer hans autoritet. Fortællerens position inden for romanens tid og rum gør ham med andre ord til et historiseret og engageret individ der er tæt på begivenhederne, og som gør den heterodiegetiske fortællers transcendentale position uden for romanens tid og rum problematisk.

Christopher Prendergast beskæftiger sig ikke med den homodiegetiske fortæller i sin analyse af fortællerforholdet i *Le Rouge et le Noir*. Han opfatter nemlig fortælleren som en heterodiegetisk magtinstans der står uden for det repræsenterede univers, og som har kontrol over repræsentationen. Op-

<sup>43</sup> Den homodiegetiske fortæller er en karakter der tilhører diegesen, og han har derfor en begrænset viden i forhold til de andre karakterer i fortællingen. I modsætning hertil står den heterodiegetiske fortæller uden for diegesen og har indsigt i karakterernes tanker og følelser. Refereret i Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction*, p. 122.

<sup>44</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 223.

fattelsen af fortælleren som et magtfuldt og kontrollerende subjekt er inspireret af Roland Barthes' syn på repræsentation.<sup>45</sup> Barthes beskriver i essayet "Diderot, Brecht, Eisenstein" en triangulær repræsentationsmodel som Prendergasts analyse funderer sig på.<sup>46</sup> Modellen udgør en kegle hvor det repræsenterende subjekt befinder sig på toppen og kaster lys over et udskåret felt. Barthes opfatter således repræsentation som en både spatial og visuel praksis hvor det repræsenterende subjekt kontrollerer det repræsenterede rum. Subjektet bestemmer på denne måde det synsfelt som læseren eller tilskueren får indsigt i, og Barthes' syn på repræsentation er derfor også ideologisk-kritisk. Barthes forholder sig kritisk til repræsentation fordi det repræsenterende subjekt udøver en magt over læseren eller tilskueren i den censurering som enhver repræsentation består af. Prendergast bruger Barthes' model til at vise hvordan fortælleren fra en hævet og magtfuld position styrer repræsentationen i *Le Rouge et le Noir*. Han funderer sin analyse på en

---

<sup>45</sup> Roland Barthes er kritisk over for litteraturens mulighed for at generere erkendelse gennem mimesis. Aristoteles' mimesisbegreb refererer til litteraturens gengivelse og strukturering af virkeligheden i et meningsfyldt forløb. Aristoteles rangerer litteraturen over historiskrivningen fordi han mener at den er i stand til at strukturere et forløb der giver indblik i en dybereliggende logisk struktur i virkeligheden og i individet, end den narrative historiskrivning kan gøre det. Aristoteles forstår mimesis positivt som en værdifuld kognitiv proces hvor individet ved hjælp af genkendelse lærer om realiteten og dens strukturer. Et stridsspørgsmål i receptionen af *Poetikken* har været om man skal forstå den dybereliggende kausale orden ud fra Aristoteles' teleologiske verdenssyn som det kommer til udtryk i *Fysikken*, eller udfra Aristoteles' *Retorik*. Denne konflikt er afgørende fordi der i Aristoteles' tænkning er en klar adskillelse mellem videnskab som er en undersøgelse af naturen ud fra logik og nødvendighed, og retorik som vedrører det sociale, og som kun kan forstås ud fra begrebet om *sandsynlighed*. Strukturere litteraturen altså en sandsynlig og social orden, eller strukturere den en logisk og naturlig orden når den repræsenterer virkeligheden. I Roland Barthes' syn på repræsentation er det en social orden der repræsenteres i det litterære værk. På samme måde som i den retoriske tale opnår forfatteren læserens velvilje og accept når han ved et indgående kendskab til *doxaen*, det vil sige de alment accepterede meninger der gælder i et samfund på et givet tidspunkt, er i stand til at strukturere et forløb der mimer *doxaen*. Genkendelsen hos læseren gælder ikke kun forløbet, men alle de retoriske virkemidler en roman er bygget op af, som for eksempel i dialogen, fortællerkommentaren og beskrivelsen. I udvekslingen mellem læser og tekst opstår der et doxalt rum hvor *doxaen* reflekteres frem og tilbage, baseret på en fælles kontrakt, en fælles virkelighedsopfattelse. Problemet er at genkendelsen derved ikke fører til viden, men blot bekræfter det lukkede normsystem i socialiteten. Barthes forholder sig altså skeptisk til litteraturens mulighed for at generere erkendelse. Når plotstrukturen ikke er funderet på en naturlig orden, en logisk og kausal sekvens af hændelser, reduceres forløbet til en moralsk orden, til ideologi. Den realistiske roman fremviser således ikke en dybere virkelighed, men gentager blot samfundets gældende normer. Det litterære værk bliver "en kopi af en kopi". Christopher Prendergast: *The Order of Mimesis*, pp. 12-23. I kapitel 3 argumenterer jeg for at Stendhal gestalter en psykologisk nødvendig romantisk tragedie, og jeg skriver mig dermed op imod Barthes' ensidige forståelse af repræsentation som ideologi.

<sup>46</sup> Roland Barthes: "Diderot, Brecht, Eisenstein" in *Image Music Text*, pp. 70-71. Christopher Prendergast: *The Order of Mimesis*, pp. 27-31.

strukturel og statisk forståelse af romanen hvor fortælleren er tilbagetrukket og ironisk i forhold til den samtidig han skildrer.

Fortælleren er nemlig ideologisk i konflikt med de normer der funderer sædeskildringen, og denne konflikt kommer til udtryk i romanen ved at fortælleren integrerer en række normbrydende og usandsynlige handlinger i den ellers genkendelige sædeskildring:

The decisive moments of the narrative are (precisely) its 'atypical' moments. Indeed adapting a suggestion by Leo Bersani, one might say that the mass of strictly 'mimetic' material in *Le Rouge et le Noir* (the representation of contemporary reality by means of a series of interlocking types: the bourgeois of Verrières, the aristocrats of the de la Môle salon) exists mainly in order to focus, by way of contrasts, those acts or experiences which subvert the models of 'reality' illustrated and endorsed by these various social types. These acts are, of course, primarily transgressions of moral codes, prompted by impulses and desires forbidden or unacknowledged by society: Julien's crime, Louise's adultery, Mathilde's passion.<sup>47</sup>

Prendergast henviser til nogle afgørende øjeblikke i fortællingen. Det drejer sig om borgmesterfruen Louise de Rênals kærlighed til Julien der er ansat som huslærer for borgmesterens børn, den til tider groteske kærlighed som aristokraten Mathilde de la Mole har til tømmersvenden Julien, og endelig Juliens uforklarlige mordforsøg på Mme de Rênal. Louises utroskab, Mathildes kærlighed og Juliens mordforsøg er handlinger der provokerer fortællingens realisme og dens krav om genkendelighed og sandsynlighed i repræsentationen.

### III Fortælleren og offentligheden

Prendergast historiserer sin strukturelle beskrivelse af romanen ved at forankre den i den historiske kommunikationssituation mellem forfatter og publikum. Ved blandt andet at undersøge romanens dårlige modtagelse, den blev betragtet som både usandsynlig og umoralsk, kan han ud fra den sige noget generelt mentalitetshistorisk om den offentlige opinion i restaurationsperioden. Men Prendergast ser i *læserhenvendelsen* det vigtigste argument for Stendhals leg med offentligheden. Han citerer en af de berømte interventioner fra fortællers side. Det er kort efter at den adelige Mathilde har sovet sammen med tømmersvenden Julien:

Le résultat de cette nuit de folie fut qu'elle crut être parvenue à triompher de son amour. Cette page nuira de plus d'une façon au malheureux auteur. Les âmes glacées l'accuseront d'indécence. Il ne fait point l'injure aux jeunes personnes qui brillent dans les salons de Paris de supposer qu'une seule d'entre elles soit susceptible des mouvements de folie qui dégradent le caractère de Mathilde. Ce personnage est tout à fait d'imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui parmi tous les siècles assureront un rang

---

<sup>47</sup> Christopher Prendergast: *The Order of Mimesis*, p. 124.



si distingué à la civilisation du XIXe siècle (...). Maintenant qu'il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille (pp. 556-557).

Prendergast mener at denne læserhenvendelse er forankret i en historisk basis fordi fortælleren appellerer til læserens holdninger og værdier uden for romanen. Han kan således karakterisere fortælleren som en "*mediator of doxa*" fordi fortælleren står på grænsen mellem offentligheden og romanens repræsenterede univers.<sup>48</sup> Fortælleren kan i denne mellemposition mime og provokere doxaen, og det gør han ved at iscenesætte disse "vanvittige" handlinger der er umulige at integrere i restaurationsperiodens normsystem. Ved at veksle i mellem en sandsynlig og en usandsynlig repræsentation destabiliserer den kontrollerende fortæller altså ikke kun den sociale orden i romanen, men også læserens realitetsopfattelse.

Eftersom fortælleren er en "formidler af doxa" og udtrykker sin subjektivitet gennem doxaens sprog, ser Prendergast en lighed mellem Julien Sorels adskillelse mellem indre og ydre, det notoriske hykleri i *Le Rouge et le Noir*, og fortællerenes forhold til læseren:

Yet for the author of *Le Rouge et le Noir*, the reproduction of these idioms [doxaens topoi] is indispensable to the notion of the novel as a 'ronique du XIXe siècle', and their mastery a necessary condition of the hero's progress. The stake, and the ruse, of both author and hero in *Le Rouge et le Noir* is how to retain some vestige of freedom while negotiating what threatens that freedom: how Julien speaks to the other characters and how Stendhal speaks to his readers are two faces of the same dilemma and the same game.<sup>49</sup>

Både fortæller og helt opnår altså en frihed i forhold til samfundets doxa ved at hykle. Fortælleren viser i karaktertegningen af Julien hans hykleri ved brug af indre monolog. Der er en forskel mellem hvad han tænker, og hvad han siger. Fortælleren egen subjektivitet kommer derimod kun indirekte til udtryk på to måder. For det første bruger fortælleren ironien til at distancere sig fra det sociale sprog som han bruger til at skabe virkelighedsillusionen med. For det andet bruger han ellipsen, den bevidste udeladelse, til at undlade at kommentere handlingsforløbet. Fortælleren forbigår for eksempel Julien Sorels uforklarlige mordforsøg på Mme de Rênal i tavshed. Gennem denne provokation udtrykker fortælleren sin subjektivitet fordi den indforståede læser kan le bag om ryggen på den offentlige opinion sammen med fortælleren. Prendergast glider i det ovenstående citat mellem fortæller og forfatter fordi han argumenterer for at den provokerende iscenesætter af romanen er forenelig med Stendhals normer i øvrigt.

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 127.

<sup>49</sup> Ibid., p. 132.

Prendergast historiserer fortælleren ved at læse ham i forhold til Stendhals romantiske tilhørsforhold som det kommer til udtryk i *Racine et Shakespeare*. De usandsynlige handlinger forstås i forhold til 1700 tallets æstetiske begreb om *vraisemblance* og fungerer i romanen som øjeblikke af perfekt illusion der bryder den mimetiske kontrakt mellem forfatter og publikum. De gale helte, Mme de Rênal, Julien Sorel og Mathilde de la Mole, overrasker læseren med deres uventede og *invraisemblable* handlinger. Romanens æstetik forstås altså i forhold til Stendhals liberale romantik som han formulerede i *Racine et Shakespeare* fordi de usandsynlige handlinger minder om Stendhals begejstring for Shakespeares øjeblikke af perfekt illusion. Prendergast viser også hvorledes Stendhal kommunikerer med en indforstået gruppe af intellektuelle gennem brugen af normbrud, ironi og ellipser, for han henvender sig på den måde ikke til en bred offentlig sensibilitet. Som beskrevet i specialets indledning karakteriserede Stendhal i artiklen om *Le Rouge et le Noir* de to forskellige læsepublikum i provinsen og i de parisiske saloner. Stendhals ønske om at kommunikere til en begrænset læser-skare viser sig ved at han bevidst distancerer sig fra både det kedsommelige provinsielle publikum og det konventionelle parisiske publikum. Mme de Rênals ufornuftige ægteskabsbrud provokerer den provinsielle læser, ligesom Mathilde de la Moles ekstraordinære handlinger provokerer salonens læser. Romanens retoriske strategi er på den måde forbundet med et romantisk oprør imod restaurationsperiodens læserforventninger.

Som en samlet forståelse af romanen begrænses analysen af en romantisk synsvinkel der reducerer den historiske sædeskildring til en baggrund af mimetisk sprog der blot tjener til at kontrastere de gale heltes handlinger. Prendergast har ret i at de gale heltes handlinger er normbrydende i forhold til en antaget læser, men han forbigår interaktionen mellem de gale helte og den historiske sædeskildring på fortællingens niveau, og som er forudsætningen for min analyse af romanens romantiske realisme. Prendergasts analyse af romanens *udsigelse* er derimod relevant i denne sammenhæng fordi fortællerens romantiske opgør med offentligheden i restaurationsperioden opstår i fortællerens funktion som en ”formidler af doxa”. Fortællerens brug af normbrud, ironi og ellipser viser konflikten mellem fortællerens indre og den ydre historiskbaserede virkelighedsfremstilling. Denne konflikt med samtiden viser netop fortællerens usamtidighed og skaber en form for romantisk realisme i fortællerforholdet.

#### **IV Den rejsende moralist**

Prendergasts brug af Barthes’ model i forståelsen af fortælleren i *Le Rouge et le Noir* skaber en distance mellem fortælleren og repræsentationen. Læserhenvendelsen, ironien og ellipsen er retoriske greb der fremhæver fortæl-

lerens placering øverst i Barthes' keglemodel som den kontrollerende instans der er på afstand af begivenhederne. Denne teoretiske vinkel bevirker at Prendergast må udgrænse alle fortællerens konkrete vurderinger og holdninger til handlingsforløbet; han reducerer dem til doxa. Derved ser han bort fra at fortællerens stemme er selvstændig og fremtrædende i romanen og ideologisk forskellig fra den provokerende iscenesætter. Fortællerens subjektive værdidomme er nemlig *moralske*. For eksempel udtrykker fortælleren et moralsk ubehag ved at skulle beskrive Juliens studiekammerater på præsteseminaret som Julien bliver optaget på:

Mais à quoi bon nommer ses amis, ses ennemis? Tout cela est laid, et d'autant plus laid que le dessein est plus vrai. Ce sont cependant là les seuls professeurs de morale qu'ait le peuple, et sans eux que deviendrait-il? Le journal pourra-t-il jamais remplacer le curé? (pp. 403-404).

Fortælleren er gennem hele romanen imod civilisation, hykleri, smålighed og egoisme og for naturlighed og moral. Det er denne ideologi der funderer fortælleren som moralist, og det er disse værdier der forankrer fortælleren i en historisk diskurs fra Rousseau i særdeleshed og i en større sammenhæng 1700 tallets moralisme.

Den moralske fortællerstemme relaterer sig til den homodiegetiske fortæller der beskrives som en kronikør i romanens indledning. De subjektive værdidomme viser nemlig at fortælleren er tæt på begivenhederne; han er ikke kun tilbagetrukket og ironisk, men også en selvstændig karakter som farver fortællingen med sine værdier og holdninger. Fortællerforholdet er i det hele taget fremhævet i romanens begyndelse, for ud over at placere fortælleren inde i diegesen indledes romanen med et dobbeltperspektiv hvor fortællerinstansen udspaltes mellem en rejsende og en fastboende. Denne udspaltning påvirker narrationen der får karakter af en rejsebeskrivelse. Stendhal begynder romanen i *le présent* for først senere at falde ind i den historiske *l'imparfait* som resten af romanen er fortalt i.<sup>50</sup> Det giver indledningen en journalistisk fornemmelse af samtidighed hvor læseren føres ind i landsbyen sammen med fortælleren:

La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. Ses maisons blanches avec leurs toits peints de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline, dont les touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités. Le Doubs coule à quelques centaines de pieds au-dessous de ses fortifications, bâties jadis par les Espagnols, et maintenant ruinées (p. 219).

---

<sup>50</sup> Roger Pearson: "A la recherche du temps présent: quelques réflexions sur l'art de la chronique dans *Le Rouge et le Noir*", pp. 247-250.

Den rejsende fortæller har et idyllisk blik på byen og udtrykker en stor viden om egnens geografiske og historiske forhold. Dette blik kommer dog under et gevaldigt pres fra den fastboende som beskriver larmen fra borgmesterens sømfabrik der betjenes af landsbyens unge kvinder, og de mandlige karakterers smålighed og egoisme. Men kort efter intervenserer den rejsendes diskurs igen i fremstillingen:

Au delà, c'est une ligne d'horizon formée par les collines de la Bourgogne, et qui semble faite à souhait pour le plaisir des yeux. Cette vue fait oublier au voyageur l'atmosphère empestée des petits intérêts d'argent dont il commence à être asphyxié (p. 230).

Den samme modstilling gentages i fortællerens bemærkning:

*Rapporter du revenu* est la raison qui décide de tout dans cette petite ville qui vous [den rejsende] semblait si jolie. L'étranger qui arrive, séduit par la beauté des fraîches et profondes vallées qui l'entourent, s' imagine d'abord que ses habitants sont sensibles au *beau*; ils ne parlent que trop souvent de la beauté de leur pays: on ne peut pas nier qu'ils n'en fassent grand cas; mais c'est parce qu'elle attire quelques étrangers dont l'argent enrichit les aubergistes, ce qui, par le mécanisme de l'octroi, *rapporte du revenu à la ville* (p. 224).

Fortælleren viser med en psykologisk realisme hvorledes indbyggerne kommer til at udgøre en indtægtskilde for byen på linje med borgmesterens sømfabrik. I romanens begyndelse etableres der altså en modsætning mellem den rejsendes møde med landsbyen som noget pittoresk og ukendt og den fastboende som kender byens indbyggere. Dobbeltperspektivet viser sig dog kort efter at være en iscenesættelse af en bevægelse som fortælleren selv har undergået. Det viser sig blandt andet ved at han tænker tilbage på ballerne i Paris, mens han nyder udsigten fra Verrières udkigspunkt. Idéen med at indlede fortællingen med den rejsendes perspektiv skaber således ikke kun en kontrasteffekt, for dobbeltperspektivet viser fortælleren egen bevægelse væk fra Paris mod Verrières. En bevægelse der fremstår som en projektiv bevægelse efter mening, og som kontrasteres af en retrospektiv viden og desillusion.

Selv om fortælleren skildrer af det landlige er yderst negativ og moralsk fordømmende i *Le Rouge et le Noir*, så vender hans glæde ved naturen tilbage i løbet af romanen. Fortælleren fordømmelse af særligt de mandlige karakterer i landsbyen modstilles nemlig af et behag ved beskrivelsen af Juliens og Mme de Rênals kærlighed. Romanens mest positivt valoriserede sekvens er beskrivelsen af Julien og Mme de Rênal der jager sommerfugle i Vergy hvor borgmesterens sommerresidens er lokaliseret. Repræsentationen af denne idyl er påfaldende midt i den historiske sædeskildring, og den har en vigtig funktion i romanen, for når Julien efter sine mange oplevelser tænker tilbage på sit liv fra sin fængselscelle, betragter han livet i Vergy som den lykkeligste periode i sit liv. Minderne om Vergy flyver også gennem

hovedet på ham umiddelbart inden han halshugges.<sup>51</sup> Fortælleren forsøger i denne beskrivelse at distancere sig fra Mme de Rênals og Juliens naivitet, men hans tydelige behag ved situationen afslører sig ved at naturbeskrivelserne fletter sig sammen med karakterernes handlinger og tanker:

Julien, de son côté, avait vécu en véritable enfant depuis son séjour à la campagne, aussi heureux de courir à la suite des papillons que ses élèves. Après tant de contrainte et de politique habile, seul, loin des regards des hommes, et, par instinct, ne craignant point madame de Rênal, il se livrait au plaisir d'exister, si vif à cet âge, et au milieu des plus belles montagnes du monde.

Dès l'arrivée de madame Derville, il sembla à Julien qu'elle était son amie; il se hâta de lui montrer le point de vue que l'on a de l'extrémité de la nouvelle allée sous les grands noyers; dans le fait, il est égal, si ce n'est supérieur à ce que la Suisse et les lacs d'Italie peuvent offrir de plus admirable. Si l'on monte la côte rapide qui commence à quel-ques pas de là, on arrive bientôt à de grands précipices bordés par des bois de chênes, qui s'avancent presque jusque sur la rivière. C'est sur les sommets de ces rochers coupés à pic que Julien, heureux, libre, et même quelque chose de plus, roi de la maison, conduisait les deux amies, et jouissait de leur admiration pour ces aspects sublimes (pp. 264-265).

Det idylliske kommer altså under pres af det satiriske i begyndelsen af romanen, men vender alligevel tilbage undervejs i skildringen af det landlige. Fortællersens ironi forstummer ved det behag han føler i relation til beskrivelsen af Julien og Mme de Rênals kærlighed. Han udtrykker en begejstring for naturen og *et moralsk behag* ved de naturlige følelser og det naive hvilket er forankret i en romantisk diskurs som Schiller for eksempel har beskrevet det i: "Om naiv og sentimental digtning".<sup>52</sup> Der opstår altså en korrespondance mellem det indre og det ydre fordi de skildrede begivenheder bekræfter en indre idyllisk myte hos fortælleren.

Fremstillingen af livet i Vergy har affinitet til Rousseaus idylliske beskrivelser.<sup>53</sup> Skildringen er romantisk fordi livet uden for de hadefulde og usensible borgere i Verrières er en realisering af et idealt og stabilt rum af blide følelser, "passions douces", der minder om Clarens i Rousseaus roman: *La Nouvelle Héloïse*. Wolfgang Matzat har beskrevet en væsentlig forskel mellem Rousseau og den franske klassicisme der markerer begyndelsen på det romantiske paradigme, selvom Rousseau på andre områder er forankret i klassicismen.<sup>54</sup> I den klassicistiske litteratur beskrives livet uden for so-

<sup>51</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 697.

<sup>52</sup> Friedrich Schiller: *Om naiv og sentimental digtning*, pp. 49-50.

<sup>53</sup> Raymond Trousson har vist hvorledes beskrivelsen af forholdet mellem Julien og Mme de Rênal og særligt oplevelserne i Vergy er influeret af Rousseaus værker *La Nouvelle Héloïse* og *Confessions*. Trousson mener at Stendhal dekonstruerer Rousseaus idylliske naturbilleder. Det er en del af Stendhals forsøg på at distancere sig fra en "rousseauisme". Trousson beskriver dog ikke fortællersens position i forhold til det fortalte. Raymond Trousson: *Stendhal et Rousseau*, pp. 117-139.

<sup>54</sup> Forudsætningen for de blide følelser er ifølge Rousseau et samfund med stor lighed. Denne lighed kan ikke skabes i socialiteten som skaber ulighed ved at fremprovokere men-

cialiteten som en ørken af kedsomhed fordi subjektets følelser og identitet konstitueres i socialiteten i form af anerkendelse. Med Rousseau opstår der en positiv valorisering af det landlige som et sted hvor der er korrespondance mellem menneske og natur, og hvor de mellem menneskelige relationer er sensible og styret af blide følelser. Den positive fremstilling af idyllen i Vergy er kortvarig og brydes ned af romanens temporale udvikling. Man kan derfor tale om en realisme i repræsentationen fordi den idylliske tilstand med Harry Levins formulering *imiteres kritisk*. Men idyllen dekonstrueres ikke bare, for den er en vigtig del af romanens betydningsdannelse. Fortællerens moralske behag ved idyllen og Juliens erindringer om Vergy gør naturen og de blide følelser til et positivt valoriseret sted der hverken hos fortæller eller Julien har konnotationer til en ørken, men derimod til en kollektiv drøm om at naturen kan være et rum for individets lykke

Fortællerens forankring i en usamtidig romantisk diskurs farver repræsentationen på den måde at den landlige sædeskildring fremstilles negativt fordi den giver fortæller en moralsk ubehag, mens den kortvarige idyl repræsenteres positivt. Fortællerens værdier præger således repræsentationen hvilket fjerner romanen fra en objektiv realisme og skaber en form for romantisk realisme. Fortællerens behag ved livet i Vergy og hans diskursive forankring viser jo netop hvordan en personlig myte blander sig med den historiske sædeskildring. Fortællerens placering inde i diegesen som en rejssende og en kronikør der er følelsesmæssigt engageret i handlingsforløbet, og som bundet til sine værdier, gør ham til en historiseret karakter med begrænsninger. Denne karakteristik kontrasterer Prendergasts distancerede og overlegne fortæller.

## V Fortæller og den politiske historie

Fortællerens forankring i en moralistisk diskurs og hans funktion som en ”formidler af doxa” skaber en romantisk realisme i fortællerforholdet. De anakronistiske kommentarer og opgøret med doxaen skaber en distance til den historisk baserede virkelighedsfremstilling der afviger fra en alvorlig realisme. De to forskellige beskrivelser af fortællerforholdet mødes dog i det

---

neskets egenkærlighed, ”amour-propre”. Rousseau formulerer sin kritik af det sociale individ i en klassisk moralistisk diskurs: ”l’homme sociable toujours hors de lui ne sait vivre que dans l’opinion des autres, et c’est, pour ainsi dire, de leur seul jugement qu’il tire le sentiment de sa propre existence”. Det nye ved Rousseaus filosofi var ikke et pessimistisk menneskesyn, men var at se livet i socialiteten som fremmedgørende. Egenkærligheden forstås ikke som et eksistentielt vilkår, men skyldes en forkert samfundsorden. Rousseau har tværtimod en positiv antropologi hvor det bliver muligt at koncipere et samfund hvor ”homme naturelle” kan være sig selv og ikke uden for sig selv. Naturen bliver således ikke en ørken, men et sted hvor det gode liv kan udfolde sig. Wolfgang Matzat: *Diskursgeschichte der Leidenschaft*, p. 28.

afgørende øjeblik i *Le Rouge et le Noir*: Julien Sorels uforklarlige mordforsøg på Mme de Rênal. Fortælleren undlader nemlig at kommentere denne handling og grunden til hans tavshed kan fortolkes på flere måder.

Mordforsøget skaber en dynamik mellem fortællerinstansen og romanens narrative struktur som Peter Brooks har beskrevet i en analyse af romanens plot. Brooks' læsning af *Le Rouge et le Noir* er en del af en større kritik af strukturalismens spatiale og statiske litteraturforståelse. I modsætning til Prendergasts strukturelle læsning undersøger Brooks dynamikken mellem fortæller og helt og historiserer problemstillingen i forhold til restaurationsperiodens legitimitetsproblemer.<sup>55</sup> Brooks giver således en anden fremstilling af den allerede behandlede problematik, forholdet mellem fortæller og karakter, ved at fremstille relationen mellem fortæller og Julien Sorel som et fader/søn forhold. Romanen giver belæg for en sådan fortolkning fordi fortælleren er patroniserende og bedrevidende over for sin helt, og han nyder at gøre opmærksom på Juliens manglende indsigt og kommenterer ivrigt på hans fejlfortolknings og fejltagelser. Der findes også en række distancerende markører der viser en forskel mellem Juliens normer og fortællers normer. Han beskriver ham for eksempel som: "notre plébéien révolté" (p. 499). Fortællers faderrolle gør ham til en af de mange faderfigurer der styrer Julien Sorels sociale opstigning. De mange uautentiske fædre i *Le Rouge et le Noir* afspejler for Brooks en historisk problematik der relaterer sig til den franske revolution og spørgsmålet omkring legitimitet, autoritet og faderskab. Han formulerer det grundlæggende spørgsmål i restaurationsperiodens Frankrig som: "To whom does France belong?". Genindsættelsen af det bourbonske kongehus efter den franske revolution og Napoleons kejserdømme var en regressiv bevægelse der ikke længere havde nogen legitimitet, og som stod i modsætning til den sociale dynamik der var i samfundet. Julirevolutionen anno 1830 var som sådan helt uundgåelig. Det er i dynamikken mellem ungdommelig energi og faderskab, mellem revolution og restauration at Brooks lokaliserer romanens plot.

Plottet finder han også i romanens udsigelse hvor legitimitetsproblemet afspejler sig i fortællers autoritet:

All Stendhal's novels record the failure of paternal authority in his protagonists' lives, and at the same time demonstrate the narrator's effort to retrieve the failure by being himself the perfect father, he who can maintain the conversation with his son. Yet there comes a point in each novel where the protagonist must slip from under the control of the narrator-father as well.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot*, pp. 62-80.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 76.

Brooks' tese er at fortælleren mister sin autoritet i forbindelse med Juliens mordforsøg på Mme de Rênal. Hvor Prendergast læser skuddet og fortælleren tavshed som en kølig iscenesættelse af usandsynlighed, læser Brooks skuddet som en handling der inverterer magtforholdet mellem fortæller og helt. Fortælleren tavshed udtrykker en impotens der markerer et ophør af faderens samtale med sin søn, og han bliver derved sat ind i rækken af fædre hvis autoritet Julien glider væk under. Brooks behandler således fortælleren som en autor der styrer Juliens skæbne, og skuddet bliver derved også det afgørende øjeblik i romanens plot, for sammen med halshugningen af fortælleren halshugges også narrationens mulighed, som en form der meningsfyldt kan gestalte en sammenhæng mellem liv og plot.

Julien har nemlig mod slutningen af romanen realiseret sine ambitioner. Marquis de la Mole har på grund af Mathildes graviditet været tvunget til at gøre Julien adelig. Julien de la Vernaye, som han nu hedder, har således fået hele Paris' mest eftertragtede kvinde, og han har skiftet den sorte præstekåbe ud med løjtnantens røde dragt. Julien kan på den baggrund passende konkludere: "Mon roman est fini" (p. 639). Det efterfølgende mordforsøg på Mme de Rênal markerer derfor også et ophør af den ambition der har været motoren i romanens plot, og i fængslet mener Julien at hele hans parisiske karriere og ægteskab med Mathilde har været en fejltagelse. Som reaktion på handlingsforløbet overraskende drejning ændrer forholdet sig mellem Julien og fortælleren:

Not only does Julien appear to renounce his models in these final chapters, he seems also to move beyond the control and guidance of the paternal narrator. There is far less commentary by the narrator in these chapters: indeed his voice falls nearly silent, to leave the stage to Julien's almost uninterrupted monologue. The last four chapters (42-45) following Julien's sentencing, also lack titles and epigraphs, a departure from the rest of the novel that accords with the notable effacement of the narrator's discursiveness and dramatic presence. Julien has simultaneously moved beyond paternal authority and beyond the plotted novel. He is no longer narratable material: his novel has closed shop, and the extranovelistic perspective of its closing chapters serves to underline the disjuncture between plot and life, between Julien's novel and Stendhal's, between authoritative meaning and the subversion of meaning (...). The novel rejects not only specific fathers and authorities but the very model of authority, refusing to subscribe to paternity as an authorizing figure of novelistic relationships: the figure of the narrator as father threatens domination, threatens to offer an authorized version. He too must be guillotined.<sup>57</sup>

Halshugningen af fortællerinstansen falder altså sammen med Juliens uforklarlige mordforsøg på Mme de Rênal. Ideen om faderen som autoritet kobles således sammen med den franske revolution og destabiliseringen af en hierarkisk social orden der fratager tradition og faderskab sin visdom og autoritet. Man kan godt tale om en form for romantisk ironi i denne destabili-

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 86.



sering fordi romanens mening som frem til skuddet falder ind under genren, *roman d'un ambitieux*, med denne handling pludselig undergraves. Stendhal udnytter altså romanformens adskillelse mellem forfatter og fortæller til at vise temaet om traditionens legitimitetsproblem i restaurationsperiodens historiske sammenhæng.

## VI Fortæller og helt

Brooks og Prendergast har samme syn på fortælleren frem til skuddet fordi de opfatter ham som den selvbevidste autoritet der kontrollerer teksten. Brooks forstår forholdet mellem Julien og fortæller som en magtrelation der udtrykkes i termer som ”control”, ”guidance”, ”paternal authority” og ”conversation with his son”. Er det rimeligt at beskrive forholdet mellem fortæller og helt som et magtforhold mellem fader og søn? Jeg er enig med litteraturkritikeren Dorrit Cohn i at det er problematisk.<sup>58</sup> Den heterodiegetiske fortæller opererer på et andet ontologisk plan end helten. De er ikke del af det samme univers, og forholdet er derfor ikke reversibelt og dynamisk. Julien kan hverken tale tilbage til sin fortæller eller slippe ud af tekstens univers. Problemet afspejler sig i Brooks’ læsning ved at skuddet bliver fortolket for radikalt; fortælleren skal som autoritet omstyrtes og halshugges.

Stendhal markerer dog tekstuel en forskel i forholdet mellem fortæller og helt før og efter skuddet der mimer et fader/søn forhold. Som vist tidligere sammenblender Stendhal også de to ontologisk forskellige planer ved at placere fortælleren både inden i og uden for diegesen. Jeg er derfor enig med Brooks i at fortælleren der i indledningen tog Julien ved hånden i Verrières, nu må slippe taget i sin helt. Der iscenesættes altså en metaforisk udveksling mellem de to planer fordi fortælleren *holdning* til Julien ændrer karakter efter mordforsøget på Mme de Rênal. Derimod mener jeg ikke at fortælleren efter skuddet bliver tavs og uden dramatisk tilstedeværelse, for fortælleren giver stadig en række psykologiske forklaringer, og han er stadig ironisk overfor Julien. Det gælder for eksempel ved Juliens lidt indbildske og martyragtige forsvarstale som fortælleren ikke orker at gengive i sin helhed.<sup>59</sup> Når der er så meget dialog og indre monolog i de afsluttende kapitler, skyldes det naturligvis også at Julien, på grund af sin indespærring, er frarøvet muligheden for handling. Følgende moralske kommentar viser både fortælleren tilstedeværelse og hans ændrede holdning til Julien:

Il était encore bien jeune; mais, suivant moi, ce fut une belle plante. Au lieu de marcher du tendre au rusé, comme la plupart des hommes, l'âge lui eût donné la bonté facile à

<sup>58</sup> Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction*, p. 171.

<sup>59</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 675.

s'attendrir, il se fût guéri d'une méfiance folle... Mais à quoi bon ses vaines prédictions? (p. 654).

En forskel i forholdet mellem fortæller og helt er for mig at se skiftet fra at være patroniserende, men også oprigtigt engageret, til at være ironisk og opgivende. Det er som om at Juliens mangel på ambition og mulighed får fortælleren til at miste interessen for sin helt. Fortællerens tavshed omkring skuddet understreger fortællerens upålidelighed; han er i spil med romanen, og i denne forstand har Brooks ret i at det markerer et faderligt kontroltab. Julien bliver voksen fordi han bevæger sig uden for autorens vilje.

Fortællerens forandrede syn på Julien afslører sig nemlig også ved at han begynder at omtale ham som en mand, som når Julien har lyttet til en historie fra en af de andre fanger i fængslet:

Son histoire était abominable. Elle montrait un coeur courageux, où il n'y avait plus qu'une passion, celle de l'argent. Après leur départ, Julien n'était plus le même homme (p. 689).

Efter denne samtale bliver Julien for alvor konfronteret med døden, og han får en række tragiske erkendelser om verdens ondskab. Forholdet mellem Juliens erkendelser og fortællerens kommentarer viser udviklingen i den tragiske fader/søn relation. Juliens monolog har affinitet til den dramatiske enetale fordi han både taler højt for sig selv, og fordi monologen forekommer at være et velformuleret koncentrat af en længerevarende erkendelsesproces.<sup>60</sup> Men denne teatraliske monolog foregår, karakteristisk for romanens problemstilling, i ensomhed:

Il n'y a point de *droit naturel*: ce mot n'est qu'une antique niaiserie bien digne de l'avocat général qui m'a donné chasse l'autre jour, et dont l'aïeul fut enrichi par une confiscation de Louis XIV. Il n'y a de *droit* que lorsqu'il y a une loi pour défendre de faire telle chose, sous peine de punition. Avant la loi, il n'y a de naturel que la force du lion, ou le besoin de l'être qui a faim, qui a froid, le *besoin* en un mot... non, les gens qu'on honore ne sont que des fripons qui ont eu le bonheur de n'être pas pris en flagrant délit. (...) Un dimanche après dîner, il [Juliens far] montrera son or à tous ses envieux de Verrières. A ce prix, leur dira son regard, lequel d'entre vous ne serait pas charmé d'avoir un fils guillotiné? (...) J'ai aimé la vérité...Où est-elle?... Partout hypocrisie, ou du moins charlatanisme, même chez les plus vertueux. même chez les plus grands; et ses lèvres prirent l'expression du dégoût...Non, l'homme ne peut pas se fier à l'homme. (...) L'influence de mes contemporains l'emporte, dit-il tout haut et avec un rire amer. Parlant seul avec moi-même, à deux pas de la mort, je suis encore hypocrite...O dix-neuvième siècle! (pp. 690-692).

Disse erkendelser akkompagnerer fortælleren med en række distancerende fortællerkommentarer:

---

<sup>60</sup> Dorrit Cohn: *Transparent Minds*, p. 35 og p. 59.

Cette philosophie pouvait être vraie, mais elle était de nature à faire désirer la mort. (...) Le défaut d'exercice commençait à altérer sa santé et à lui donner le caractère exalté et faible d'un jeune étudiant allemand. Il perdait cette mâle hauteur qui repousse par un énergique jurement certaines idées peu convenables, dont l'âme des malheureux est assaillie. (...) Mais le mauvais air du cachot produisant son effet, sa raison diminuait (p. 690 og p. 693).

Fortællerens kommentarer virker malplacerede og kyniske fordi Julien befinder sig på dødsgangen i fængslet og er på nippet til at blive henrettet. Bemærk også at fortæller og helt på dette tidspunkt i romanen taler i den samme moralske diskurs. Julien føler sig nemlig usamtidig og udfolder en moralsk kritik af sin omverden. Ønsket om at vende tilbage til landet og leve sammen med Mme de Rênal, hans had til civilisationen, til hykleriet, og hans sandhedskærlighed er en fuldstændig gentagelse af de holdninger som fortælleren har udtrykt i løbet af romanen. Fader/søn forholdet mellem fortæller og helt viser sig altså også ved en form for gentagelsesstruktur. Ligesom i en traditionel dannelsesroman tilnærmer Julien sig fortællerens faderlige orden mod slutningen af romanen, og denne gentagelse kaster et ironisk skær over fortællerens distancerende kommentarer. Fortællerens skepsis og mangel på empati gør relationen tragisk. Det *er* Julien og ikke fortælleren der halshugges.

Fortællerens forankring i en romantisk diskurs udstilles fordi han udviser en modstand i forhold til Juliens realistiske indsigt. Juliens desillusion og anagnorisis er jo netop knyttet til Rousseaus filosofi og det centrale begreb om *naturretten*. Indsigten i at der ikke er nogle iboende rettigheder hos subjektet, det vil sige at lov og ret mangler et naturligt grundlag, fører til en moralsk ensomhed der tømmer ham for energi. Fortællerens ændrede holdning til Julien og hans lidt hånlige kommentarer til Juliens moralske samfundskritik afslører for mig at se en forskel i hans identitet. Den moralske fortæller har et *socialt begær* som han vil realisere gennem Julien. Den metaforiske konstruktion af et fader/søn forhold mellem fortæller og helt åbner op for den fortolkning at det er fortællerens sociale begær der på et ikke-artikuleret niveau i romanen driver Julien frem. Juliens desillusion kommer jo netop efter hans karriere, og fortællerens rolle som autor er jo også i et metaperspektiv knyttet til begærets funktion som katalysator for fortællinger og drømme. Fortællerens ligegyldighed og kynisme efter mordforsøget skyldes netop at Julien ikke længere kan være objekt for hans teleologiske og begærlige drømme. Den ydre verden, Juliens ulykkelige situation, yder således modstand i forhold til fortællerens indre moralske orden hvilket skaber frustration og kynisme.

Med denne fortolkning bliver det muligt at præcisere Brooks' refleksion over forholdet mellem revolution og fortællerinstans. Revolutionen sætter et socialt begær fri der undergraver legitimiteten i fortællerens moralisme. *Le Rouge et le Noir* er en postrevolutionær roman fordi moral ikke længere kan forankres i en transcendental orden. Ved at indsætte fortælleren

i en faderlig, men også *usamtidig* moralistisk diskurs forbindes det eksistentielle med det historiske. Guillotinen gjorde det af med moralismen. I plotstrukturen reflekteres denne problematik i peripetiens problematisering af den teleologiske slutning. Moralisme er, som Hayden White har argumenteret for, forudsætningen for enhver plotstruktur.<sup>61</sup> Slutningen i enhver fortælling tilfører handlingsforløbet en mening der er funderet på en moralsk orden, og som derved projicerer en idealistisk drøm over på realiteten. Det er denne moralske autoritet som destabiliseres i *Le Rouge et le Noirs* dobbelte slutning; en problemstilling som jeg vil uddybe i kapitlet om Juliens romantiske tragedie.

## VII Fortællerens usamtidighed

De to analyser viser en romantisk realisme i fortællerforholdet. Fortællerens oprør mod samfundets doxa og den usamtidige diskurs fra Rousseau er begge romantiske træk, om end de udtrykker to forskellige ideologier. Fortælleren har den funktion at han, som en "*formidler af doxa*", manipulerer den offentlige opinion i restaurationsperioden. Derudover er den moralske fortæller i spil med handlingen, og destabiliseringen af hans autoritet gør ham til en del af romanens kritik af Rousseaus idealisme. På denne baggrund kunne jeg også modificere Brooks' fortolkning af fortællerens halshugning og beskrive en forskel i hans identitet der både er karakteriseret ved en moralisme og ved et socialt begær. Med denne modificering blev destabiliseringen også forskudt fra at være en afvisning af enhver form for faderlig autoritet til at være en destabilisering der problematiserede *legitimiteten* i fortællerens moralisme.

Fortællerens usamtidighed i forhold til den historiske samtid afspejler også en konflikt der er vigtig på fortællingens niveau. Fortællerens begejstring for Mathildes naturlige galskab og hans problematiske faderrolle viser nemlig to centrale temaer i *Le Rouge et le Noir*. De gale helte, Mme de Rênal, Mathilde de la Mole og Julien Sorel, er grundlæggende usamtidige i forhold til den historiske samtid, ligesom de traditionsbærende sociale typer får et legitimitetsproblem undervejs i fortællingen. Men i modsætning til fortælleren som ikke kan *handle* og tage del i fortællingens begivenheder, så interagerer de usamtidige helte med den sociale samtid og de sociale typer fordi de handler og involverer sig *følelsesmæssigt* med hinanden og deres samtid.

Denne samtid gestaltes i *Le Rouge et le Noirs* sædeskildring. I Erich Auerbachs og Georg Lukács' forståelse er den realistiske fortæller i *Le*

---

<sup>61</sup> Hayden White: "Narrativity in the representation of reality" in *The Content of the Form*, pp. 20-25.

*Rouge et le Noir* det klartskuede og rationelle intellekt der forankrer romanen i en samtidshistorie ved hjælp af en mimetisk realisme og ved hjælp af konstruktionen af sociale typer. Denne realisme står i modsætning til de gale heltes usamtidige og romantiske indre. Romanens romantiske realisme opstår som følge af en interaktion mellem de gale heltes indre og den ydre samtid, og i de efterfølgende kapitler vil jeg derfor bruge følgende metode: Jeg vil både beskrive de usamtidige heltes indre og den realistiske sædeskildring for efterfølgende at karakterisere deres interaktion. Romanens melodrama og Juliens tragedie opstår nemlig som en *effekt* af denne interaktion, ligesom temaet om legitimitetsproblemet gør det. For ligesom den faderlige fortæller bliver følelsesmæssigt frustreret over Juliens udvikling, så frustreres de traditionsbærende sociale typer også af Mme de Rênal og Mathilde la Moles handlinger. Og denne destabilisering af de sociale typer viser, vil jeg argumentere for, at Stendhals sædeskildring ikke primært tjener til at beskrive den historiske samtid, men i højere grad er knyttet til en bagudrettet historisk refleksion der relaterer sig til temaet om traditionens legitimitetsproblem.

## Kapitel 2 Type og singularitet

### I Romantisk realisme i karaktertegningen

Karaktererne i *Le Rouge et le Noir* kan inddeles i to forskellige grupper. På den ene side er der de historisk forankrede sociale typer, mens der på den anden side er romanens helte: Mme de Rênal, Mathilde de la Mole og Julien Sorel som alle fremtræder som outsiders og singulære karakterer i den historiske sædeskildring. Man kan, som Christopher Prendergast gør det, lade de tre karakterer være usandsynlige, men derved undlader man at karakterisere dem som *diskursivt* forankrede karakterer hvilket fremhæves både i fortællereens karakteriseringer og ved hjælp af brugen af *indre monolog*. Man kan generelt sige om de tre karakterer at de har en virkelighedsanskuelse der ikke korresponderer med den historiske samtid, men da de alle er lidenskabelige, engagerer de sig i den sociale sammenhæng som de indgår i. Engagemnetet skaber en interaktion mellem de singulære karakterer og de sociale typer der, efter min mening, ikke i tilstrækkelig grad er blevet belyst i receptionshistorien fordi der har været denne tendens til at argumentere for og imod realisme og romantik. Interaktionen med de sociale typer kommer klarst til udtryk hos M. de Rênal og Marquis de la Mole fordi de følelsesmæssigt er bundet til Mathilde og Louise som Julien forfører. Analysen vil derfor fokusere på disse to sociale typer, men man kunne også have fremanalyseret en tilsvarende romantisk realisme hos de sympatisk skildrede jansénistiske præster, pastor Chélan og Abbé Pirard, der på grund af deres kærlighed til Julien Sorel bestandigt tvinges til at overskride de moralske forskrifter der konstituerer dem som diskursivt forankrede karakterer. De humaniseres netop i interaktionen med Julien og træder ud af en repressiv rollemodel.

Stendhals karaktertegning fokuserer på karakterernes begær. Karaktertegningen er derfor handlingsfokuseret, men også essenssøgende fordi begærets oprindelse er vigtigere end hvad karaktererne konkret begærer. René Girard har i *Mensonge romantique et vérité romanesque* en vigtig distinktion der forklarer begærets oprindelse i mennesket, og som er helt grundlæggende for modstillingen mellem romantik og realisme i *Le Rouge et le Noir*. Den psykologiske teori fremstilles gennem flere romanlæsninger herunder også *Le Rouge et le Noir*. René Girard opererer med to forskellige former for mimetisk begær som er typisk for romangenrens karaktertegning. Mimetisk begær er karakteriseret ved at være triangulært struktureret, for mellem sub-

jektet og det begærede objekt er der en mediator som styrer subjektets begær. Begæret kommer altså ikke spontant fra subjektet, men opstår fordi subjektet imiterer en andens begær. Subjektet mister på den måde sin autonomi fordi det ikke kan mobilisere et selvstændigt begær, men må låne det fra en anden. Der er to former for mimetisk begær som Girard benævner som henholdsvis: *médiation externe* og *médiation interne*.<sup>62</sup> *Médiation externe* er kendetegnet ved at mediatoren er uden for den sociale sammenhæng som subjektet indgår i. Don Quixotes galskab består for eksempel i at han begærer hvad den berømte ridder Amadis begærede. Kristendommen har Kristus som forbillede for subjektets begær, og hierarkiske strukturer vil typisk have en faderfigur der konstituerer de andres begær. Girard fremhæver i den sammenhæng solkongens hof hvor alle imiterer solkongen. *Médiation interne* er omvendt kendetegnet ved at subjektet ikke har et eksternt forbillede for sit begær. Subjektets begær styres derimod af en rival inden for den sociale struktur som han indgår i. I denne form for begær er det mediatorens begær efter og måske besiddelse af et objekt som er katalysator for subjektets begær; objektets kvaliteter bliver af sekundær betydning fordi begæret skabes i en sammenligning med mediatoren. Det triangulære begær skaber således også en blindhed hos individet fordi realitetssansen og dømmekraften forstyrres af mediatorens indflydelse der tilfører objektet en imaginær værdi. I *Le Rouge et le Noir* er M. de Rênal og Valenod hinandens rivaler, og når borgmesteren ansætter Julien som huslærer, er det ikke for at give sine børn en god uddannelse, men kun for at udmærke sig i forhold til rivalen Valenod som derved kommer til at styre borgmesterens handlinger. Alle menneskets ressentimenter stammer ifølge Girard fra *médiation interne*. Han citerer i den sammenhæng Stendhal for at have benævnt de moderne følelser som: jalousi, misundelse og impotent had. Disse følelser skyldes underlegenhed og ofte hemmelig beundring for en mediator.<sup>63</sup> Romangenren har som adelsmærke at vise denne sandhed om menneskets begær, ligesom den er kritisk overfor begge former for mimetisk begær. Det frigjorte menneske ophører med at begære andres begær og forsøger i stedet at finde et selvstændigt begær. Girard fremhæver Stendhals *egotisme* som et forsøg på at skabe en humanitet der forankrer begæret i subjektet, men han mener den er fraværende i *Le Rouge et le Noir*.<sup>64</sup>

Girards psykologiske teori er også interessant for en forståelse af Stendhals realisme og sædeskildring, for han mener at den historiske udvikling og demokratiet fremmer *médiation interne* i samfundet. Denne lidenskabshistorie viser hvordan karakterernes følelsesliv er påvirket af den poli-

<sup>62</sup> René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, pp. 11-33.

<sup>63</sup> Ibid., p. 23.

<sup>64</sup> Ibid., p. 65.

tiske historie, og udviklingen svarer til Stendhals forståelse af den franske revolutions indflydelse på menneskets livsverden som jeg fremhævede i dette speciales indledning. I den historiske skitse, som Stendhal foretager i artiklen om *Le Rouge et le Noir*, er de menneskelige relationer på landet i restaurationsperioden styret af misundelse og jalousi hvilket danner modsætning til den åbenhed og hjertelighed som herskede før den franske revolution. Stendhals problem med at skrive til de usensible individer i demokratiet skyldes altså netop at demokratiet i hans forståelse er forankret i *médiation interne*. Han benævner selv *médiation interne* som *la vanité*. Stendhal var i det hele taget meget optaget af ideen om det frie samfund som er demokratiets ideal, men på grund af *médiation interne* slår det paradoksalt nok om i sin modsætning og bliver totalitært.<sup>65</sup> I et samfund hvor alle begærer hinandens begær, bliver subjektet bundet til en evig kamp med den anden og styres derved helt af de interne strukturer i socialiteten. Subjektet bliver således negativt bundet til samfundet i modsætning til et samfund styret af *médiation externe* hvor de intersubjektive relationer mildnes af en fælles ekstern mediator. *Médiation interne* perverterer således de demokratiske frihedsideal.

Manglen på frihed i det demokratiske samfund reflekteres parodisk i Stendhals romaner i form af heltens længsel efter indespærring. Jeg vender tilbage til dette spørgsmål i forbindelse med gennemgangen af romanens plotstruktur, for den romantiske længsel efter frihed i fængslet fremstilles ikke så idealt for Julien Sorel som kritikere der tilhører den romantiske fløj, har villet gøre den til.

De passionerede helte i *Le Rouge et le Noir* er alle styret af *médiation externe*. Julien Sorel er styret af forbillederne Napoleon og Rousseau, Mme de Rênal af religiøsitet og Mathilde de la Mole af heroiske forbilleder fra renaissance. I modsætning hertil er de sociale typer styret af *médiation interne*. Forfængeligheden repræsenterer en normalitet som er forankret i Stendhals historieforståelse, mens de tre helte fremtræder ekstraordinære. René Girards distinktion er god til at beskrive den heterogenitet der er i karaktertegningen i romanen, og som er årsag til at romanen kan trækkes i hver sin retning mod det romantiske og det realistiske. Den usamtidighed som præger de gale helte, skyldes netop forankringen i *médiation externe*, og denne forankring gør det nemt at indskrive de utilpassede helte i en romantisk æstetik og ideologi. Omvendt er gestaltningen af de sociale typer en væsentlig del af en realistisk æstetik.

René Girard kritiserer også den romantiske læsning af *Le Rouge et le Noir* fordi den udgrænser dialektikken mellem normalitet og galskab. Den

---

<sup>65</sup> Ibid., p. 142.



foretager en manikæisk adskillelse mellem det romantiske jeg og de andre. Værkets betydning opstår i modsætningen mellem den gode helt og en ond verden og bliver således til et angreb på *de andre*:

La critique romantique isole un contraste et ne voit plus que lui. Elle exige une opposition mécanique qui désigne le héros à une admiration ou une haine sans réserves. Elle transforme Don Quichotte et Julien Sorel en exceptions absolues, en chevaliers de l'”idéal”, en martyrs de ces *Autres* dont on ne nous laisse jamais ignorer, bien entendu, qu'ils sont tous uniformément intolérables.<sup>66</sup>

Kritikken er berettiget og på linje med den problematisering af den romantiske læsetradition som jeg indledningsvist gjorde rede for. Karaktererne i *Le Rouge et le Noir* er nemlig tvetydige. Alle de tre helte er også styret af *médiation interne* på forskellige tidspunkter i romanen, og de interagerer med deres omgivelser på grund af deres lidenskaber. Juliens desillusion viser også at forholdet til den eksterne mediator er kritisk reflekteret og ikke begejstret og affirmativt i romanen. I mit perspektiv drejer romanen sig mere om at vise hvad der sker når man blander de to former for begær, selvom forståelsen af begge typer også træder frem i skabelsen af den forgrund og baggrund som er så væsentlig i enhver betydningsdannelse. Romantisk realisme betegner altså i denne sammenhæng en undersøgelse af hvorledes de tre singulære helte interagerer med den historiske sædeskildring og de sociale typer, og hvilken betydning der opstår når man ikke betragter de to karaktergrupper som adskilte, men tværtimod anskuer dem i deres sameksistens.

## II Julien Sorel: Ambition og hykleri

Julien Sorel er fremmed for de tre sociale rum som han kommer i forbindelse med i løbet af romanen. Det gælder både i forhold til landsbyen, til præsteseminariet og til de parisiske saloner. Juliens fremmedhed i forhold til beboerne i Verrières er både fysisk og åndelig. Ligesom den rejsendes idylliske blik på landsbyen kommer under pres fra begyndelsen af romanen, så sker det også i beskrivelsen af Juliens liv. Han får korporlige tæsk af sin

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 148. Girard skelner mellem romantik som en form for litteratur der ikke åbenbarer mediatoren i karakterernes begær, og romangenren som en form der altid afslører mediatoren. Karakterernes begær er altid imiteret begær i romanen. Han henter sine eksempler fra primært Cervantes, Stendhal, Proust og Dostojevskij. Han ser en strukturel lighed mellem disse forfattere som markerer en forskel til romantiske romaner som Chateaubriands *René* eksempelvis, selvom de i gængs forstand tilhører samme genre. På fransk er forskellen markeret som en modsætning mellem *romantique* og *romanesque*. Stendhal er *romanesque* fordi han bevidst afslører og forholder sig kritisk til alle mediatorer. Denne definition tvinger Girard til at betragte *Le Rouge et le Noir* i modsætning til det romantiske, og han går på den måde ind i debatten for og imod realisme og romantik.

bondesnu far og sine to grove brødre. Hadet skyldes at Julien er anderledes end de øvrige familiemedlemmer. Det fysiske tømmerarbejde keder ham, og hans tilbøjelighed for læsning er en bestandig ærgrelse for tømmerhandleren. Juliens kvindagtige, men smukke udseende, hans svage kropsbygning og helt usædvanlige åndsevner markerer en naturlig forskel til brødrene. Men den væsentligste forskel opstår som et resultat af læsningen af tre bøger: *Confessions*, *Les bulletins de la grande armé* og *Le mémorial de Sainte Hélène*. Rousseaus bekendelser er: ”le seul livre à l’aide du quel son imagination se figurât le monde” (p. 235), og den afspejler Juliens: ”âme profondément sensible” (p. 235). Napoleons bedrifter skaber derimod en længsel efter det heroiske hos Julien, og Napoleons to værker: ”complétaient son coran” (p. 235). Bøgerne er litterære forbilleder for Julien og danner hans identitet og forståelse af sin situation. Han forstår sig ligesom Rousseau som fundamental *fremmed* for sine omgivelser, og Napoleons heroiske bedrifter skaber ambition og et begær efter *social opstigning*. Juliens sensibilitet og ambition er to konstituerende træk ved hans personlighed og har været en af grundene til at Julien er blevet læst som en romantisk karakter, men de romantiske træk har altså ikke en idyllisk og idealiseret barndom som oprindelse, men de etableres gennem en naturlig outsider position og gennem to historiske diskurser der i hele romanen skaber distance til den historiske sædeskildring. Stendhal fremhæver netop Juliens svagheder i sin artikel om *Le Rouge et le Noir*:

L’auteur ne traite nullement Julien comme un héros de roman de *femmes de chambres*, il montre tous ses défauts, tous les mauvais mouvements de son âme, d’abord bien égoïste parce qu’il est *bien faible* et que la première loi de tous les êtres depuis l’insecte jusqu’au héros est de se conserver.<sup>67</sup>

Stendhals machiavelliske overvejelser har ikke Rousseaus positive menneskesyn. Når man kan tale om Julien som en romantisk helt, skyldes det altså at Juliens historiske diskurs giver ham en selvforståelse der gør ham fremmed for den historiske virkelighed.

Læsning har derfor en fremmedgørende effekt på Julien fordi den gør hans selvforståelse *usamtidig*. De heroiske drømme og følelsen af at være en sensibel ener skabes diskursivt fra læsningen af Napoleon og Rousseau. Den har en aktiv modelskabende funktion der funderer Juliens *médiation externe*, og som giver ham den følelsesmæssige selvforståelse der danner grundlag for hans sociale aktivitet. Juliens ungdomserfaringer gøres således til

<sup>67</sup> Stendhal: *Projet d’article sur Le Rouge et le Noir*, p. 707. Stendhal gentager Machiavellis ord: ”La première loi de tout être, c’est de se conserver, c’est de vivre. Vous semez de la ciguë et prétendez vous mûrir des épis!. Disse ord udgør epigrammet til kap. 23 i romanens anden del. Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 581.

genstand for en viden der er i konflikt med socialiteten, for diskursen danner ham ikke i overensstemmelse med den sociale virkelighed. Juliens selvforhold dan-nes ikke på de givne historiske strukturer, og det er denne uoverensstemmelse der af fortælleren ofte benævnes som galskab.

Selvom Napoleon og Rousseau styrer Juliens begær, så interagerer Julien med den historiske virkelighed, for han vælger sin karriere på baggrund af de sociale og politiske omstændigheder. Han vælger nemlig præstegeringen. Dermed viser der sig et tredje litterært forbillede for Julien, nemlig Molières *Tartuffe*.<sup>68</sup> Juliens hykleri er alene en konsekvens af de historiske omstændigheder og helt konkret den magt som *la congrégation* havde på landet i restaurationsperioden. Som Erich Auerbach beskriver det i sin analyse af Stendhals realistiske æstetik, kan romanens handling kun forstås på baggrund af en historisk viden. Fortælleren forklaring på Juliens hykleri er netop historisk indforstået, for den forklares ud fra en konflikt mellem en fredsdommer og en ung hjælpepræst der udspiller sig omkring fire prangende marmorsøjler i den nybyggede kirke i Verrières:

Il y avait surtout quatre colonnes de marbre dont la vue frappa Julien; elles devinrent célèbres dans le pays, par la haine mortelle qu'elles suscitèrent entre le juge de paix et le jeune vicaire, envoyé de Besançon, qui passait pour être l'espion de la congrégation. Le juge de paix fut sur le point de perdre sa place, du moins telle était l'opinion commune. N'avait-il pas osé avoir un différend avec un prêtre qui, presque tous les quinze jours, allait à Besançon, où il voyait, disait-on, monseigneur l'évêque?

Sur ces entrefaites, le juge de paix, père d'une nombreuse famille, rendit plusieurs sentences qui semblèrent injustes; toutes furent portées contre ceux des habitants qui liaient le *Constitutionnel*. Le bon parti triompha (p. 238).

Passagen viser hvordan romanen er forankret i den historiske samtid som det kommer til udtryk med brugen af de indforståede tidstypiske kulturelle referencer. Historien er ikke bare en flad baggrund som hændelserne udspiller sig på, for den historiske udvikling påvirker karakterernes livsverden og dermed deres handlinger og tænkning. Passagen er også typisk for romanens realistiske fortæller. Fortælleren er socialt bevidst og forholder sig ironisk distanceret og køligt analyserende til sin samtid. Den indskudte sætning ”père d'une nombreuse famille” viser en implicit sammenhæng mellem domsudøvelsen og kongregationens mafialignende metoder der giver stilen både ironi og realistisk social indsigt; dommeren er naturligvis bange for at miste sit arbejde. *La congrégation* var en hemmelig religiøs orden der under ledelse af jesuiterordenen var aktiv på landet i Frankrig under restaurationen. De tilstræbte at understøtte monarkiet og den katolske kirke og forhin-

---

<sup>68</sup> Dette forbillede afsløres forholdsvist sent, men fremhæves ikke desto mindre på linje med Rousseau og Napoleon: ”Il se dit comme son maître Tartuffe, dont il savait le rôle par coeur...”. Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 525.

dre undergravende virksomhed fra de liberale og revolutionære kræfter på landet.<sup>69</sup> *Le Constitutionnel* var den førende liberale avis i restaurationsperioden. Barthes og Prendergast er tilbøjelige til at nedvurdere den historiske repræsentation til blot at være en doxa der ikke formidler en historisk viden og erkendelse, men romanens handlingsforløb er altså integreret i og påvirket af de aktuelle politiske intriger under restaurationsperioden i Frankrig.

Julien Sorel ændrer på baggrund af de historiske omstændigheder fuldstændig holdning til sin karriere: "Tout à coup Julien cessa de parler de Napoléon (...) Il faut être prêtre" (p. 239). Den historiske udvikling bliver en modstander for Julien. Han havde besluttet sig for en militær karriere, men kan ikke realisere sin lidenskabelige stræben i den aktuelle situation, og denne forhindring løser han ved at hykle. Julien må altså i modsætning til Don Quixote skjule sin mediator for omverdenen fordi han vil realisere sin ambition. Han skjuler sit bedre jeg og erstatter det med et dårligere fordi de værdier som udgør hans indre, ikke har gyldighed i den historiske virkelighed. Adskillelsen mellem et heroisk og sensibelt indre og et fromt og tilpasset ydre forsøger Julien at opretholde med streng disciplin, og hans problemer med at skjule sit indre er et genkommende tema i romanen. Julien har for eksempel vanskeligt ved at skjule sin ambition som Pastor Chélan fornemmer, ligesom han til middagsselskabet hos Valenod har vanskeligt ved at skjule sin indignation over Valenods behandling af de indsatte i arbejdsanstalten.<sup>70</sup> Forskellen mellem Juliens indre diskurs og den ydre historiske sædeskildring fremhæves altså ved at Juliens karakter er splittet, men det røde og det sorte i romanen bringes i kontakt via to diskursivt forankrede karaktertræk.<sup>71</sup> For det første *ambitionen* der tvinger Julien til opportuniste, og som fører ham frem i de sociale sammenhænge på trods af hans foragt for samfundet. For det andet Juliens idé om pligten, *devoir*. Begrebet kan diskursivt tilbageføres til Rousseaus skrifter hvor pligten er central i hans samfundsfilosofi. Dette karaktertræk giver Julien en følelse af moralsk overlegenhed i forholdet til sine omgivelser der nok ophøjer Julien, men som samtidig forskyder hans handlinger fra "jeg vil" til "jeg skal". Den diskursive blanding mellem Rousseau og Napoleon er så udtalt i romanen at Juliens sociale handlekraft veksler mellem at være et udslag af pligt og et udslag af ambition. Til tider beskrives Juliens handlinger som en *devoir héroïque*. Det

<sup>69</sup> Pierre Georges Castex: *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, pp. 47-51.

<sup>70</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 260 og p. 348.

<sup>71</sup> Pierre Georges Castex har opsummeret receptionshistoriens fortolkninger af titlen. Titlen er flertydig, men der er nogenlunde enighed om at det røde i romanen symboliserer: Passion, rød uniformsjakke og militarisme, og det sorte: Intrige, sort præstekåbe og gejstlighed. Titlen underbygger mit fokus fordi romanen hedder: "Rødt og sort", ikke "Rødt eller sort". Pierre Georges Castex: *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, pp. 18-22.

er netop denne heroiske pligt der får Julien til at forføre Mme de Rênal i begyndelsen af romanen.

Juliens personlige myte får ham til bryde de sociale classeskel. Som Stendhal beskrev det, er Julien "bien faible" i kraft af sin sociale position, og denne svaghed er som oftest årsag til den *médiation interne* der også styrer Juliens begær. Hver gang "de rige" i romanen kritiserer ham det mindste, skaber det et voldsomt had hos Julien. Netop hvad René Girard efter Stendhal benævnte som impotent had fordi foragten skjuler en hemmelig beundring af de riges verden. Men denne sammenligning med de rige er omvendt et resultat af Napoleons imponerende karriere der nivellerer de sociale forskelle fordi alle efter Napoleon kan begære det samme. Privilegiernes legitimitet udhules fordi alle mennesker indsættes i en rationel orden bestemt af lighed, og denne fundamentale lighed skaber denne *médiation interne*. Juliens begær er således offer for begge former for mimetisk begær hvilket viser at han på trods af sin heroiske diskurs er bundet til sin sociale arv.

Jeg vender tilbage til en fortolkning af Juliens karakter og udvikling i forbindelse med en diskussion af romanens plotstruktur fordi forholdet mellem indre og ydre i særlig grad problematiseres omkring romanens peripeti. Julien opretholder på trods af sin svaghed et skel mellem indre og ydre frem til mordforsøget på Mme de Rênal, og man kan derfor mene at den romantiske diskurs og den realistiske sædeskildring holdes adskilte frem til skuddet. Men det er altså ikke helt rigtigt, for Juliens indre tvinges i kontakt med det ydre i kraft af både en heroisk stræben og en moralsk pligtfølelse. Juliens personlige myte, der altså diskursivt konstitueres af forbillederne Rousseau og Napoleon, interagerer således med den historiske virkelighed, og konsekvensen bliver at Juliens sociale opstigning hverken bliver moralsk eller heroisk. Den sker ikke gennem mindeværdige bedrifter, men gennem slidsomt arbejde, forførelse og fadersubstitution. Subjektiviteten er derfor ikke hellig i den forstand at den forbliver uberørt af de historiske omstændigheder. Interaktionen mellem en personlig myte, i dette tilfælde Juliens, og en historisk sædeskildring er netop karakteristisk for den æstetiske form jeg i indledningen definerede som romantisk realisme.

### III Romantisk passion og social forføngelighed

Kærlighed er et af de store temaer i *Le Rouge et le Noir*, og den danner grundlag for karaktertegningen af romanens to heltinder: Mme de Rênal og Mathilde de la Mole. Begge karakterer er ligesom Julien atypiske. Fortælleren benævner dem flere gange som *singulières* og deres handlinger som *imprévues*, nogle positivt valoriserede gloser i Stendhals ideologi der markerer en forskel til de typiske og forudsigelige karakterer. Juliens kærlighedsforhold til de to heltinder er påvirket af den kærlighedsteori som Stendhal ud-

former i bogen: *De l'amour*. Stendhal lægger selv op til en sam-menlæsning af kærlighedsteorien og romanen fordi han i sin artikel om romanen fremhæver Mme de Rênals kærlighed som en "amour de coeur" og Mathildes som en "amour de tête".<sup>72</sup> Der er en bevidst dikotomi i karaktertegningen der kan genfindes i Stendhals kærlighedskonception som den kommer til udtryk i *De l'amour*.

Wolfgang Matzat har beskrevet Mme de Rênal og Mathilde de la Mole ud fra Foucaults diskursanalyse og ud fra Stendhals kærlighedsteori. Matzat er i denne sammenhæng interessant fordi han beskriver karaktertegningen ud fra en lidenskabshistorisk diskursanalyse der i modsætning til Girard forsøger at historisere og forstå særligt de romantiske træk i romanen. Matzat mener at realismediskussionens fokusering på virkelighedsfremstilling og referentialitet har skygget for den mentalitetshistoriske tilgang.<sup>73</sup> Den historiske diskursanalyse kaster lys over spændingen mellem romantik og realisme ved at forstå de usamtidige karakterers diskursive forankring. Karaktererne er ikke kun atypiske eller usandsynlige som de fremtrådte i Prendergasts doxaproblematik. Deres bevidsthed og følelsesliv kan begribes diskurshistorisk hvilket romanens brug af indre monolog også lægger op til.

Der er tre grundlæggende begreber i Stendhals kærlighedsteori. Det drejer sig om modstillingen mellem "amour de vanité" og "amour de passion" samt begrebet om "crystallisation". "Amour de vanité" og "amour de passion" beskriver to typer kærlighed og to forskellige diskursive forståelser af kærligheden der også aktivt former den måde man forholder sig til kærlighed på. Stendhals begreb om krystallisation beskriver omvendt kærlighedens opståen som en *proces*. Begrebet forsøger at beskrive den følelsesmæssige effekt kærligheden har på et subjekt. Krystallisationen er ikke så relevant i denne sammenhæng da processen kun i begrænset omfang danner grundlag for karaktertegningen.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Stendhal: *Projet d'article sur Le Rouge et le Noir*, p. 713.

<sup>73</sup> Wolfgang Matzat: *Diskursgeschichte der Leidenschaft*, p. 8.

<sup>74</sup> Krystallisation er den nydelse subjektet føler når tænkningen bliver til ren følelse. Wolfgang Matzat beskriver krystallisation som en blanding af en romantisk og en klassicistisk diskurs. Det kan han gøre fordi krystallisationen foregår inde i jeget, samtidig med at den fødes af en tvivl i relationen mellem mand og kvinde. Kvinden skal netop være stolt og utilnærmelig for at krystallisationen fungerer. Oprindelsen er derfor socialpsykologisk og ikke bestemt af en naturlig indre kraft. Kærligheden må heller ikke realiseres, for så ophører krystallisationen og hensætter subjektet i ligegyldighed. Rusen er det afgørende i krystallisationen, og denne rus er forbundet med indbildningskraften hvor subjektet kan gøre sig de vildeste forestillinger. Denne rus kan i en moralistisk kritik passende beskrives som illusionær og uden virkelighed, men her falder Stendhal tilbage i den romantiske ego-centrisme. Krystallisationen er en charmerede samling illusioner som subjektet nyder. Realiteten underlægges derved lystprincippet, for den forelskede henfalder til en nydelse af sit

Den forfængelige kærlighed er uden lidenskab. Kærligheden opstår kun fordi den anden kan give subjektet social anerkendelse. Det vil sige at faktorer uden for jeget bestemmer subjektets kærlighed, og denne form for kærlighed er derfor grundlæggende ustabil, for hvis den anden ikke længere kan give anerkendelse, så ophører kærligheden. Stendhal fremhæver Don Juan-figuren som et ekstremt tilfælde af denne kærlighed fordi kærligheden ophører i det øjeblik en kvinde har underkastet sig Don Juan. Don Juans kærlighed er således prototypen på den forfængelige, tørre kærlighed der i realiteten er egenkærlighed, "amour-propre". Den kvindelige stolthed, "L'orgueil féminin", fremstiller Stendhal som Don Juans kvindelige modstykke. Kvinden ved at hvis hun underlægger sig manden, så fremprovokerer hun ikke et begær og bliver ikke eftertragtet i det sociale system som objekt for anerkendelse. Kvindens status forøges desto vanskeligere hun er at få fat på, ligesom manden opnår den største anerkendelse ved at have erobret den stolteste kvinde. Som Girard har vist, bruges begrebet *vanité* i en bredere betydning i *Le Rouge et le Noir* fordi det dækker over alle de mellem menneskelige relationer, ikke kun kærligheden, der er styret af *médiation interne*. Essensen er at subjektets begær er bestemt af ydre faktorer og ikke af en indre lidenskab i jeget.

Passionskærligheden er omvendt kendetegnet ved at være lidenskabelig fordi den har oprindelse i autentiske følelser inde i subjektet. Passionskærligheden er hos Stendhal forankret i den romantiske kærlighed fordi den udfolder sig uden for det sociale rums rivalisering og konventioner og er betinget af denne dybde dimension i jeget. Passionskærligheden fordrer at subjektet glemmer sin egenkærlighed, "amour-propre", og smelter sammen med den anden i inderlighed, naturlighed og spontane livsytringer. Stendhal sætter Don Juan over for Goethes Werther som et tydeligt eksempel på passionskærligheden. Werthers inderlighed gør sjælen modtagelig for det skønne og er, ifølge Stendhal, den lykkeligste af de to.

---

eget begær. Kvinden fungerer som katalysator for mandens begær, og den forskels erfaring der ligger i begæret bliver forvandlet til noget positivt. Forskellen giver mulighed for en fri subjektivitet.

Krystallisation er det begreb i Stendhals kærlighedsteori der kun vanskeligt kan bruges til at fortolke de senere romaner med. Man kan godt spore det rationelle skema som Stendhal opstiller til at vise processen hen mod kærlighed hos både Mme de Rênal og Mathilde de la Mole, men kommunikationen af selve krystallisationen, den forelskede tilstand hvor tanken bliver følelse, står i modsætning til skrivning og kommunikation der er forbundet med erkendelse og vilje. Stendhal bruger netop skrivning som eksempel på overgangen fra "rêveries délicieuses" til "sévère réalité". Følelserne forsvinder så at sige i det øjeblik de skal kommunikeres og rationaliseres. Wolfgang Matzat: *Diskursgeschichte der Leidenschaft*, pp. 138-148. Definitionen af "Amour passion" og "Amour de vanité" er også Matzats. Se også i den sammenhæng Hans Boll Johansen: *Jeg og Du. Ideerne i Stendhals kærlighedsteori*.

Matzat historiserer Stendhals rationelle teori ved at placere den forfængelige kærlighed i det klassicistiske paradigme og passionskærligheden i det romantiske, og han kan lade denne diskursive forskel danne grundlag for karaktertegningen. Ifølge Matzat hviler beskrivelsen af den forfængelige kærlighed på en klassicistisk subjektoplevelse der forstår de mellem menneskelige relationer grundlæggende pessimistisk. Stendhal sætter ligesom Rousseau et positivt modbillede til den klassicistiske lidenskabskritik i beskrivelsen af en "amour-passion" der er autentisk og naiv. Matzat analyserer Mme de Rênal i forhold til en romantisk lidenskabsdiskurs og Mathilde de la Mole i forhold til en klassicistisk lidenskabskritik. Specielt for *Le Rouge et le Noir* er overlappningen af de to historiske paradigmer der komplicerer den lidenskabshistoriske diskursanalyse. Begrænsningen i Matzats analyse er at den forbigår interaktionen mellem de diskursivt forankrede karakterer og den historiskbaserede virkelighedsfremstilling. Min analyse vil altså bygge videre på Matzats observationer i beskrivelsen af en romantisk realisme.

#### **IV Mme de Rênals passion**

Midt i den prosaiske sammenhæng i Verrières træder Mme de Rênal frem som en både singulær og usamtidig karakter der gør modstand i forhold til en realistisk æstetik. Fortælleren gør flere gange opmærksom på Louise de Rênals fremmedhed for det omgivende samfund som for eksempel i konstateringerne: "(...) elle ne donnait aucune attention aux actions des personnages grossiers au milieu desquels le hasard l'avait jetée", og "Après de longues années, madame de Rênal n'était pas encore accoutumée à ces gens à argent au milieu desquels il fallait vivre" (p. 250 og 252). Fortælleren viser i selve ordvalget at man, som jeg beskrev det i indledningen, ikke kan læse noget om karakteren ud fra miljøet. Hun er styret af et indre der er uafhængigt af det omgivende samfund, og hendes indre beskrives som: "grâce naïve, pleine d'innocence et de vivacité", og "Ni la coquetterie, ni l'affectation n'avaient jamais approché de ce coeur" (p. 229). Louises personlighed konstitueres derfor af en romantisk dybde dimension i jeget. Hun er passioneret fordi hendes indre naturlige følelser styrer hendes forhold til omverdenen og ikke, som det er tilfældet for de forfængelige sociale typer, af en opmærksomhed over for de andre. Mme de Rênal lever inden Julien træder ind i borgmesterens hus et liv, "tout intérieure", hvor hun hengiver sig til at passe sine børn.

Mme de Rênals naivitet fremstilles også som årsag til at kærligheden kan få lov til at udvikle sig mellem Julien og Louise, for hun er ikke bevidst om grunden til sin pludselige lykke: "Grâce à cette ignorance, madame de Rênal, parfaitement heureuse, occupée sans cesse de Julien, était loin de se faire le plus petit reproche" (p. 258). Forudsætningen for den passionerede



karakter er for fortælleren forankret i naivitet. Hun er en passioneret helt uden at vide det: "Mme de Rênal pensait aux passions comme nous pensons à la loterie: duperie certaine et bonheur cherché par des fous" (p. 262). Kærlighedsfølelsen er ikke medieret af romaneske forbilleder og er i udgangspunktet hende helt fremmed. Den opstår naturligt og spontant og finder sin naive realisering på landstedet i Vergy, i rummet af "passions douces". Selvom Mme de Rênals kærlighed repræsenterer en *amour de coeur*, så oplever hun alligevel kærlighedsfølelsen stærkest i forhold til en tredje. Hun føler en voldsom lykke da hun erfarer at Julien har afslået at gifte sig med Elisa, Mme de Rênals tjenestepige. Louises passion påvirkes altså af den sammenhæng hun indgår i, og det er netop hendes opdagelse af det triangulære begær der begynder at få hende til at begribe sin lykke som kærlighed, og som markerer begyndelsen på hendes interaktion med "de andre".<sup>75</sup>

Mme de Rênals passion møder to sociale modstande som bringer hende helt ud af den naive tilstand. Den første modstand indtræffer kort før at kærligheden mellem Julien og Louise realiseres. Louise får en erkendelse hvor hun objektiverer sin kærlighed i samfundets sprog. Hun ser pludselig sine handlinger udefra og benævner sig selv som en "femme adultère" (p. 280). Men Louise er en passioneret karakter og til trods for at hun har de vildeste fantasier om samfundets foragt og afstraffelse, lader hun ikke den offentlige anseelse styre sine handlinger. Tabet af anerkendelse og den hån i den offentlige mening som hun udsættes for, forhindrer hende ikke i at realisere sin kærlighed, og den ophører med at være naiv. Den anden modstand er religiøs. Mme de Rênals søn Stanislas bliver syg, og hun forstår denne begivenhed i en religiøs diskurs som et tegn på afstraffelse: "Dieu me punit" (p. 322). Selvom Louises kærlighed til Julien kun forstærkes af denne religiøse modstand, så skaber angeren en afstand mellem de to som først overvindes i fængslet før Juliens halshugning. I René Girards distinktion er den eksterne mediator, Gud, således stærkere for Mme de Rênal end den interne mediator som repræsenteres af de andre i landsbyen.

Analysen er foreløbig i overensstemmelse med Wolfgang Matzats læsning. Matzat mener at det væsentlige tema i karaktertegningen af Mme de Rênal er: "die Spannung zwischen spontaner Subjektivität und gesellschaftlicher Codierung".<sup>76</sup> Analysen er rigtig, men Matzats diskurshistoriske vinkel gør ham blind over for den interaktion diskursen har med den historiske sædeskildring. Mme de Rênals lidenskab skaber nemlig ikke kun en konflikt med de sociale koder der resulterer i en social udstødelse. Lidensskaben får hende også til at *tænke og handle i den historiske sammenhæng* hvilket står i skarp kontrast til den i udgangspunktet så naive karakter som:

<sup>75</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 261.

<sup>76</sup> Wolfgang Matzat: *Diskursgeschichte der Leidenschaft*, p. 154.

”donnait aucune attention aux actions des personnages grossiers au milieu desquels le hasard l’avait jetée” (p. 250).

Lidenskabten gør pludselig Mme de Rênal klarsynet i forhold til de historiske omstændigheder, for hun ser det som sin opgave at oplære Julien i de intriger og rivaliseringer der styrer livet i landsbyen. Eksempelvis har hun en af de mest historisk indforståede replikker i romanen, da hun forklarer Julien om en kult som husets tjener, Saint-Jean, er en del af:

C’est une institution fort salubre, mais bien singulière, répondit madame de Rênal; les femmes n’y sont point admises: tout ce que j’en sais, c’est que tout le monde s’y tutoie. Par exemple, ce domestique va y trouver M. Valenod, et cet homme si fier et si sot ne sera point fâché de s’entendre tutoyer par Saint-Jean, et lui répondra sur le même ton. Si vous tenez à savoir ce qu’on y fait, je demanderai des détails à M. de Maugiron et à M. Valenod. Nous payons vingt francs par domestique afin que’un jour ils ne nous égorgent pas (p. 307).

Mme de Rênal refererer til en liberal kult der tjente til at forhindre en gentagelse af rædselsregimet fra 1793.<sup>77</sup> Mme de Rênals indsigt er ikke naiv, for den viser både historisk bevidsthed og en indsigt i de egoistiske motiver der styrer de menneskelige handlinger. Mme de Rênal har på dette tidspunkt i romanen en viden der er på højde med de andre karakterers. Hun bliver derved en del af romanens mimetiske realisme og viser pludselig interesse for sine omgivelser.

Mme de Rênals udvikling begrænser sig ikke til kun til viden og analytisk sans; hun forstår også at handle på baggrund af den realistiske indsigt. Kærlighedsintrigen mellem Mme de Rênal, Julien og borgmesteren når sit kritiske højdepunkt da borgmesteren modtager et anonymt brev som detaljeret beskriver alt hvad der foregår i huset. I bestræbelsen på at skjule sit kærlighedsforhold til Julien handler Louise ufølsomt og skruppelløst over for sin mand. Hun udviser psykologisk indsigt ved at vælge den helt rigtige strategi over for sin forfængelige mand, for hun knytter brevet sammen med Valenod (som rent faktisk har sendt brevet) og hans ungdomskærlighed til Louise. Derved kan hun overbevise sin mand om at det anonyme brev er det pure opsind og formuleret med den hensigt at erobre hende. Borgmesterens rivalisering med Valenod skaber en blindhed hos ham der opløser enhver kritisk sans; enhver intrige der fremstiller Valenods onde hensigter, virker overbevisende fordi den bekræfter en allerede latent formodning hos borgmesteren.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Pierre Georges Castex: *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, 49-50.

<sup>78</sup> Borgmesterens blindhed har sit komiske højdepunkt i den genkendelsesscene hvor han opdager at det anonyme brev er skrevet på det samme papir som de gamle kærlighedsbreve til Mme de Rênal. En sammenhæng som Mme de Rênal og Julien har arrangeret: ”Ah! S’écria M. de Rênal en ébranlant la table et l’appartement par un des plus grands coups de poing qui aient jamais été donnés, la lettre anonyme imprimée et les lettres du Valenod son écrites sur le même papier” (p. 341).

Louises passion og den sociale og psykologiske indsigt som den skaber, vender magtforholdet om mellem mand og kone. I situationen bliver den naive Mme de Rênal til den klarsynede, mens borgmesteren bliver den naive og blinde. Denne omvendning er væsentlig for begge karakterskildringer. I Mme de Rênals tilfælde får den egenkærlige passion hende til at tænke i forhold til den socialhistoriske diskurs. Men denne udvikling betyder ikke at Louise bliver ligesom de andre, for interaktionen med den sociale virkelighed er en konsekvens af den romantiske passion. Louises lidenskab forvandler hende ikke til en social type, en *vaniteux*, men i stedet til en *kriminel*.<sup>79</sup> Det er et ledemotiv i romanens fremstilling af den romantiske realisme at interaktionen mellem de gale helte og de sociale typer fører til en forbrydelse. Denne konsekvens er væsentlig for beskrivelsen af romanens melodrama.

Sammenblandingen af Mme de Rênals passionerede indre med den historiske sædeskildring skaber altså en *dramatisering* af handlingsforløbet. Mme de Rênal overskrider både den stationære og naive romantiske diskurs som er hendes udgangspunkt, ligesom hun destabiliserer den repressive borgerlige orden i landsbyen. Denne interaktion mellem det indre og det ydre er ligesom hos Julien en konsekvens af begæret, men i modsætning til Julien er det ikke en personlig myte der blander sig med den historiske virkelighed, men en passioneret kærlighed. Mme de Rênal bekræfter som karakter den æstetiske strategi som Stendhal formulerede om Mathilde i dette speciales indledende citat. Louise realiserer sin kærlighed upåagtet af de andres domme, og den er nok skandaløs og overraskende, men den er ikke unaturlig fordi Mme de Rênal ud fra karaktertegningen handler sandsynligt nok. Mme de Rênals kriminelle aktivitet er motiveret og forankret i en romantisk lidenskabsdiskurs. Passionen fungerer som et opgør med: "the repressions of the ordinary" og får derved en melodramatisk effekt.<sup>80</sup> Men Louises passion repræsenterer ikke dyden i en ond verden, for hendes kræfter hentes nok fra en følelsesmæssig dybde dimension i jeget, men ikke fra det dyb som Peter Brooks benævner: "the moral occult". Melodramaet opstår ikke i konflikten mellem de moralske følelser og en ond verden, men i konflikten mellem et passioneret indre og en repressiv samfundsorden.

---

<sup>79</sup> Da Mme de Renal realiserer sin kærlighed på trods af de sociale og religiøse modstande har fortælleren følgende kommentar: "Leur bonheur était désormais d'une nature bien supérieure, la flamme qui les dévorait fut plus intense. Ils avaient des transports pleins de folie. Leur bonheur eût paru plus grand aux yeux du monde. Mais ils ne retrouvèrent plus la sérénité délicieuse, la félicité sans nuages, le bonheur facile des premières époques de leurs amours, quand la seule crainte de Mme de Rênal était de n'être pas assez aimée de Julien. Leur bonheur avait quelquefois *la physionomie du crime*" (min kursivering, p. 326).

<sup>80</sup> Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination*, p. 114.

## V Mathildes melodrama

Den nittenårige Mathilde de la Mole tilhører det aristokratiske miljø i restaurationens Paris og hendes kærlighed til Julien repræsenterer i modsætning til Mme de Rênal en *amour de tête* der er forankret i egenkærlighed og imaginære projektioner. René Girard har meget overbevisende redegjort for den *vanité* som styrer kærlighedsforholdet mellem Julien og Mathilde:

Montrer à une femme vaniteuse qu'on la désire c'est révéler *soi* inférieur, répète souvent Stendhal. C'est donc s'exposer à désirer toujours sans jamais provoquer le désir. Lorsque la médiation double envahit le domaine de l'amour, tout espoir de réciprocité s'évanouit.<sup>81</sup>

I *médiation double* begærer begge parter hinandens egenkærlighed hvorfor man ikke kan elske hinanden samtidig. Denne lov styrer fuldstændigt kærligheden mellem Julien og Mathilde der svinger mellem hengivelse og foragt. Julien kan i første omgang forføre Mathilde fordi han er indifferent over for hende, men da han endelig viser sin kærlighed begår han en fejl som kun kan genoprettes med stort besvær. Romanens mest komiske passage er Juliens realisering af Fyrst Korasoffs "russiske strategi".<sup>82</sup> I forsøget på at genopvække Mathildes kærlighed anlægger Julien for det første den mest ligegyldige mine over for Mathilde, og for det andet begynder han at vise interesse for den fromme Mme de Fervaques. Julien kopierer 56 af Korasoffs moralske og forblommede kærlighedsbreve og sender dem til Mme de Fervaques der efterhånden bløder op. Mathildes triangulære begær kan nu kopiere to begær. Både Juliens selvtilstrækkelige egenkærlighed og Mme de Fervaques begær efter Julien. Mathilde kan intet stille op over for den russiske strategi og underkaster sig Julien som hans slave.<sup>83</sup>

Kærlighedsforholdet mellem Mathilde og Julien er et skoleeksempel på Girards triangulære begær. Mathildes ungdommelige forfængelighed er naiv og forførende, og den står som modsætning til den borgerlige *vanité triste* som de provinsielle karakterer Valenod og M. de Rênal repræsenterer. Wolfgang Matzat har også ret i at repræsentationen af kærlighedsforholdet mellem Mathilde og Julien har affinitet til klassicismens kritik af den sociale forfængelighed i den parisiske salonkultur. Beskrivelsen af kærlighedsforholdet er på den måde forankret i det klassicistiske paradigme og danner kontrast til Mme de Rênals romantiske paradigme. Matzats epistemiske konstruktion beskriver dog ikke udtømmende Mathildes karakter fordi hendes forfængelighed danner en charmerende kontrast til den borgerlige *vanité triste*, og fordi hendes begær samtidig er så forankret i en romantisk ekstern mediator. Mathildes melodrama og galskab er nemlig ikke lidenskabshisto-

<sup>81</sup> René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 112.

<sup>82</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 591.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 615.

risk forankret, men diskurshistorisk, for den er ligesom for Juliens vedkommende styret af læsning. I modsætning til Mme de Rênal hvis fortid og karakter formidles gennem fortælleren, så gestaltes Mathildes karakter næsten kun situationelt ved hjælp af indre monolog.<sup>84</sup> Denne teknik skaber en anden form for karakterskildring, for den kommer til at fokusere på spørgsmålet om korrespondance mellem indre og ydre. Min analyse af en romantisk realisme i karaktertegningen af Mathilde vil netop flytte fokus fra Matzats og Girards fokusering på Mathildes *vanité* til en analyse af hvordan Mathildes indre myte og den sociale virkelighed interagerer. Repræsentationen af kærlighedsforholdet er nemlig både påvirket af de sociale omstændigheder omkring 1830 og af Mathildes eksterne mediator.

Romanens anden del indledes med en beskrivelse af Juliens indtræden i det aristokratiske miljø omkring "Hôtel de la Mole". Denne verden er lidt af en skuffelse for Julien fordi alle keder sig så meget. Erich Auerbach henter sit eksempel på Stendhals mimesis fra netop de aristokratiske saloner.<sup>85</sup> Den kedsomhed der hersker i salonerne kan nemlig kun forstås på en historisk baggrund. Der er ikke nogen naturlig grund til at disse privilegerede og veluddannede mennesker er så kedsommelige, mener Auerbach. Traditionelt var salonerne et intellektuelt rum med stor åndrighed og frisind. Årsagen er at aristokratiet kort før 1830 var fulde af angst for en ny revolution hvorfor alle politiske og aktuelle emner blev ekskluderet fra salonen:

Pourvu surtout qu'on ne parlât jamais politique, on pouvait librement raisonner de tout. (...) La moindre idée vive semblait une grossièreté. Malgré le bon ton, la politesse parfaite, l'envie d'être agréable, l'ennui se lisait sur tous les fronts. Les jeunes gens qui venaient rendre des devoirs, ayant peur de parler de quelque chose qui fit soupçonner une pensée, ou de trahir quelque lecture prohibée, se taisaient après quelques mots bien élégants sur Rossini et le temps qu'il faisait (p. 457).

Stendhals kritik af den gode tone er i receptionshistorien blevet forstået i modstillingen mellem *parole morte* og *parole vive*.<sup>86</sup> Et levende og autentisk sprog undertrykkes nemlig af et konventionelt og dødt sprog i de aristokratiske saloner. Repræsentationen af de kedsommelige saloner viser således Stendhals sædeskildring fordi den illustrerer den politiske histories indflydelse på menneskets livsverden.

I disse saloner introduceres den begavede og åndrige Mathilde der er meget utilfreds med den kedsomhed som hersker omkring hende. Den be-

<sup>84</sup> Dominique Trouiller. "Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le Noir*" in *Stendhal Club* #43, p. 253.

<sup>85</sup> Erich Auerbach: *Mimesis*, pp. 455-456.

<sup>86</sup> Christopher Prendergast: "Stendhal: The ethics of verisimilitude" in *The Order of Mimesis*, p. 129.

gyndende interesse for Julien beskrives som en direkte konsekvens af de historiske omstændigheder:

Ces yeux si beaux, où respirait l'ennui le plus profond, et, pire encore, le désespoir de trouver le plaisir, s'arrêtèrent sur Julien. Du moins, il n'était pas exactement comme un autre (...) Julien a de l'imprévu... (p. 485).

Mathildes foragt for sit miljø skyldes hendes romantiske eksterne mediator som hun har fået gennem læsning af sin families heroiske slægtskrøniker fra det 16. århundrede. Mathildes *folie* præsenteres for læseren af salonens medlem af det franske akademi en dag hvor hun bærer sort sørgedragt. Sorgen skyldes hendes beundring for den heroiske Boniface de la Mole der blev halshugget på denne dag i 1574:

(...) et l'académicien leva les yeux aux ciel. Ce qui l[Mathilde]'a frappé dans cette catastrophe politique, c'est que la reine Marguerite de Navarre, cachée dans une maison de la place de Grève, osa faire demander au bourreau la tête de son amant. Et la nuit suivante, à minuit, elle prit cette tête dans sa voiture, et alla l'enterrer elle-même dans une chapelle située au pied de la colline de Montmartre (p. 504).

Den melodramatiske handling i romanens slutning hvor Mathilde begraver Juliens hoved i en grotte ved Verrières har sin oprindelse i myten om Boniface de la Mole og dronningen af Navarra. Den heroiske diskurs fra renæssancen er genkommende i fremstillingen af Mathildes karakter, og den udbygges i kapitlet: "Pensée d'une jeune fille" (p. 527-532). Diskursen integreres i den historiske sædeskildring ved hjælp af indre monolog der på den måde også får et kritisk potentiale. Stendhal bruger nemlig den indre monolog både til at skabe en intimitet med karakteren og til at kritisere det hensygnende aristokrati i restaurationsperioden. Mathilde bliver faktisk en form for talerør for Stendhal, for interessen for renæssancen og den passionerede adelsmand er genkommende i Stendhals forfatterskab.

Mathilde projicerer sine heroiske drømme over på Julien, for hun forestiller sig at han må være en revolutionær helt. Den franske revolutions historie er selvfølgelig helt ekskluderet fra salonens samtaler, og Mathildes begær forstærkes derfor kun da hendes broder udtaler:

Prenez bien garde à ce jeune homme, qui a tant d'énergie, s'écria son frère; si la Révolution recommence, il nous fera tous guillotiner.", hvilket modsvares af Mathildes tanker: (...) Dans ce siècle, où tout énergie est morte, son énergie leur fait peur... ce serait un Danton (p. 514).

Denne tanke er en gentagelse af det tidligere udbrud: "O ciel serait-il un Danton, se dit Mathilde" (p. 494). Når Mathilde ikke lytter til sine venner og lader sit begær styre af sin eksterne mediator, så skyldes det også at hun besidder hvad andre begærer:

Que pouvait-elle désirer? La fortune, la haute naissance, l'esprit, la beauté à ce qu'on disait, et à ce qu'elle croyait, tout avait été accumulé sur elle par les mains du hasard (p. 511).

Mathilde er således ovenpå i den sociale sammenhæng som hun indgår i. Overlegenheden forstærker den eksterne mediators indflydelse fordi hun ikke har en rival i den klike hun er en del af. Mathildes kærlighed til Julien er således både forankret i aristokratiets problematiske situation omkring 1830, og i den eksterne mediator som udgøres af de heroiske krøniker fra aristokratiets glansperiode i det 16. århundrede, og hvis passion og energi Mathilde projicerer over på den franske revolutions helte og på Julien.

Mathildes "amour de tête" ophører selvfølgelig når kærligheden mellem de to realiseres. Forskellen mellem den imaginære projektion og virkeligheden åbenbares, for Julien er jo ikke nogen Danton. Selvom kærligheden efterfølgende bliver repræsenteret i forhold til Mathildes forfængelighed, som René Girard har skildret det, så forankres den også i den historiske sædeskildring:

Comme elle ne s'ennuyait plus depuis deux mois, elle ne craignait plus l'ennui; ainsi, sans pouvoir s'en douter le moins du monde, Julien avait perdu son plus grand avantage (p. 545).

Mathildes begær er heller ikke kun underlagt forfængeligheden, for hendes begær vækkes til stadighed når Julien foretager sig en handling som konvergerer med de heroiske krøniker. Da Julien, efter en af Mathildes fornærmelser, i frustration river et sværd ned fra væggen, så kan Stendhal med sin indre monolog vise forskellen i deres verdensanskuelse: "certainement pensait-il, elle va éclater de rire à la vue de ce mouvement de mélodrame...", hvilket modsvarer af Mathildes:

J'ai donc été sur le point d'être tuée par mon amant! Se disait-elle. Cette idée la transportait dans les plus beaux temps du siècle de Charles IX et de Henri III (p. 547).

Den narrative fremstilling bliver således abrupt fordi den indre monolog afbryder handlingen og giver fremstillingen dens perspektivisme. Den ydre virkelighed mister sin realitet fordi den underlægges de forskellige karakterers projektioner. Mathilde bliver til stadighed begejstret når den ydre virkelighed tilpasser sig hendes indre myte. I forbindelse med Juliens forbrydelse og efterfølgende halshugning opstår der netop en perfekt korrespondance mellem indre og ydre fordi han med denne handling nøjagtigt gentager anekdoten om Boniface de la Mole, og fordi han bekræfter Mathildes mantra om at det eneste der udmærker en mand, er en dødsdom fordi den ikke

kan købes.<sup>87</sup> Mathildes melodramatiske handling i romanens slutning opstår således fordi hun, i Auerbachs forståelse, læser de historiske begivenheder *figuralt*. Det vil sige at Mathilde ikke forstår virkeligheden på dens historiske baggrund, men forstår hverdagslivet som en opfyldelse af en historisk (ikke bibelsk) diskurs. Mathildes personlige myte kan altså pludselig gribe fat i virkeligheden på grund af den præcise gentagelse. Melodramaet forekommer i de andres øjne som den rene galskab. Den bekræfter heller ikke som melodramaet hos Peter Brooks nogle moralske værdier, men derimod en usamtidig heroisme.

Mathildes melodramatiske opgør med kedsomheden og stereotypien i de aristokratiske saloner får, ligesom det var tilfældet med Mme de Rênals passion, karakter af at være en *kriminell* handling. Mathildes graviditet og kærlighed til tømmersvenden Julien bryder alle de sociale koder hvilket fortælleren også understregede i citatet som Prendergast fremhævede i analysen af romanens fortæller. Da Julien modtager Mathildes første kærlighedsbrev, føler han sig netop skyldig i en lovovertrædelse:

Il faut en convenir, le regard de Julien était atroce, sa physionomie hideuse; elle respirait le crime sans alliage. C'était l'homme malheureux en guerre avec toute la société. Aux armes! S'écria Julien (p. 526).

Julien forstår handlingen som en del af hans ambitiøse plot. Men det militaristiske kampråb forekommer impotent i sammenhængen. Hans sociale opstigning skyldes jo ikke en mindeværdig bedrift, men Mathildes heroiske galskab. Begge karakterers eksterne mediatorer skaber i mødet med socialiteten en blindhed som bidrager til romanens romantiske realisme fordi realiteten i dette møde underlægges de to karakterers forskellige indre myte.

Sammenfaldende for de romantiske helte er at deres interaktion med den historisk baserede virkelighedsfremstilling gør dem til kriminelle. Juliens forbrydelse analyseres i næste kapitel, men for både Mme de Rênal og Mathilde de la Mole skaber den romantiske realisme, sammenblandingen af en personlig myte og en historisk sædeskildring, en *dramatisering* af den sociale virkelighed. Både Louises og Mathildes kærlighed får en *melodramatisk effekt* fordi de former sig som et oprør mod de repressive historiske strukturer som de to karakterer indgår i. Louises passion bringer hende ud af en naivitet der får hende til at tænke i de sociale koder, mens Mathildes heroiske mediator får hende til at glemme de sociale koder i hendes bestræbelser på at realisere myten.

---

<sup>87</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 489.



## VI Borgmester de Rênal: Gestaltning af en social type

Romanens fokusering på ressentimenter i beskrivelsen af de landlige karakterer kan i René Girards historiske analyse forklares som en stadig større udbredelse af *médiation interne*. Denne psykologiske realisme kontrasterer den idylliske repræsentation af Vergy og det romantiske paradigmes repræsentation af det landlige som et privilegeret topos for naive og blide følelser. Denne konvention brydes i beskrivelsen af særligt de mandlige karakterer i Verrières og finder sit mest prægnante udtryk i kapitlet: "Les affinités affectives" (p. 248-258) der, med en ironisk reference til Goethes *Valgslægtskaber*, viser hvorledes de mellemmenneskelige relationer er båret af had, jalousi og misundelse. René Girards begærsanalyse er derfor også uomgængelig for en beskrivelse af gestaltningen af de sociale typer: Borgmester de Rênal og Valenod.<sup>88</sup> At man skal opfatte de to karakterer som en del romanens historiografiske projekt understreges senere i romanen, for i en sammenligning med revolutionens helte tænker Julien: "Que serait Danton aujourd'hui, dans ce siècle des Valenods et des Rênals? Pas même substitut du procureur du roi" (p. 305). Flertalsformen viser at de to karakterer fungerer som typer i romanen, for en social type skal netop være repræsentativ for en stor gruppe mennesker. M. de Rênal og Valenod inkarnerer tidsånden i deres tanker og handlinger, men de to karakterer repræsenteres forskelligt i romanen fordi Valenod kun beskrives udefra, mens læseren får indblik i borgmesterens tanker og følelser. Denne forskel er væsentlig for en gestaltning af en romantisk realisme der altid opstår i en konflikt mellem det indre og det ydre. Læseren får på grund af intimiteten mere sympati med borgmesteren end med den grove Valenod der kun karakteriseres udefra og gennem sparsom dialog.

Borgmesterens *vanité* kommer ikke kun til udtryk i hans dialog og indre monolog, men er også styrende for de intriger som fylder så meget af romanens første del. Det intrigerende individ tænker og handler hele tiden med øje for sin rival hvorfor romanens sædeskildring underlægges det rivaliserende individs påfund og opfindsomhed. Denne historiskbaserede virkelighed som i al væsentlighed kommer til at handle om penge og magt, benævner Stendhal som: *bourgeois* og *kedsommelig*.

Som eksempel kan nævnes Valenods og M. de Rênals reaktion på den intrige der indleder romanen, hvor Verrières får besøg af M. Appert der ønsker at inspicere fængslet og arbejdsanstalten. Appert er navnet på en virke-

---

<sup>88</sup> Analysen af borgmesteren som social type følger den teori som Willi Jung gennemgår i: *Theorie und Praxis des Typischen bei Honoré de Balzac*. Gestaltningen af en social type kan analyseres ud fra: *historisk udvikling, miljø og fysiognomi*. Willi Jung: *Theorie und Praxis des Typischen bei Honoré de Balzac*, pp. 42-94.

lig person, en reformivrig humanist der i restaurationsperioden besøgte Frankrigs fængsler, hospitaler og arbejdsanstalter for at skabe bedre vilkår for de indsatte. Han mødte stor modstand blandt konservativerne og var i en periode fængslet.<sup>89</sup> Den gode jansenist, pastor Chélan, giver i romanen Appert adgang til institutionerne og mister derved sit arbejde. Borgmesteren og Valenod, der er leder af arbejdsanstalten, er bange for at Appert skal skrive om forholdene i de liberale aviser: ”tout cela nous distrait et nous empêche de faire le bien”, som borgmesteren udtrykker det.<sup>90</sup> Typisk for Valenod og borgmesteren er der ingen dialektik og moralsk konsistens i deres tænkning, for de opfatter det politiske system som en personlig kamp mellem rivaliserende grupper. Denne politiske pessimisme finder sit mest prægnante udtryk i romanens anden del hvor det afsløres at den konservative borgmester er blevet liberalist fordi han har tabt borgmestervalget og opbakningen fra *le congrégation* til Valenod. Gestaltningen af borgmesteren som type er således integreret i romanens historiske samtid, og hans *vanité* kommer til at styre romanens narrative forløb.

Borgmesterens tænkning dominerer ikke kun romanens narrative forløb, men materialiserer sig også i de få beskrivelser der er i romanen. Stendhals beskrivelser tjener ikke til at give fremstillingen historisk lokalkolorit, for de fortæller generelt noget om typen. Borgmesterens bevidsthed materialiserer sig eksempelvis i hans voldsomme beskæring af egnens træer og i hans ønske om at afgrænse sig i forholdet til omverdenen i konstruktionen af de mange mure som han omgiver sig med. Der er altså også i gestaltningen af borgmesteren som type en udveksling mellem karakter og miljø der gensidigt forklarer hinanden. Murene er netop udtryk for borgmesterens klassebevidsthed fordi de markerer en grænse mellem de privilegerede og de upriviligerede. De gale helte er i modsætning til borgmesteren ikke sociale typer, for der er ikke denne sammenhæng mellem miljø og karakter. En tilsvarende forskel opstår i beskrivelsen af karakterernes fysiognomi. I modsætning til de gale helte hvis ydre kun beskrives sporadisk, karakteriseres borgmesterens fysiognomi ret detaljeret i begyndelsen af romanen:

A son aspect tous les chapeaux se lèvent rapidement. Ses cheveux sont grisonnants, et il est vêtu de gris. Il est chevalier de plusieurs ordres, il a un grand front, un nez aquilin, et au total sa figure ne manque pas d'une certaine régularité: on trouve même, au premier aspect, qu'elle réunit à la dignité du maire de village cette sorte d'agrément qui peut encore se rencontrer avec quarante huit ou cinquante ans. Mais bientôt le voyageur parisien est choqué d'un certain air de contentement de soi et de suffisance mêlé à je ne sais quoi de borné et de peu inventif. On sent enfin que le talent de cet homme-là se borne à se faire payer exactement ce qu'on lui doit, et à payer lui-même le plus tard possible quand il doit (p. 220).

<sup>89</sup> Pierre Georges Castex: *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, pp. 51-53.

<sup>90</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 225. Stendhal har selv kursiveret sætningen og skriver i en note: ”Historique”. Det gør han for at distancere sig selv fra sætningens indhold.

Borgmesteren som social type konstrueres således også gennem en række tidstypiske attributter der virker genkendelige på læseren. Den høje pande og selvtilfredse mine, det grå jakkesæt og de mange ordner skaber hurtigt et billede af typen i læserens bevidsthed der hæver ham over de individuelle karaktertræk og placerer ham som repræsentant for en klasse. Som det er sædvane for Stendhals fortæller, glider karakteristikken dog hurtigt over i en personlig vurdering, og han er gennem hele romanen hånende og nedladende over for borgmesteren. Borgmesterens *vanité* gentages til overflod i karakteristikken, og hans indskrænkede horisont er altså også bestemmende for den offentlige opinion i landsbyen. Som beskrevet i dette speciales kapitel om fortællerforholdet er den moralske fortæller problematisk fordi legitimiteten i hans moralisme undergraves i forbindelse med Juliens mordforsøg på madame de Rênal. Destabiliseringen giver romanen en dobbelt ironi fordi fortællerens ironiske distance til sin omverden viser sig at være utroværdig.

Den historiske sædeskildring giver et tidsbillede der referentielt forankrer romanen i typiske historiske konflikter og intriger, og som fremviser en lidenskabshistorisk udvikling i fokuseringen på ressentimenter. Den psykologiske *Vanité triste* er en væsentlig del af karakteriseringen af de sociale typer i Verrières, men den forstås altså ikke alment menneskeligt, for den er forankret i den historiske udvikling. I Georg Lukács' forståelse af den sociale type åbenbares de historiske kræfter for læseren i disse figurer.<sup>91</sup> Borgmester de Rênal er nemlig heller ikke en gennemsnitlig figur. Han er en ekstrem karakter fordi han ikke foretager sig en handling i romanen uden at motivet for hans handling er at udmærke sig i forhold til nogle andre. Stendhals realistiske repræsentation kopierer således ikke virkeligheden, men udtrykker den ved at fremvise en historisk og tidstypisk essens.

## VII De gale heltes destabilisering af de sociale typer

Borgmesterens karakter opfylder således en række teoretiske krav som man kan stille til gestaltningen af en social type. Men romanens realistiske intentioner nuanceres i løbet af skildringen af livet i provinsen. Rivaliseringen, pengebegæret og forfængeligheden er en stabil og rolig mental tilstand der former borgmesterens handlinger, tanker og replikker frem til Mme de Rênals utroskab. Men da sladder om utroskaben begynder at cirkulere i socialiteten afløses den stabile psykologiske fremstilling af en interesse for følelseslivets omskiftelighed som er så gennemgående i romanen. Borgmesterens forfængelighed bliver såret da han modtager det anonyme brev om

---

<sup>91</sup> Georg Lukács: *Studies in European Realism*, p. 71.

utroskaben. I det vigtige kapitel, ”dialogue avec un maître” (pp. 332-344), fremstiller fortælleren gennem indre monolog borgmesterens følelsesmæssige konflikt og mentale aktivitet. Borgmesterens desperation bunder ikke i en jalousi mod Julien, men i en fortvivelse over tabet af anerkendelse og i en mangel på forståelse over for Louises handling der jo netop ikke er motiveret af en opmærksomhed over for de andre. Problemet er faktisk at han i denne situation kun vanskeligt kan handle på en måde der udmærker ham i forhold til nogle andre. Tværtimod indser han at han, som følge af sine fortidige handlinger, ikke har nogen venner i Verrières der kan hjælpe ham ud af kniben:

Je peut rouer de coups ce précepteur insolent et le chasser; mais quel éclat dans Verrières et même dans tout le département! Après la condamnation du journal de Falcoz, quand son rédacteur en chef sortit de prison, je contribuai à lui faire perdre sa place de six cents francs. On dit que cet écrivain ose se remontrer dans Besançon, il peut me tympaniser avec adresse, et de façon à ce qu’il soit impossible de l’amener devant les tribunaux. L’amener devant les tribunaux!... L’insolent insinuera de mille façons qu’il a dit vrai. Un homme bien né, qui tient son rang, comme moi, est haï de tous les plébéiens. Je me verrai dans ces affreux journaux de Paris; ô mon Dieu! quel abîme! voir l’antique nom de Rênal plongé dans la fange du ridicule... Si je voyage jamais, il faudra changer de nom; quoi! quitter ce nom qui fait ma gloire et ma force! Quel comble de misère! (p. 335).

Stendhal interesserer sig for de øjeblikke hvor man er ude af sig selv, i *ekstase*. Stendhals psykologiske realisme består ikke kun i at han fremstiller motiverne for de menneskelige handlinger, men også i at han kan repræsentere tanker, mens de opstår. Borgmesterens indre monolog er ikke et koncentrat af nogle tanker han har haft gennem en længere periode, som det var tilfældet med den indre monolog ved Juliens desillusion. Læseren følger tankestrømmen med de mange udbrud, ellipser og frustrationer der opstår når idéerne fødes og forkastes. Den indre monolog er integreret i den politiske samtidshistorie og i den æstetiske strategi der handler om at *dramatisere* hverdagslivet som man finder i *Le Rouge et le Noir*. Borgmesterens tilstand er faktisk melodramatisk fordi hans indre frustrationer får frit løb. Den er heller ikke psykologisk usandsynlig, for han befinder sig i en vanskelig situation. Hele den indre monolog knytter an til utroskabens problematisering af den faderlige orden som ægteskabet repræsenterer. I det ovenstående citat kommer dette tema til udtryk i forskellen mellem patronymet de Rênal og plebejeren der i romerriget var udtryk for en underklasse som var uden navn og rettigheder. Plebejeren kunne nemlig ikke indgå det hellige ægteskab.<sup>92</sup> Journalistikken varetager i den sammenhæng plebejerens interesser fordi den offentligt kan svine et navn til og opløse den orden som navnet repræsenterer.

---

<sup>92</sup> Tony Tanner: *Adultery and the novel*, p. 62.

Mme de Rênals overskridelse af den patriarkalske orden udstiller den skrøbelighed som patriarkatet hviler på i restaurationsperiodens Frankrig, hvorved de politiske konflikter integreres i repræsentationen af karakterernes livsverden. Senere i romanen oplever borgmesteren også den magt der strømmer fra den harmoniske gruppe bestående af Julien, Louise og børnene. Han føler sig udenfor i forhold til gruppen og hans følelse af at være familiens overhoved blokeres af deres lykke. Situationen tillægges stor betydning fordi borgmesteren forstår situationen i en større politisk sammenhæng der vedrører traditionens legitimitetsproblem: "Tout tend dans ce siècle à jeter de l'odieux sur l'autorité légitime. Pauvre France!" (p. 353).

Mme de Rênals passion og Juliens energi destabiliserer sædeskildringen, for så vidt som der sker en *dramatisering* af den stabile situation der herskede inden Juliens ansættelse. Man kan også pege på at repræsentationen af utroskab og af en ustabil relation mellem mand og kone er sammenfaldende med en ustabil kontrakt mellem forfatter og læser. I takt med at det borgerlige ægteskab mister sin legitimitet smuldrer kontrakten mellem forfatter og læser hvilket Stendhals bevægelse fra drama til roman også viser. Men Stendhal interesserer sig altså ikke kun for at repræsentere en social type for derved at gøre de historiske kræfter tilgængelige for læseren. Borgmesteren må bringes ud af sig selv hvorved dikotomien mellem de sociale typer og de gale helte begynder at blive mudrede. Mme de Rênals passion gør hende kynisk og beregnende, mens borgmesterens tilstand vel nærmest må betegnes som gal. Borgmesterens personlige myte, den borgerlige *vanité triste*, interagerer med Mme de Rênals passionerede handlinger, og der opstår i karakteristikken af borgmesteren en omvendt form for romantisk realisme. Dramatiseringen finder ikke sted inden for de sociale koder, for utroskab er en handling der rykker ved hele den moralske orden som samfundet i Verrières bygger på. Stendhals melodrama destabiliserer således snarere end den bekræfter en moralsk orden. Fortællerens konstante latterliggørelse af borgmesteren gør også i denne sammenhæng repræsentationen tvetydig fordi borgmesterens højst reelle ulykke, hans trofasthed og nai-vitet over for Mme de Rênal faktisk skaber en sympati hos læseren.<sup>93</sup>

Marquis de la Mole destabiliseres på tilsvarende vis da Mathilde skriver et langt brev til sin far hvor hun fortæller ham om sin graviditet og elskov med

---

<sup>93</sup> Tony Tanner argumenterer for at denne spænding mellem sympati og lovovertrædelse i forbindelse med utroskab er den faktor der holder hele den borgerlige roman sammen. Enhver narration bundet i en overskridelse af en i udgangspunktet stabil tilstand, og utroskab er, ifølge Tanner, helt afgørende for den narrative dynamik i 1800 tallets romaner. Tony Tanner: *Adultery and the novel*, p. 14.

Julien.<sup>94</sup> M. de la Mole bliver ligesom M. de Rênal ude af sig selv, ”hors de lui” (p. 628), ved nyheden om graviditeten og dens konsekvenser. M. de la Mole bryder derfor med den gode tone i salonerne: ”pour la première fois de sa vie, peut-être, ce seigneur fut de mauvais ton” (p. 629). Han overfuser Julien med fornærmelser og er tæt på at være voldelig over for Julien:

Quoi! ma fille s'appellera Mme de Sorel! Quoi! ma fille ne sera pas duchesse! Toutes les fois que ces deux idées se présentaient aussi nettement, M. de la Mole était torturé et les mouvements de son âme n'étaient plus volontaires (p. 630).

M. de la Mole beskrives som en aristokratisk type der på baggrund af et lidelsesfuldt eksilophold efter revolutionen er blevet en lidt drømmende karakter, *un homme d'esprit* (p. 634), for hvem datterens fremtid er af største vigtighed. Effekten af Mathildes handling skaber ligesom hos borgmesteren et indre drama som kan vises ved indre monolog. Mme de Rênals passion provokerede borgmesterens indre *vanité*, mens Mathildes *amour-fou* destruerer en række behagelige drømme hos aristokraten:

Sa [M. de la Mole] mémoire et son imagination étaient remplies des roueries et des faussetés de tous genres qui étaient encore possible dans sa jeunesse. Céder à la nécessité, avoir peur de la loi lui semblait chose absurde et déshonorante pour un homme de son rang. Il payait cher maintenant ces rêveries enchanteresses qu'il se permettait depuis dix ans sur l'avenir de cette fille chérie (p. 633).

M. de la Mole aristokratiske drømme viser sig at være uden legitimitet i det postrevolutionære Frankrig. Grunden til at de teleologiske drømme ikke bliver opfyldt er jo netop kedsomheden i salonerne der fremstilles som årsagen til Mathildes interesse for Julien. Den ydre virkelighed (Mathildes graviditet) yder modstand over for aristokratens indre myte, synet af datteren smykket med titlen som hertuginde: ”une folle passion pour voir sa fille décorée d'un beau titre” (p. 636). Det er netop de nye billeder i form af navnet Mme de Sorel og den degraderede og gravide tilstand som gør faderen så desperat. Denne interaktion mellem indre og ydre skaber galskaben og den romantiske realisme i karaktertegningen af M. de La Mole: ”plus ce point réel était difficile à saisir, plus il effrayait l'âme imaginative du vieux marquis” (p. 637).

Affæren mellem Julien og Mathilde ødelægger altså alle de drømme som M. de la Mole har haft for sin datter, og hans voldelige og grove adfærd bringer ham også helt ud af typen. Denne reaktion degraderer ham nok i forhold til den kedsommelige aristokratiske sammenhæng hvor al spontani-

---

<sup>94</sup> Marquis de la Mole er ikke som Valenod og borgmesteren en tidstypisk karakter. Han gestaltes som en gammeldags aristokrat fra før revolutionen. Jeg nøjes med at vise den melodramatiske destabilisering af typen der opstår ved nyheden om Mathildes graviditet.

tet og liv er ekskluderet, men Mathildes galskab får faktisk den effekt at den gamle adelsmand vågner op fra sine drømmerier. Ligesom det var tilfældet hos M. de Rênal sættes handlingen også i forbindelse med den politiske historie og demokratiets opløsning af de sociale klasseskæl. M. de la Moles forbløffelse over sin stolte og smukke datters handling forstås nemlig i en større sammenhæng: ”Il faut renoncer à toute prudence. Ce siècle est fait pour tout confondre! Nous marchons vers le chaos“ (p. 633). Udbruddet gentager i en forskudt form borgmesterens: ”Tout tend dans ce siècle à jeter de l’odieux sur l’autorité *légitime*. Pauvre France!” (p. 353). Fortællerens kyniske holdning til M. de la Moles illusioner skaber, ligesom det var tilfældet med borgmesteren, en sympati hos læseren fordi M. de la Moles reelle ulykke og kærlighed til sin datter skaber et tvetydigt forhold til aristokratiet og traditionen.

### VIII Type og Singularitet

Den naturlige galskab i form af Mme de Rênals passion, Mathildes melodrama og Juliens ambition destabiliserer den sociale orden i landsbyen og i de parisiske saloner. Med begrebet romantisk realisme har jeg således vist den dramatisering af den sociale virkelighed der opstår i interaktionen mellem de singulære helte og de sociale typer. Dramatiseringen opstår på grund af et utilpasset indre hos de singulære karakterer der så omvendt med deres handlinger destabiliserer de sociale typer. Dramaet i *Le Rouge et le Noir* skabes derfor udelukkende i kraft af de singulære karakterers handlinger, mens den historiske virkelighed repræsenteres ret statisk. I Balzacs romaner er den historiske virkelighed *i sig selv* plotgenererende og spændingsfyldt, for risikosamfundets mange muligheder og tilfældigheder er en uendelig kilde af gode historier. Anderledes forholder det sig hos Stendhal. Romanens drama opstår i en *kedsommelig* historisk kontekst. Dermed ikke sagt at Stendhals historiske repræsentation er uden erkendelse, for de sociale intriger og de sociale typer repræsenteres detaljeret og tidstypisk, men de tilfører ikke meget energi til fortællingen. Stendhal er mere interesseret i galskab, seksuelle afvigelser og kriminalitet end i en positiv beskrivelse af den nye verdensorden. Juliens handlinger er kendetegnet ved en ekstrem mangel på social forankring. Hans forførelser bryder M. de Rênals familie op og spoler Marquis de la Moles drømme for sin datter. Mme de Rênals passion og Mathildes melodrama skaber ligeledes dramaet, men uden at deres handlinger for alvor ændrer ved noget eller peger frem på noget bedre. I stedet viser den indre monolog hos M. de Rênal og M. de la Mole at romanens sædeskildring primært tjener til at skabe temaet om traditionens legitimitetsproblem. Dette tema knytter sig til en bagudrettet historisk refleksion som dre-

jer sig om en demokratiseringsproces og denne udviklings brud med traditionelle livsformer og et socialt hierarki.

Romanens melodramatiske højdepunkt opstår ved Julien Sorels gådefulde mordforsøg på Mme de Rênal. Peter Brooks kædede mordforsøget sammen med romanens plotstruktur og en lignende om end noget anderledes fortolkning af plotstrukturen vil udgøre undersøgelsesfeltet i det næste kapitel. Plotstrukturen hviler på Juliens udvikling og forholdet mellem indre og ydre tematiseres netop omkring mordforsøget fordi Julien fra at have ageret i det ydre efterfølgende i fængslet i Besançon bevæger sig ind i det indre. Min tese er at romanens plot er konstrueret på baggrund af en tragediestruktur der udgør Stendhals selvstændige fremstilling af en ny romantisk tragedie.



## Kapitel 3 Romantisk tragedie

### I Romantisk realisme i plotstrukturen

Plottet i enhver fortælling er kendetegnet ved at tilføre handlingsforløbet en meningsstruktur ved fortællingens slutning. Denne kausale sammenhæng erkendes til sidst fordi man først dér forstår målet med karakterernes handlinger og den immanente *telos* som handlingerne har været rettet imod. Plotstrukturen i *Le Rouge et le Noir* er problematisk, for som jeg var inde på i analysen af romanens udsigelse, så destabiliserer Juliens mordforsøg på Mme de Rênal forståelsen af romanen som: *un roman d'un ambitieux*. Juliens ambition er motoren i romanens plot, og han realiserer sine ambitioner inden mordforsøget. Han har fået en adelig titel, en militær karriere og den skønne Mathilde og kan passende udtale: "Mon roman est fini". Denne replik er velvalgt fordi hans succes tilfører de stræbsomme handlinger en meningsstruktur qua succesen. Replikken skaber således en harmoni mellem begyndelse, midte og slutning. Juliens mordforsøg på Mme de Rênal destabiliserer denne meningsstruktur og giver romanen en tvedelt form der kræver fortolkning. Fængselsopholdet og halshugningen forskyder slutpunktet hvorfra handlingsforløbet må anskues, for Julien Sorel bliver, med en formulering af J. J. Hamm: "Un parvenu qui ne parvient à rien".<sup>95</sup>

Enhver læsning af *Le Rouge et le Noir* tvinges til at tage stilling til denne hændelse fordi fortolkningens primære opgave er at give svar på tekstens gåder og bidrage med en forståelse af romanens samlede meningsstruktur. En meningsstruktur der altså må revideres på baggrund af den overraskende slutning. I fortolkningen af dette mordforsøg har der siden Émile Faugets kritik af romanen i 1892 været to grundlæggende retninger. Den ene retning opfatter hændelsen som utilstrækkeligt motiveret og *invraisemblable*.<sup>96</sup> Mordforsøget er en kontingent handling der bryder med en social og psykologisk sandsynlighed. Det kan man så enten vælge at kritisere som en dårlig forfatterintervention, som Émile Fauget og Léon Blum gjorde det, eller man kan, i en poststrukturalistisk ånd, bifalde handlingen som et

<sup>95</sup> Refereret i Michel Crouzet: *Le Rouge et le Noir*, p. 141.

<sup>96</sup> Denne retning er repræsenteret af læsninger af: Émile Fauget, Léon Blum, Gerard Genette, Peter Brooks og Christopher Prendergast. Émile Faugets og Léon Blums læsninger gennemgår Pierre Georges Castex i *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, pp. 125-127. Gerard Genette: "Vraisemblance et motivation" in *Figures II*, p. 77. Peter Brooks: "The Novel and the Guillotine or Fathers and Sons in *Le Rouge et le Noir*" in *Reading for the Plot*, pp. 82-86. Christopher Prendergast: "Stendhal: the ethics of verisimilitude" in *The Order of Mimesis*, pp. 141-142.

sublimt og poetisk opgør med prædeterminerede handlingsmønstre der reflekterer afgrunden mellem en kontingent virkelighed og en meningsfuld plotstrukturering. Den anden retning forsøger psykologisk at forklare Juliens handling. Denne fortolkningstradition kan igen opdeles i to retninger hvor den ene retning opfatter mordforsøget som *overlagt* og båret af et hævnmotiv<sup>97</sup>, og hvor den anden opfatter handlingen som *uoverlagt* fordi Julien efter at have læst Mme de Rênals brev går ind i en tilstand af trance og galskab.<sup>98</sup>

Det falder uden for specialets fokus indgående at diskutere de forskellige retninger. Jeg tilslutter mig den retning der begyndte med Henri Martineaus læsning fra 1950, og som Dominick LaCapra har revideret i en læsning fra 1987. Ligesom jeg i diskussionen af Peter Brooks' syn på fortælleren ikke mente at fortælleren og plottet halshugges, så mener jeg heller ikke at Juliens handling er kontingent og uden determinisme. LaCapras og til dels Martineaus psykologiske fortolkninger underbygger specialets grundlæggende tese om at romanen gestalter en romantisk realisme. Juliens kriminelle handling bidrager nemlig til romanens melodramatiske handlingsforløb, og den udspringer, ligesom det var tilfældet hos Mathilde og Louise, af en interaktion mellem det indre og det ydre.

Peter Brooks' forståelse af romanens plot hvor slutningen reduceres til et appendiks, er reducerende i forhold til romanens faktiske forløb og slutning. Romanens dobbelte slutning handler for mig at se mere om at forståelsen af plottet og Juliens karakter må revideres. Frank Kermode har denne generelle forståelse af peripetien:

The story that preceded very simply to its obviously predestined end would be nearer myth than novel or drama. Peripeteia, which has been called the equivalent in narrative, of irony in rhetoric, is present in every story of the least structural sophistication. Now peripeteia depends on our confidence in the end; it is a disconfirmation followed by consonance; the interest of having our expectations falsified is obviously related to our wish to reach the discovery or recognition by an unexpected and instructive route. It has nothing to do with any reluctance on our part to get there at all. So that in assimilating the peripeteia we are enacting that readjustment of expectations in regard to an end which is so notable a feature of naïve apocalyptic. (...) The more daring the peripeteia, the more we may feel that the work respects our sense of reality; and the more certainly we shall feel that the fiction under consideration is one of those which, by upsetting the ordinary balance of our naïve expecta-

---

<sup>97</sup> Denne retning er repræsenteret af læsninger af: Pierre Georges Castex, Michel Crouzet og F.J. Hemmings. Pierre Georges Castex: *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, pp. 125-157. Michel Crouzet: *Le Rouge et le Noir*, pp. 143-146. F.J. Hemmings: *Stendhal a study of his novels*, pp. 123-125.

<sup>98</sup> Denne retning er repræsenteret af læsninger af: Henri Martineau, Claude Liprandi og Dominick LaCapra. Henri Martineau: "Introduction" in *Stendhal: Le Rouge et le Noir*, pp. 25-29. Claude Liprandi: "L'Affaire Lafargue et *Le Rouge et le Noir*", pp. 199-200. Dominick LaCapra: "Stendhal's irony" in *History, Politics and the Novel*, pp. 26-27. Inden for de to psykologiske retninger er derudover en række interne uenigheder, men de kan grundlæggende underordnes disse to retninger.

tions, is finding something out for us, something *real*. (...) The reader is not offered easy satisfactions, but a challenge to creative co-operation.<sup>99</sup>

Kermodes generelle forståelse af peripetiens funktion er mere præcis end Peter Brooks' fordi romanen efter mordforsøget stadig bevæger sig mod en slutning. En slutning, hvor læseren efter peripetien må foretage en "readjustment of expectations". Julien Sorel bevæger sig ikke hinsides et plot efter mordforsøget, men forventningerne til hans skæbne og forståelsen af livsforløbet frem til mordforsøget må altså revideres. Peripetien har derfor en læseraktiverende effekt fordi den netop ikke giver tilfredsstillelse, men fordrer kritisk refleksion.

Forståelsen af romanens peripeti har også bidraget til kontroversen mellem den romantiske og den realistiske læsetradition, om end man ikke kan tale om en konsistent sammenhæng fordi de to diskussioner ikke er parallelle. Derimod opfattes Juliens fængselsophold helt forskelligt i de to traditioner. I den romantiske meningsstruktur opfattes peripetien og fængselsopholdet som en positiv udvikling der redder Juliens indre fra at blive inficeret af samfundet, ligesom Juliens halshugning kun bekræfter hans heroiske og romantiske natur.<sup>100</sup> Den realistiske tradition fokuserer derimod på romanens ulykkelige slutning som viser en nødvendig desillusion der er uden dannelsens harmoni. Den realistiske dannelsesromans adelsmærke er den ulykkelige slutning hvor helten går under i forhold til verden, og Juliens lykke i fængslet udgrænses i denne sammenhæng som kitsch.<sup>101</sup> Tendensen til at argumentere for og imod romantik og realisme har altså også i forståelsen af romanens plot nedtonet samspillet mellem Juliens romantiske indre og den ydre historisk baserede virkelighedsfremstilling. En overset fortolkning af romanens plot har været at læse det i forhold til en tragedie struktur. Denne oversete struktur skyldes netop at man enten har heroiseret Julien, eller at man har indsat romanen i en realistisk kanon der anskuer tragedie og roman i et strukturelt modsætningsforhold. Problemet for den realistiske læsning er at Juliens vitterligt imponerende karriere, den store faldhøjde og romanens pludselige omvending konvergerer dårligt med den realistiske udviklings-

---

<sup>99</sup> Kermodé analyserer forholdet mytiske plotstrukturer og litterære plotstrukturer. Med naiv apokalypse mener Kermodé de gamle myter der indsatte den kronologiske tid i en mytisk struktur med en begyndelse og en slutning. År 1000 var for eksempel historisk et år der i flere myter markerede verdens undergang, og når verden fortsatte efter år 1000 foretog man en: "readjustment of expectations" og udskød tidspunktet for apokalypsen. Frank Kermodé: *The sense of an ending*, p. 18.

<sup>100</sup> Michel Crouzet: *Le Rouge et le Noir*, pp. 166-168. Victor Brombert: *Stendhal and the Themes of Freedom*, p. 88.

<sup>101</sup> Franco Moretti: "Waterloo story" in *The Way of the World: the Bildungsroman in European culture*, p. 99 og pp. 118-122. Martin Turnell: *The Novel in France*, pp. 146-147.

roman der beskriver den følsomme helts undergang i konflikten mellem hjertets poesi og verdens prosa.

Som beskrevet i den indledende diskussion af *Racine et Shakespeare* og George Steiners bog *The Death of Tragedy*, så var Stendhal optaget af idéen om en romantisk tragedie. Den rationelle begrundelse for at skildre Juliens livsforløb i en tragisk form bunder for mig at se i en diskrepans mellem *historie* og *myte*. Juliens usamtidighed og indre myte gør hans udvikling arkaisk og fremmedartet i forhold til gestaltningen af de sociale typer. Men den tragiske plotstruktur er ikke upåvirket af den historisk baserede virkelighedsfremstilling; de to verdener interagerer og determinerer Juliens tragiske livsforløb.<sup>102</sup> Denne interaktion gør den romantiske tragedie til en del af romanens romantiske realisme og skaber Stendhals originale tragediestruktur. Det er min tese at den romantiske tragedie har en særegen form fordi der manifesterer sig en blindhed både før og efter den tragiske peripeti. Denne dobbelte blindhed er nødvendiggjort af Juliens splittede indre myte, og den skaber en stor afstand mellem peripeti og anagnorisis. Napoleonsmyten giver Julien en heroisk blindhed, mens Rousseaumyten giver ham en romantisk blindhed. Den heroiske blindhed er dominerende frem til mordforsøget på Mme de Rênal, og med romanens slutning in mente vil jeg derfor indlede læsningen med at vende tilbage til romanens begyndelse for at indsætte Juliens livsforløb i en samlet meningsstruktur.

## II Juliens heroiske blindhed

Julien adskiller fra romanens begyndelse sit jeg mellem et sensibelt og heroisk indre og et socialt og tilpasset ydre. Hykleriet er kalkuleret og skyldes at han vil gøre succes i en uheroisk, borgerlig og intrigefyldt historisk virkelighed uden at give køb på sit noble indre. Han forstår som han siger, at vælge: "l'uniforme de mon siècle" (p. 525). Men på trods af denne kalkulerende hjerne har Juliens ambition noget lyrisk og idealistisk over sig hvilket kontrasteres af de mange bondesønner i præsteseminariet hvis ambition er båret af en småborgerlig materialisme. Denne forskel skaber en *blindhed* ved Juliens ambition fordi han ikke ligesom bondesønnerne tænker på et mål: "leur éducation se bornait à un respect immense et sans bornes pour l'argent *sec et liquide*, comme on dit en Franche Comté" (p. 389). Julien er således ikke en typisk parvenu i restaurationsperioden, for han er ikke styret af historikeren Francois Guizets berømte diktum: "enrichissez vous" som

<sup>102</sup> Jeg benytter i analysen begreberne fra Aristoteles' *Poetik* uden at gå i detaljer med Aristoteles' teori. Stendhals romantiske tragedie er væsensforskellig fra en traditionel tragedie. Han har et åbenlyst historiseret genrebegreb fordi Juliens tragedie er integreret i romanformen. Interessant i denne sammenhæng er derfor den måde han bruger tragedieformen til at skabe en nødvendighed i plotstrukturen og til at skabe romanens romantiske realisme.

flere af Balzacs helte er underlagt.<sup>103</sup> Julien er eksempelvis for stolt til at tage imod borgmesterens pengegaver hvilket skaber de humoristiske *quid pro quo* scener fordi borgmesteren tænker alt i forhold til penge. Ambitionen er en form for interesseløs passion, en projektion af jegets drømme ud i en uendelig fremtid, og den er ikke forankret i en egoistisk selvforståelse, men i denne heroiske pligt, *devoir héroïque*, der nok hæver Julien over en social determinisme, men som altså også gør ham blind over for sig selv og de sociale mekanismer som han er en del af. Adskillelsen mellem indre og ydre gør Julien til en problematisk og ustabil helt der er en outsider i de sammenhænge han indgår i, men den gør ham også til en viljestærk helt der har succes. Sin svaghed til trods er Julien en helt som Stendhal selv understreger: ”Julien est le héros du drame, j’ai besoin de dire qu’il est”.<sup>104</sup> Den heroiske ambition er altså den energi der fører ham frem og skaber *dramaet*.

Hykleriet bevirker at Julien hele tiden har noget at skjule. Udadtil undlader han både at tale om Napoleon og Rousseau, mens han indadtil forstår sig selv i forhold til Napoleons heroiske projekt. Rousseaus vigtige position i formningen af Juliens karakter undertrykkes faktisk fordi Juliens følsomhed er i konflikt med det heroiske selvbillede. Julien har, ”le coeur facile à toucher” (p. 678), og denne naturlige sensibilitet opfatter han som en trussel for realiseringen af sit ambitiøse projekt. Han er derfor streng og i en psykologisk forstand voldelig over for sig selv og sine følelser, og hans tilværelse bliver derfor også uden tilfredsstillelse fordi han ikke vil være den han er, men den han bør være:

Il craignait un remords affreux et un ridicule éternel, s’il s’écartait du modèle idéal qu’il se proposait de suivre. En un mot ce que faisait Julien un être supérieur fut précisément ce qui l’empêcha de goûter le bonheur qui se plaçait sous ses pas (p. 298).

Fortællerens kommentar beskriver den gennemgående tendens Julien har til at føle sig hævet over sig selv, og som også giver ham en mangel på ydmyghed. Når tiden i Vergy er en lykkelig tid for Julien, skyldes det netop at han kan være sig selv og glemme hykleriet og sin ”noire ambition” (p. 279):

Il y eut des moments où lui, qui n’avait jamais aimé, qui n’avait jamais été aimé de personne, trouvait un si délicieux plaisir à être sincère qu’il est sur le point d’avouer à Mme de Rênal l’ambition qui jusqu’alors avait été l’essence même de son existence (p. 303).

<sup>103</sup> *Littérature française*, bind 12, p. 32.

<sup>104</sup> Stendhal: *Projet d’article sur le Rouge et le Noir*, p. 707.

Julien er altså både en sensibel, drømmende og lidt kejtet og blind drenget helt, og en viljestærk, stolt og moralsk overlegen type der ser lidt ned på det alt for menneskelige.<sup>105</sup>

Væsentligt i denne sammenhæng er at Juliens indre myte nok interagerer med den historiskbaserede virkelighedsfremstilling i kraft af ambitionen og pligtfølelsen, hvilket skaber denne romantiske realisme i karaktertegningen, men den sker samtidig med en asketisk undertrykkelse af en sensibilitet som frem til mordforsøget kun realiseres i den idylliske passage sammen med Mme de Rênal. Den heroiske ambition der er uden et klart defineret mål, og undertrykkelsen af et sensibelt indre giver Julien en *tragisk blindhed*. Denne blindhed forankres i den historiske sædeskildring fordi Julien forstår sin succes i forhold til Napoleonsmyten midt i en socialt organiseret virkelighedsfremstilling. Hans selvforståelse er skæv i forhold til de sociale faktorer der bestemmer hans opstigning. Som det er typisk for romangenren, så opstår mulighederne for Juliens sociale opstigning nemlig rundt om ham og ikke primært i kraft af hans handlinger. Rivaliseringen mellem Valenod og M. de Rênal giver ham ansættelsen som huslærer, ligesom rivaliseringen mellem jansenisten Pirard og jesuiten Frilair giver ham stillingen hos Markis de la Mole, Pirards ven og Frilairs fjende. Juliens forførelse af de to aristokratiske kvinder muliggør også den sociale opstigning. Han forstår selv forførelsen i forhold til sin indre heroiske diskurs hvilket skaber ironi som det for eksempel var tilfældet ved Mathildes kærlighedsbrev som Julien saluterer med udbruddet: "Aux armes" (p. 526), og i den perfekte udførelse af Fyrst Korasoffs russiske strategi. Men også Juliens pligtskyldige forførelse af Mme de Rênal forstås i militaristiske termer som for eksempel: "il l'observait [Mme de Rênal] comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre" (p. 266), og "J'ai gagné une bataille, se dit-il aussitôt qu'il se vit dans les bois et loin du regard des hommes, j'ai donc gagné une bataille" (p. 275). Julien formår således ikke selv at se at hans heroiske indre undervejs i karriereforløbet trues alvorligt med at blive reduceret til et selvbedrag uden hold i det reelle karriereforløb der baserer sig på de ældre karakterers rivalisering og de to gale kvinder. Hans heroiske indre trues altså med at blive reduceret til en fiktion som det hele tiden har været, men som er degenereret og blevet til myte for Julien.

Juliens blindhed hviler på adskillelsen mellem "mig" og "jeg", på menneskets evne til at opfatte sig selv forskellig fra den man er. Julien ser nemlig verden gennem det imaginære og lader ikke det reelle karriereforløb påvirke hans selvbillede og verdensanskuelse. Denne blindhed er altså et af de karaktertræk der gør at man kan sætte Julien i forbindelse med en tragisk

---

<sup>105</sup> For en grundig beskrivelse af Juliens karakter se Michel Crouzets analyse fra 1995. Michel Crouzet: *Le Rouge et le Noir*, pp. 107 – 170.

plotstruktur. Den blinde ambition får også Julien til at afvise nogle lukrative tilbud i romanens første del, og de forekommer bevidst iscenesat som nogle *tragiske fejlgreb* fra heltens side. Juliens fejlgreb bryder med den sociale orden fordi han vil mere end hvad hans sociale position lægger op til. Ægteskabet med tjenestepigen Elisa og arbejdet i Fouquets tømmerhandel ville netop legitimere den sociale orden. Men både Elisas tilbud om ægteskab og Fouquets tilbud om en andel i hans forretning afviser Julien fordi de ikke passer til hans indre Napoleonsmyte. Fouquet forsøger forgæves at overtale ham: "Rien ne put vaincre la vocation de Julien. Fouqué finit par le croire un peu fou" (p. 287). M. de Rênal er på samme måde uforstående over for Juliens afvisning af Éliisa: "Pour moi, je n'en ai jamais eu bonne idée depuis qu'il a refusé d'épouser Éliisa, c'était une fortune assurée" (p. 339). Når Julien i afgørende øjeblikke handler i forhold til den indre myte, så opfatter de sociale typer ham generelt som værende gal. Myten bliver i en social kontekst til galskab.

Ambitionen er motoren i romanens plot, men den er også en form for spændetrøje der forhindrer Julien i at udvikle sig. Man kan ikke tale om en egentlig udvikling frem til mordforsøget på Mme de Rênal, selvom Julien bliver bedre til at beherske de sociale koder undervejs i romanen. Juliens sensible indre bliver blot mere fortrængt fra de ydre begivenheder i takt med den sociale opstigning. I romanens første del er der jo oplevelserne i Vergy og rejsen i bjergene der danner kontrast til realiseringen af de ambitiøse planer, hvilket ikke er tilfældet i Paris. Julien er "ivre d'ambition" kort før mordforsøget, og udsagnet, "Mon roman est fini", relaterer sig også kun til realiseringen af Napoleonsmyten, mens den følsomme rousseauske del af Juliens indre myte bliver stadigt mere undertrykt frem mod Mme de Rênals fatale brev.

### III Den tragiske peripeti

Mme de Rênal skriver under tvang af en jesuitisk præst og på opfordring af Julien selv et brev til Markis de la Môle. Brevet tjener til at beskrive Juliens fortid som Markis de la Mole gerne vil vide noget om inden han gifter sin datter bort. Til Markis de la Mole's store forargelse beskriver Louise Julien som en opportunistisk karl der gennem forførelse og kold beregning bemægtiger sig en position i de sammenhænge han indgår i. Markisen bliver naturligvis oprørt over denne beskrivelse, og Julien selv handler nærmest mekanisk på læsningen af brevet. Han tager tilbage til Verrières og skyder Mme de Rênal i landsbyens kirke. Et af problemerne med denne handling er at brevet ikke ændrer Juliens situation afgørende. Mathilde er stadig gravid, og med lidt snilde kunne den beregnende Julien have løst konflikten. Så

hvorfor denne raske beslutning? Dominick La Capra har følgende fortolkning:

The letter Julien receives is from someone who may well be the most significant other in his life. Note that we know about Julien's real father and his brothers but absolutely nothing about his mother. The literal mother is a marked absence in the text. Madame de Rênal is both lover and mother for Julien, the only mother he or we know. The letter from an other who is so close to Julien presents him not as he would like to see himself ("inwardly") but as others see him. It presents him – almost through his own eyes – not in terms of his noble, sensitive inner self but in terms of his opportunistic and scheming outer self, as a paltry logician of self-interest. In short, the other who is mother and lover sees him just like *any* other might have seen him, and this turns Julien inside out. Her letter reveals that he is compromised, his noble purity is an illusion; his equivocal, divided self is untenable. To use sartrean language (which seems almost natural here), Julien's acts have defined him. His inner, noble self is disclosed as empty, and he has become what he appears to be. His outside is his essence – an unacceptable essence.<sup>106</sup>

Denne psykologiske fortolkning er meget sandsynlig. Bemærk at Mme de Rênals kærlighed til Julien også blev beskrevet som en kriminel handling. Hendes position som moder og elsker har noget incestuøst over sig; hun overskrider ikke kun ægteskabets lov, men også i en overført betydning incestforbudets. Skuddet repræsenterer i en symbolsk freudiansk forstand en form for penetration af moderen og en regressiv bevægelse der har et påfaldende sammenfald med destabiliseringen af den faderlige fortællerinstans. Mordforsøget på Mme de Rênal er når man anskuer Juliens udvikling i forhold til en tragisk plotstruktur, plottets *tragiske peripeti*. Men Juliens ødipale konflikt gestalttes i en historiseret variant. På grund af de historiske omstændigheder var Julien tvunget til at hykle, men uden at hykleriet påvirkede hans heroiske selvforståelse. Det er netop denne blindhed i Juliens selvforståelse som Mme de Rênals brev punkterer, og som bringer den mytiske og blinde ambition til ophør; den ambition som den faderlige fortæller jo også på et overført plan har været garant for. Som Julien siger efter at have læst brevet: "Je ne puis blâmer M. de la Mole, dit Julien, après l'avoir fini; Il est juste est prudent. Quel père voudrait donner sa fille chérie à un tel homme! Adieu!" (p. 644).

Samtidig med punkteringen af det heroiske selvbillede bryder Juliens indre sensibilitet igennem; den sensibilitet som det frem til skuddet har været nødvendigt at undertrykke. Julien bliver derfor ude af sig efter at have læst brevet, og han går, med Henri Martineaus udtryk, ind i en anden tilstand; en form for naturlig galskab der nok gør mordforsøget overlagt for så vidt som han planlægger og udfører handlingen, men umotiveret fordi han

---

<sup>106</sup> Dominick LaCapra: "Stendhal's irony" in *History, Politics and the Novel*, p. 26. Mme de Rênals position som moder og elsker gøres eksplicit i Juliens forsvarstale hvor han konstaterer: "Mme de Rênal avait été pour moi comme une mère" (p. 674).



befinder sig i en gal og forskruet tilstand. Juliens melodramatiske handling går i en markant form imod ”the repressions of the ordinary”, men, symptomatisk for Stendhals melodrama, er det melodramatiske *uartikuleret*. Som følge af den historiske sammenhæng kan den indre myte og de indre følelser ikke finde noget rum at udtrykke sig i. Den indre myte bliver derfor represiv, og de indre følelser der bryder ud, er uden moral og udtrykker en form for melodramatisk nihilisme.

#### IV Anekdoten om Antoine Berthet

Pierre Georges Castex og Michel Crouzet argumenterer begge godt for hævnmotivet.<sup>107</sup> De betragter begge Julien som en romantisk helt og indskriver handlingen i den romantiske læsetradition hvor Julien af stolthed og kærlighed begår mordet. Denne fortolkning bygger i høj grad på romanens anekdotiske ophav. Plottet i *Le Rouge et le Noir* bygger på en *fait divers* om Antoine Berthets livsforløb. Den begavede arbejdersøn blev ligesom Julien Sorel i romanen huslærer, optaget på et præsteseminarium i Grenoble, og han forførte også to kvinder i de familier han var tilknyttet. Romanen følger også anekdoten tæt i forbindelse med Berthets uforklarlige mordforsøg på sin tidligere elsker Mme Michoud i en landsbykirke. Berthet holdt også ligesom Julien en revolutionær tale og blev halshugget i februar 1828. Udover dramaet omkring Antoine Berthet var Stendhal også inspireret af et andet kærlighedsdrama der mandede ud i et jalousimord, og som gik under navnet Lafargue affæren. Lafargue dræbte sin tidligere elsker og blev i dømt fem års fængsel. I rejseberetningen *Promenades dans Rome* (1829) har Stendhal følgende kommentar om affæren:

L’an passé, les tribunaux nous ont appris plusieurs assassinats commis par amour; les accusés appartenaient tous à cette classe ouvrière qui, grâce à sa pauvreté, n’a pas le temps de songer à l’opinion du voisin aux convenances. M. Lafargue, ouvrier ébéniste, auquel la Cour d’Assises de Pau vient de sauver la vie, a plus d’âme à lui seul que tous nos poètes pris ensemble, et plus d’esprit que la plupart de ces messieurs.<sup>108</sup>

Stendhal er begejstret for de passionerede arbejdere fordi de ikke er *vani-teux*. De handler ikke med blik for de andre i socialiteten, men handler intuitivt og spontant hvilket giver dem mere sjæl, end de forfængelige forfattere man sædvanligvis tillægger sjæl og ånd. Dette polemiske udsagn er interessant fordi det fortæller noget om Stendhals personlige myte og valg af plot i *Le Rouge et le Noir*. Man kan sammenligne Stendhals avislæsning med Mathildes begejstring over Juliens mordforsøg og halshugning. Der opstår en

<sup>107</sup> Se note 94.

<sup>108</sup> Citeret i Pierre Georges Castex: *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, p. 38.

pludselig korrespondance mellem indre og ydre der bekræfter en indre myte om kærlighed, drama og passion.

Romanens forankring i de historiske kriminalsager er en del af romanens historicitet. Plottet kommer faktisk før romanen hvilket forankrer den og problematiserer rent ideologiske fortolkninger fordi den historiske reference legitimerer handlingsforløbet. Anekdoterne bekræfter derfor også Stendhals *beau idéal* om at ville skildre en naturlig galskab som det kom til udtryk i specialets indledende citat, og er en del af den æstetiske strategi om at integrere det romantiske i det realistiske. Men anekdoterne er også perifere, og de kan ikke siges at være kulturhistorisk signifikante. De bekræfter nogle private følelser hos Stendhal, og er som *fait divers* også kitsch og sladder og kontrasterer, som Stendhal selv påpeger i citatet, det finlitterære.

Stendhals heroisering af de passionerede og voldelige arbejdere danner grundlag for Crouzets og Castex' heltmodige forståelse af handlingen og Juliens karakter i øvrigt. De sætter forbrydelsen i centrum for romanens plot og ikke ambitionen.<sup>109</sup> Jeg har, ligesom René Girard, et mindre heroisk og begejstret blik på Juliens udvikling fordi jeg tillægger Juliens indre myte og romanens ulykkelige slutning stor betydning for den kausale meningsstruktur. Stendhals æstetiske bearbejdning af den historiske anekdote kan nemlig siges at fungere på tre niveauer hvor man går fra anekdote til historisk repræsentation og til en fiktionær gestaltning af Julien Sorels bevidsthed og karakter. Romanens forankring i anekdoten funderer Juliens sociale opstigning og knytter romanen til temaet om passion og til 1800 tallets klassekampe og sociale mobilitet. Julien repræsenterer en overskridelse, og hans energi og inferiøre sociale position gør ham til en destabiliserende figur i den sociale orden.

Derimod er Stendhals gestaltning af den litterære karakter Julien Sorel det specifikt litterære, og han er ikke på samme måde som plottet forankret i de virkelige begivenheder. Karaktertegningen er, som Dorit Cohn har argumenteret for, et af fiktionens specifikke kendetegn.<sup>110</sup> Juliens litterære bevidsthed og forankring i de to historiske diskurser, Napoleon og Rousseau, gør ham til en særegen litterær karakter, og karaktertegningen transformerer derved også, for mig at se, anekdotens plotstruktur fra at være fortællingen om en romantisk oprører til en romantisk tragedie og en roman om desillu-

---

<sup>109</sup> Michel Crouzets romantiske forståelse af Julien Sorels livsforløb udtrykker han klarest i et forord til udgaven fra Garnier Flammarion fra 1964: "Féroce par générosité, hypocrite par sincérité, Julien mène contre l'Ordre le combat de la pureté et de l'énergie. Sa noblesse, c'est son pouvoir de nier le social, et de mourir *sauvé*, intact, fidèle à son *mépris*. Il est le héros prométhéan de la Revanche; en lui, du côté du non, se cristallisent les qualités humaines, la qualité humaine tout court." Michel Crouzet: "Notices sur le Rouge et le Noir" in Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 24.

<sup>110</sup> Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction*, p. 16.

sion. Juliens blanding af at være en voldelig arbejder og en mytisk og diskursivt funderet karakter er grunden til at han er så svær at fastholde i en karakteristik.

## V Det lykkelige fængsel

Anskuer man mordforsøget på Mme de Rênal som en tragisk peripeti, er det næste spørgsmål om peripetien ændrer Juliens skæbne fra lykke til ulykke eller fra ulykke til lykke. Spørgsmålet er vanskeligt, for i takt med den ydre succes oplevede Julien jo en stadig større indre klaustrofobi og eksistentiel fremmedgjorthed. Blandt de sociale typer hersker der imidlertid ikke nogen tvivl. Bevægelsen går fra lykke til ulykke i de andres øjne, men uden at den vækker genkendelse hos de sociale typer i romanen. Juliens indre myte er jo netop skjult og ikke som i en traditionel tragedie en alment accepteret verdensanskuelse der indsætter Julien i et tragisk religiøst fællesskab som George Steiner gjorde opmærksom på. Den udspekulerede jesuit M. de Frilairs tanker er i den sammenhæng karakteristiske: "Ce Julien est un être singulier, son action est inexplicable, pensait M. de Frilair, et rien ne doit l'être pour moi" (p. 655). De sociale typer er fulde af forundring, og handlingen vækker derfor hverken frygt eller medlidenhed.

Omvendt kan man argumentere for at handlingen ændrer Juliens skæbne fra ulykke til lykke fordi fængselsopholdet repræsenterer en frihed og en form for selvrealisering. Julien Sorels konkrete indespærring i fængslet i Besançon markerer nemlig begyndelsen på en rejse ind i det indre. En rejse som den faderlige fortæller forholder sig ironisk og opgivende til, og som relaterer sig til det moderlige. Freuds urfantasma om længslen efter livmoderen er meget eksplicit repræsenteret i *Le Rouge et le Noir*, ligesom det er tilfældet i *La Chartreuse de Parme* hvor Fabrizio tilbringer ni måneder i fængslet og ikke er til at jage ud.<sup>111</sup> Som Gerard Genette har bemærket er det psykologiske ofte meget eksplicit hos Stendhal hvad der kan tage brodden af de psykologiske fortolkninger, men klichéen rummer for mig at se også en alvor og en nødvendighed.<sup>112</sup>

Fængselsopholdet markerer netop for romantikforskeren Victor Brombert ophøret af ambition og undertrykkelse fra de andre og begyndelsen på en frihed til at være sig selv. Brombert er interessant i denne sammenhæng fordi han har undersøgt fængslet som et kulturhistorisk og romantisk topos, og han bidrager derfor til en forståelse af romanens romantiske realisme. Læser man Juliens indre rejse i et positivt lys, som Brombert gør det, så bliver fængslet frihedens sted hvor Julien kan realisere sit indre:

<sup>111</sup> Stendhal: *La Chartreuse de Parme*, pp. 358-359.

<sup>112</sup> Gerard Genette: "Stendhal" in *Figures II*, p. 157.

Stendhal's prisons do indeed restore the privileged individual to his true self. Or, rather, they allow him to discover, and even create, that self. Jail thus assumes both a protective and a dynamic function: it liberates, but also reveals.<sup>113</sup>

Der er en række tekstuelle markører som underbygger Bromberts fortolkning. Julien får en celle på øverste etage med en pragtfuld udsigt hvor han kan høre ørnens sang. Ørnen som symbol på frihed er en af de få gentagelsesstrukturer i *Le Rouge et le Noir*. Man støder første gang på symbolet på Juliens rejse op i bjergene ved Verrière hvor han i ensomhed og hævet over intrigerne i landsbyen iagttager ørnens svæv og udbryder: ”*je suis libre*” (p. 285). Julien føler sig generelt godt tilpas ved indespærringen hvilket hænger sammen med at han både slipper for hykleriet og undertrykkelsen fra de andres blikke:

(...) la vie m'est agréable; ce séjour est tranquille; je n'y ai point d'ennuyeux, ajouta-t-il en riant, et il se mit à faire la note des livres qu'il voulait faire venir de Paris (p. 651).

Udsigten til at skulle dø giver ham faktisk en følelse af frihed over for verden: ”Laissez moi ma vie idéale...que m'importe les autres” (p. 667). Han har en åndelig selvtilstrækkelighed ved at befinde sig i ”le pays des idées” (p. 668), og ved at meditere over livet og døden opnår han en indre fred: ”Son âme était calme” (p. 668). Julien opnår også en evne til at nyde livet som han viser ved at drikke champagne og ryge hollandske cigarer fra fængslets top. Fængslet som romantisk topos mener Brombert generelt udtrykker en frihed fra det omgivende samfund der har mindelser om klostrets afsondrethed og spiritualitet. Men fængslet symboliserer derudover en samfundsmæssig undertrykkelse der i sig selv stimulerer idéen om frihed og giver energi til at drømme. Fængselsopholdet poetiserer derved også romanens politiske diskussion og lader koblingen mellem æstetik og politik dreje sig om modsætningen mellem undertrykkelse og frihed.

Juliens indre rejse giver ham et retrospektivt begær der leder ham tilbage til de lykkelige stunder i Vergy sammen med Mme de Rênal:

Deux ou trois mille livres de rente pour vivre tranquille dans un pays de montagnes comme Vergy... J'étais heureux alors... Je ne connaissais pas mon bonheur (p. 651).

Denne erkendelse videreføres i de afbrydelser hvor Julien i selskab med de andre karakterer begynder at drømme: ”Sa pensée était à Vergy” (p. 668). Julien får således ikke nogle nye værdier i fængslet, men omvender sig helt

---

<sup>113</sup> Victor Brombert: “Stendhal: The Happy Prison” in *The Romantic Prison*, p. 73. Brombert analyserer fængselsopholdet i: “Stendhal: The Happy Prison” in *The Romantic Prison*, pp. 62-87. *Stendhal: Fiction and the Themes of Freedom*, pp. 61-99.

fra ambition til fortidens idyl og kærlighed. Kærligheden realiseres i mødet med Mme de Rênal hvor Julien opnår evnen til at elske. Julien er på dette tidspunkt blevet domfældt og er blevet flyttet til dødsgangen dybt nede i fængslet. Det er i denne celle at Mme de Rênal kommer på besøg for at bede ham om at appellere dommen. I cellen realiserer Julien den romantiske kærlighed som jeg var inde på i forbindelse med Wolfgang Matzats analyse:

Elle [Louise] s'appuya sur Julien, qui était à ses genoux, et longtemps ils leurèrent en silence. A aucune époque de sa vie, Julien n'avait trouvé un moment pareil (...) Les transports et le bonheur de Julien lui prouvaient combien il lui pardonnait. Jamais il n'avait été aussi fou d'amour (p. 682).

Analysen af fængselsopholdet er foreløbig i overensstemmelse med Bromberts beskrivelse af *La prison heureuse*, men ligesom det var tilfældet med Matzats analyse af den romantiske kærlighed, så opstår der også med Juliens ophold en tvetydighed i den romantiske repræsentation. Faktisk mener jeg, med Harry Levins formulering, at der er tale om en kritisk imitation der imidlertid ikke, som den realistiske tradition hævder, er kitsch.<sup>114</sup> Den romantiske beskrivelse er nemlig nødvendig for gestaltningen af den romantiske tragedie.

## VI Juliens romantiske blindhed

Dominansen af de romantiske følelser og en indre frihed i fængslet står i modsætning til den ambition og handlingsorienterede karriere som styrer Julien frem til den tragiske peripeti. Denne romantiske repræsentation bekræfter ikke kun en romantisk frihedsideologi, men viser sig også som en *romantisk blindhed*. Som beskrevet indledningsvist er det min tese at den romantiske tragedie har en særegen form fordi der manifesterer sig en blindhed både før og efter den tragiske peripeti. Denne dobbelte blindhed er nødvendiggjort af Juliens splittede indre myte hvilket skaber en stor afstand mellem peripeti og anagnorisis. Mme de Rênals brev gav nok Julien en tragisk indsigt, men i takt med at de indre følelser bryder igennem hykleriet og det heroiske selvbedrag, erstattes denne indsigt blot af en ny form for blindhed der er forankret i en romantisk sentimentalitet og følsomhed, og som både giver Julien en vis selvhøjtidelighed, men også en stor omskiftelighed og inkonsistens i hans refleksioner. Indespærringen afskærer i realiteten heller ikke Julien fra de andre og den eksterne virkelighed.

Kort efter indespærringen modtager Julien et besøg af anklagemyndigheden. Julien er fuld af selvtillid og uden dødsangst tilstår han mordet som overlagt:

---

<sup>114</sup> Se note 98.

(...) mais voyez-vous [Le Juge] pas, lui dit Julien en souriant que je me fais aussi coupable que vous pouvez le désirer? Allez, monsieur, vous ne manquerez pas la proie que vous poursuivez. Vous aurez le plaisir de condamner. Épargnez-moi votre presence (pp. 646-647).

Denne selvsikre fremtoning modsvarer kort efter af fortællerens intervention der viser en indsigt i Juliens blindhed og omskiftelige følelsesliv:

Julien, un peu revenu à lui, fut très malheureux. Chacune de ses espérances de l'ambition dut être arrachée successivement de son coeur par ce grand mot: je mourrai. La mort, en elle-même, n'était pas *horrible* à ses yeux. Toute sa vie n'avait été qu'une longue préparation au malheur, et il n'avait eu garde d'oublier celui qui passe pour le plus grand de tous (p. 647).

Fortælleren beskriver mordforsøget som en bevægelse fra ulykke til ulykke fordi Julien negligerer døden både før og efter den tragiske peripeti. Men den nye blindhed viser sig altså på en anden måde som det for eksempel kommer til udtryk i Juliens brev som han efterfølgende skriver til Mathilde:

(...) La vengeance a été atroce, comme la douleur d'être séparé de vous. De ce moment, je m'interdis d'écrire et de prononcer votre nom. Ne parlez jamais de moi, même à mon fils: le silence est la seule façon de m'honorer. Pour le commun des hommes je serai un assassin vulgaire (...) Ne m'écrivez point, je ne répondrais point. Bien moins méchant que Iago, à ce qu'il me semble, je vais dire comme lui: *From this time forth I never will speak word*. On ne me verra ni parler ni écrire; vous aurez eu mes dernières paroles comme mes dernières adorations (p. 647).

Bemærk stilskiftet. Marquis de Moles dygtige sekretær er pludselig begyndt at skrive i den høje retoriske stil som det viser sig med brugen af figurer, litterære referencer og et højtideligt selvbillede (tavsheden brydes naturligvis kort efter, og han føler sig faktisk også godt tilpas med at være adskilt fra Mathilde). Pastichen tjener til at vise den romantiske galskab og blindhed som Julien er blevet grebet af efter mordforsøget. Denne galskab viser sig også i en række voldsomme følelsesudbrud. Julien græder og bliver troende ved nyheden om at Mme de Rênal er i live, ligesom hans gråd ved pastor Chélans og Fouquets besøg også viser den følsomhed som er blevet vakt til live. Den romantiske tilstand som altså kommer til udtryk i en manglende dømmekraft, inkonsistente refleksioner og voldsomme følelsesudbrud, gør også fængselsopholdet til en kritisk imitation der ikke kun positivt fremhæver friheden og selvrealiseringen for Julien.

Juliens frihed er reelt også begrænset fordi den ydre virkelighed gentagne gange trænger sig på i fængslet. Der berettes om femten tvungne besøg hvor nogle er mere vellykkede end andre, og som hensætter Julien i en skiftevis lykkelig og ulykkelig tilstand. Julien er især gnaven og direkte for-

nærmende over for Mathilde hvis heroiske forståelse af Juliens livsforløb og forskellige redningsplaner nu er så trættende for Julien:

Julien se trouvait peu digne de tant de dévouement, à vrai dire il était fatigué d'héroïsme. C'eût été à une tendresse simple, naïve et presque timide, qu'il se fût trouvé sensible, tandis qu'au contraire, il fallait toujours l'idée d'un public et des autres à l'âme hautaine de Mathilde (p. 663).

Juliens omvendning fra ambition til kærlighed og drømmeri beskrives heller ikke kun som en frihedsfølelse, men også som en skødesløshed: "Ces moments [sammen med advokaten] étaient les seuls absolument désagréables d'une vie pleine d'incurie et de rêveries tendres" (p. 666). Mathilde tager faktisk over og ordner Juliens praktiske affærer, mens han befinder sig i ideernes verden.<sup>115</sup>

Julien er frem til processen i retssalen overbevist om sin skyld. Han har dømt sig selv på forhånd og er derfor afvisende over for myndighedernes og forsvarsadvokatens forskellige forslag til et forsvar. Juliens afvisende holdning skyldes en følelse af *anger*. Hvor Julien frem til mordforsøget var præget af ambition og pligtfølelse, så er angeren (remords, repentir) den dominerende følelse hos Julien efter mordforsøget på Mme de Rênal. Både Julien og Mme de Rênal har en fælles kærlighedslængsel som fortælleren lidt ironisk beskriver som anger:

ce malheur [ulykken over at have skrevet brevet til Julien] était l'absence de Julien; elle l'appelait, elle, *le remords*" (p. 646), og som modsvares af Juliens: "L'ambition était morte en son coeur, une autre passion y était sortie de ses cendres; il l'appelait le remords d'avoir assassiné Mme de Rênal. Dans le fait, il en était éperdument amoureux (p. 664).

Julien reagerer således meget voldsomt på forsvarsadvokatens forslag om at plædere for at handlingen var motiveret af jalousi, ligesom han bliver ved med at gentage overfor sig selv at handlingen var overvejet (prémédité), og at han derfor fortjener at dø. Selv efter domfældelsen er han overbevist om sin skyld: "Je me trouve justement condamné" (p. 676).

Juliens anger er på det overførte psykologiske plan en del af hans romantiske blindhed fordi løsrivelsen fra moderfiguren Mme de Rênal skaber skyld. Angeren er også væsentlig for at forstå Juliens forsvarstale hvor han foretager endnu et tragisk fejlgreb. Hele stemningen ved processen er romantisk: "Toute la province était accourue à Besancon pour voir juger cette cause romanesque" (p. 670). Juliens melodramatiske handling er blevet til en ekstraordinær historie på egnen. Juliens liv er pludselig blevet til en historie *pour les femmes de chambres*:

---

<sup>115</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 668.

En se retournant vers le public, il vit que la tribune circulaire qui règne au-dessus de l'amphithéâtre était remplie de femmes: la plupart étaient jeunes et lui semblèrent fort jolies; leurs yeux étaient brillants et remplis d'intérêt (p. 672).

Julien kan ikke lade være med at spille op til damerne, men i selve talen gør han noget meget uventet. I stedet for at appellere til juryens medlidenhed, hvilket ifølge forsvareren ville give ham en mild straf, gør han publikum *klassebevidste*:

(...)Mon crime était atroce, et il fut *prémédité*. J'ai donc mérité la mort, Messieurs les jurés. Mais quand je serais moins coupable, je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société.

Voilà mon crime, Messieurs, et il sera puni avec d'autant plus de sévérité que dans le fait, je ne suis point jugé par mes pairs. Je ne vois point sur les bancs des jurés quelque paysan enrichi, mais uniquement des bourgeois indignés (pp. 674-675).

Juliens tale er snarere en selvmordstale end en forsvarstale, for han gør alt for ikke at blive frifundet. Den retoriske situation er nemlig kendetegnet ved to begrænsninger. For det første anklagerens beskrivelse af mordforsøget som overlagt, og for det andet et publikum og en jury som forstår Juliens handling som en del af en ekstraordinær kærlighedsaffære. Hvad Julien burde have gjort i denne situation var at ændre anklagerens beskrivelse af handlingsforløbet. Det vil sige plædere for at handlingen var uoverlagt i stedet for overlagt. Derudover skulle han have appelleret til den sympati som han har blandt publikum. Kærlighedens smerte og ungdommens lidenskaber ville det være oplagt at slå på som almenmenneskelige motiver for handlingen. Julien gør det stik modsatte, for han bekræfter anklagen ved at afvise at handlingen kan være andet end overlagt. Dernæst transformerer han publikums kognitive forståelse af handlingsforløbet fra at være et ekstraordinært kærlighedsdrama til i en politisk kontekst at være en handling der viser underklassens kamp for lige rettigheder. Derved distancerer han sig selv fra juryen og publikum idet han både gør sig selv til en form for hero og martyr der er bedre end det indignerede borgerskab, og til syndebuk fordi borgerskabet ved at dømme ham kan vise deres magt.<sup>116</sup> Juliens apologi er roman-

<sup>116</sup> Jeg benytter i analysen Ware og Linkugels retoriske teori om apologien. Julien burde have benyttet en "explanative" strategi i den ovenstående situation. Strategien baserer sig på henholdsvis "Differentiation" og "Bolstering". "Differentiation" betyder at man ændrer publikums forståelse af det konkrete hændelsesforløb. "Bolstering" vil sige at man forstærker de følelsesmæssige bånd mellem taler og publikum ved eksempelvis at appellere til fælles værdier. I stedet benytter Julien en "vindicative" strategi. Strategien baserer sig på "Denial" og "Transcendence". "Denial" vil sige at man blankt afviser anklagen (Julien afviser alle andre forklaringer end anklagerens!). "Transcendence" betyder at man ændrer den kon-



tisk fordi den gør ham til *martyr*.<sup>117</sup> Han ofrer sit liv for de undertryktes sag til trods for at han ikke tidligere i romanen har haft noget videre politisk engagement. Juliens tale bliver derfor til en kritisk imitation af den romantiske apologi fordi den er forankret i Juliens eksistentielle anger og blindhed (han er ingen lederskikkelse). Juliens politiske selvopofrelse forekommer unødvendig og malplaceret i sammenhængen.

Ligesom det var tilfældet ved Juliens fejlgreb tidligere i romanen og ved den tragiske peripeti, ledsages handlingen endnu engang af en forundring fra de sociale typer. Jesuitten Frilair må endnu engang undre sig:

Quelle idée a eue votre ami, vient de me [Mathilde] dire M. de Frilair, d'aller réveiller et attaquer la petite vanité de cette *aristocratie bougeoisie!* Pourquoi parler de *caste*. Il leur a indiqué ce qu'ils devaient faire dans leur intérêt politique (...) Si nous ne parvenons à le sauver par le recours en grâce, sa mort sera une sorte de *suicide*... (p. 686).

Juliens blindhed i forhold til døden skabes primært af følelsen af anger der transformerer den horrible død til en retfærdig udgang på den kriminelle handling. Han har stadig på dette tidspunkt i romanen et ret afslappet forhold til døden som han på sokratiske vis udtrykker som : ”Ainsi, dans trois jours, à cette même heure, je saurai à quoi m'en tenir sur le *grand peut-être*” (p. 676). Denne mangel på dømmekraft understreges også ved at han efter talen ønsker at få Mathildes anerkendelse for talens retoriske kvaliteter, mens effekten, hans dødsdom, synes mindre vigtig.

Juliens anger og skyldfølelse er forankret i Rousseaumyten fordi den implicerer troen på en højere retfærdighed og en naturret. Myten forankrer moralen i de naturlige og blide følelser, og angeren skabes fordi naturen og tiden gør vold på den ideale orden; naturen viser sig at være indifferent over for en moralsk orden hvilket på et overført psykologisk plan skaber Juliens anger og forhindrer ham i at løsrive sig fra livet i Vergy og Mme de Rênal. Det idylliske og rummet af ”passions douces” er en myte fordi den er for-

---

tekst som handlingsforløbet skal forstås i ved at sætte det ind i en større ideologisk sammenhæng. Den ”vindicative” strategi er vanskelig at bruge fordi man nemt kommer til at tale ned til publikum. Den benyttes derfor ofte af martyrer. Sokrates’ forsvartale er det fornemste eksempel på den ”vindicative” strategi. Der er for mig at se også en kritik af den sokratiske livsanskuelse i Juliens tale. B.L. Ware & Wil A. Linkugel: “They Spoke in Defense of Themselves”, pp. 273-283.

<sup>117</sup> Sharon Downey har givet et rids over apologiens historie. Juliens apologi er historisk forankret fordi den er konstrueret som en typisk romantisk apologi. Downey kommer med følgende karakteristika for den moderne og postrevolutionære apologi: Talerne blev typisk leveret af: ”leaders of the oppressed who adopted roles as martyrs” ”Audiences often were sympathetic to the cause embraced by the accused (...) the audiences exerted pressure upon the context of apologia, reflecting a shift from a closed to a more open rhetorical situation.” “The most prominent pattern of modern apologia may best be labelled “defiant resignation”. “Self-sacrifice or martyrdom materialized as the theme binding modern apologia.” Sharon Downey: ”The Evolution of the Rhetorical Genre of Apologia”, pp. 50-52.

ankret i en drøm og længsel efter evighed der fungerer som et komplementært spejlbillede til den blinde ambition der er en fremadrettet bevægelse i en mytisk uendelig tid. Men myten om den idylliske evighed spatialiserer tiden og skaber altså også i dette tilfælde en blindhed fordi Julien endnu ikke har indset at det er en fiktion; en fiktion der som myte fungerer som en humanisering af livet der er funderet på kontrol, og som tjener til at beskytte individet mod det kaos som er den reelle naturtilstand.

## VII Anagnorisis og episk klaustrofobi

Fængslet var i Bromberts analyse et romantisk topos der konnoterede frihed fra det omgivende samfund. Men fængslet er også kulturhistorisk et privilegeret topos for at symbolisere menneskets konfrontation med døden.<sup>118</sup> I *Le Rouge et le Noir* intensiveres Juliens refleksioner over døden efter domfældelsen. Udviskningen af fortællerens diskursive kontrol som Peter Brooks blandt andet beskrev ved at de sidste fire kapitler er uden kapiteloverskrifter, indtræffer først efter domfældelsen. Mellem mordforsøget og domfældelsen er der netop de ironiske og opgivende kapiteloverskrifter (Détails tristés, Un donjon, Un homme puissant, L'intrigue, La tranquillité og Le jugement). På dødsgangen vokser Juliens desperation over for at skulle dø. Der markeres tekstuel en udvikling da fortælleren, efter at en hyklerisk præst har forsøgt at bruge hans ulykke til at gøre karriere, konstaterer: "Pour la première fois la mort lui parut horrible" (p. 686). På grund af sin magteløshed begynder Julien at græde: "Julien pleura beaucoup, et pleura de mourir" (p. 686). Han begynder at tænke på Gud og ser kærligheden, som han realiserer sammen med Mme de Rênal, som den største positive værdi i livet: "J'ai mérité la mort, lui dirais-je; mais, grand Dieu, Dieu bon, Dieu indulgent, rends-moi celle que j'aime" (p. 693). Angeren forsvinder ikke for Julien på trods af konfrontationen med døden, men den nye ydmyghed vækker hans ambition på ny. Han begynder at drømme om en karriere som diplomat som imidlertid afbrydes brat af en autoritær stemme: "Pas précisément, Monsieur, guillotiner en trois jours" (p. 677), og som skaber en litterær association til *Venceslas* af Rotrou der ret eksplicit og metonymisk forbinder ambitionen med en faderlig kontrol: "Ladislas: "Mon âme est toute prête". Le Roi, père de Ladislas: "L'échafaud l'est aussi; portez-y votre tête"" (p. 678). Relationen mellem Juliens drømme og den autoritære stemme afslører magtforholdet og den mangel på kommunikation og fornuft der

<sup>118</sup> Frank Kermode reflekterer eksempelvis over dette tema i en analyse af Christopher Burneys selvbiografi: *Solitary Confinement*. Fængselsopholdet symboliserer i Kermodes analyse menneskets ydmyghed (poverty) og behov for at humanisere tiden med imaginære plotstrukturer. Frank Kermode: *The sense of an ending*, pp. 155-180.

karakteriserer forholdet. Som beskrevet i forbindelse med analysen af romanens udsigelse, så er det Julien og ikke fortælleren der halshugges, hvilket denne indre monolog også understreger.<sup>119</sup> Den mislykkede fader/søn relation i *Le Rouge et le Noir* fremhæves også da Juliens reelle fader, père Sorel, kommer på besøg i fængslet. Julien undgår kun en underlegenhedsfølelse ved at gøre opmærksom på den arv som venter faderen der efter denne nyhed opflammes af et voldsomt begær<sup>120</sup>. Stendhal viser på den måde en forskel mellem det reelle og det symbolske ved at opsplitte faderfiguren i en symbolsk og engageret faderlig fortællerstemme og en reel og kærlighedsløs fader inde i fortællingen.

Juliens store dramatiske enetale og *anagnorisis* begynder efter at han har hørt de grove fangers livshistorier der punkterer den blinde tro på en naturret og en naturligt forankret moral. Rousseaumyten forkastes derved som jeg beskrev det i kapitlet om romanens udsigelse. Dernæst frasiger han sig også Napoleon som forbillede: ”Pur charlatanisme” (p. 691), og en naiv tro på Gud: ”Sot que je suis” (p. 691). Men Juliens anagnorisis er ikke kun knyttet til en frasigelse af de eksterne mediatorer, Rousseau, Napoleon og Gud. De er en del af en større refleksion over døden hvor Stendhal har inkorporeret en fabel af Voltaire:

Un chasseur tire un coup de fusil dans une forêt, sa proie tombe, il s’élance pour la saisir. Sa chaussure heurte une fourmilière haute de deux pieds, détruit l’habitation des fourmis, sème au loin les fourmis, leurs oeufs... Les plus philosophes parmi les fourmis ne pourront jamais comprendre ce corps noir, immense, effroyable: la botte du chasseur, qui tout à coup a pénétré dans leur demeure avec une incroyable rapidité, et précédée d’un bruit épouvantable, accompagné de gerbes d’un feu rougeâtre... Ainsi la mort, la vie, l’éternité, choses fort simples pour qui aurait les organes assez vastes pour les concevoir... Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours d’été, pour mourir à cinq heures du soir; comment comprendrait-elle le mot *nuit*? (p. 692).

Fablen beskriver livets historicitet og menneskets intellektuelle begrænsning i forhold til at forstå døden. Mennesket kan derfor heller ikke begribe livet og døden i en større mytisk sammenhæng med en begyndelse og en slutning. Fablen kan også på et metanarrativt niveau forstås som en problematisering af fortællingen fordi den viser umuligheden af et plot og en retrospektiv tilfredsstillelse i livet. Juliens indre myte afsløres som en fiktion, men også fiktionens retrospektive tilfredsstillelse fra slutningen frasiges i mødet med den kommende halshugning og død:

<sup>119</sup> Dorrit Cohn bruger Juliens tanker som et eksempel til at vise hvorledes andre stemmer, ofte autoritære figurer i jegets liv (Freuds superego), invaderer og styrer bevidstheden i den indre monolog. Dorrit Cohn: *Transparent Minds*, p. 91 og p. 288.

<sup>120</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, p. 688.

(...) la veille de sa mort, Danton disait avec sa grosse voix: C'est singulier, le verbe guillotiner ne peut pas se conjuguer dans tous ses temps; on peut bien dire: Je serai guillotiné, tu seras guillotiné, mais on ne dit pas: J'ai été guillotiné (p. 677).

Dantons pointe viser netop forskellen mellem liv og plot fordi plottet gør det muligt at give mennesket en retrospektiv sammenhæng og tilfredsstillelse som det ikke i livet kan opnå fra døden. Juliens retrospektive begær og drømme om Vergy i fængslet giver altså ikke i mødet med døden en meningsfuldhed.

Men hjerne og hjerte følges ikke ad i Juliens udvikling, for det bliver ved *mordforsøget* på Mme de Rênal. Julien har svært ved at komme ud af det idylliske, evigheden og fortiden som det ironisk og kynisk understreges ved Juliens halshugning:

Jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber. Les plus doux moments qu'il avait trouvés jadis dans les bois de Vergy revenaient en foule à sa pensée et avec une extrême énergie. Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation (p. 697).

Stendhal afviser også med denne beskrivelse en retrospektiv tilfredsstillelse: De idylliske minder fremtræder impotente fordi de sættes i forbindelse med den fysiske halshugning. Romanen forsætter endnu nogle sider efter halshugningen. Mathilde begraver ved en højtidelig ceremoni Juliens hoved i en grotte ved Verrières, og romanen afslutter abrupt med at fortælle om Mme de Rênal:

Mme de Rênal fut fidèle à sa promesse. [om at tage sig af Mathildes barn] Elle ne chercha en aucune manière à attenter à sa vie; mais trois jours après Julien, elle mourut en embrassant ses enfants (p. 699).

Som Dominick LaCapra har bemærket er denne parodiske slutning utilfredsstillende fordi den er så usandsynlig.<sup>121</sup> Slutningen bryder både med hverdagslivets logik og ironiserer over konventionelle romaners tendens til at fortælle om karakterernes videre skæbne. Lacapra forbigår dog at denne slutning faktisk peger tilbage på Mme de Rênals vigtige position i gestaltningen af den romantiske tragedie. Mme de Rênal dør i en moderligt beskyttende position og hendes problematiske rolle som moder og elsker er jo central i beskrivelsen af Juliens livsforløb. Slutningen udtrykker for mig at se noget centralt ved Stendhals prosa fordi den kobler kitsch og usandsynlighed med det nødvendige. Denne dobbelthed lader en absurd følelse komme til udtryk fordi det skæbnesvangre netop forekommer unødvendigt. Dobbelttheden udtrykker at Stendhals romantiske tragedie er en eksistentiel tra-

<sup>121</sup> Dominick LaCapra: *History, Politics and the Novel*, p. 33.

gedie, og at en eksistentiel tragedie balancerer på grænsen til farce fordi den ikke er forankret i et overeksistentielt paradigme og i et større kulturelt fællesskab. Det *tragiske* kommer til at stå i et modsætningsforhold til *livet*,<sup>122</sup> en relation der fremtræder desto tydeligere i Stendhals enestående sammenblanding af roman og tragediestruktur.

Bemærk også det fokus der er på Juliens hoved i disse sidste kapitler: ”Jamais cette tête n’avais été aussi poétique (...)”. Dramaet foregår inde i hovedet og halshugningen og begravelsen af Juliens hoved accentuerer hovedets materialitet; det er ikke Julien der begraves, men hovedet som netop skulle have været i lidt bedre kontakt med resten af kroppen. ”Cette tête a fait bien des folies” udtrykte Stendhal i dette speciales indledende citat. Juliens hoved eller indre myte er løsrevet fra en historisk sammenhæng og bliver derved til en naturlig galskab, til et *hovedløst drama*. Dramaet forekommer hovedløst fordi Julien handler blindt midt i en prosaisk social sammenhæng. Som beskrevet i specialets indledning kommer det tragiske således under pres af det komiske fordi det tragiske er uden social forankring. Men ligesom i Juliens aktive karriere så interagerer Juliens indre også med den ydre verden i fængslet. Denne interaktion skaber romanens romantiske realisme, og den viser sig særligt i de mange besøg i fængslet som påvirker Juliens indre, men også i hans revolutionære tale der gør det borgerlige publikum hadefulde og hævnerrige.

Romanens usandsynlige forløb gjorde at hovedparten af samtidens læsere anså romanen for at være både usandsynlig og umoralsk. Som Christopher Prendergast har vist mimer den typiske læsers holdning de sociale typers forundring i romanen.<sup>123</sup> Men romanens usandsynlige forløb og nedbrydning af samfundets doxa transporterer altså ikke kun romantiske og oprørske private følelser til et elitært publikum. Stendhal gestalter også en nødvendig romantisk tragedie som vækker genkendelse hos om ikke ”The happy few”, så i hvert fald ”The tragic few”. Den romantiske læser vil kunne genkende Julien som en typisk romantisk karakter der skaber identifikation, og som giver romanen dens nødvendige plotstruktur. Den romantiske læser indgår derved i et tragisk socialt fællesskab hvor Stendhal transporterer følelser og erkendelser bag om ryggen på hovedparten af samtidens læsere. For ”The tragic few” vækker Juliens livsforløb imidlertid ikke frygt og medlidenhed, men giver stof til eftertanke. Juliens halshugning fremstilles nemlig upatetisk. Grunden til Stendhals lette tone er at patos skabes af en forskel mellem ideal og virkelighed, mellem en falsk moralisme og naturens nødvendighed. For læseren skal jo ikke sørge over den tabte myte, men er-

<sup>122</sup> Se i den sammenhæng Franco Morettis diskussion af relationen mellem roman og tragedie. Franco Moretti: *Signs Taken for Wonders*, pp. 253-258.

<sup>123</sup> Christopher Prendergast: *The Order of Mimesis*, p. 142.

kende nødvendigheden af livets historicitet og naturens love. Juliens tragedie skal *erkendes* i sin kausale sammenhæng, ikke *begrædes*.

Den manglende patos i fremstillingen af den romantiske tragedie er også strukturelt bestemt. Juliens anagnorisis og store dramatiske monolog indtræffer først femogfyrre sider efter omvendingen. Forløbet fra peripeti til anagnorisis er ikke som Peter Brooks beskrev det en form for appendix, men snarere en refleksion over at peripeti og anagnorisis ikke følges ad i Juliens livsforløb. Aristoteles anbefaler som bekendt i poetikken at peripeti og anagnorisis falder sammen. Det er ikke tilfældet i Stendhals romantiske tragedie, og denne forskydning skaber en følelse af *episk klaustrofobi*. Dominick LaCapra har meget rigtigt bemærket at romanens afslutning forekommer lang og giver læseren den mindst katarsiske, rensende følelse; slutningen giver ingen katarsisk udløsning.<sup>124</sup> Han får dog ikke rigtigt forklaret hvad grunden er til denne læseoplevelse. Anskues romanens plot ud fra en tragisk plotstruktur, kan denne følelse netop begrundes i afstanden mellem romanens peripeti og anagnorisis. Ophøret af ambition medfører også et ophør af narrativt begær. De mange besøg i fængslet skaber en gentagelsesstruktur der er uden begær og kraft. Hvor den heroiske ambition blev punkteret i et øjeblik, så er afviklingen af den rousseauske indre myte også mere processuel: Der er tale om en langsom proces hen mod desillusion. Den store anagnorisis på dødsgangen var ansporet af Juliens to medfanger der afgørende ændrer hans menneskesyn og tro på en naturret. Selvom denne punktering af Rousseaumyten er begyndelsen på Juliens anagnorisis, så er der også med let hånd strøget en række selverkendelser hos Julien undervejs i fængselsopholdet. Som eksempler kan nævnes:

Je suis donc un égoïste? Il se faisait à ce sujet les reproches les plus humiliants (p. 664), j'ai le coeur facile à toucher (...) On peut devenir savant, adroit, mais le coeur!..le coeur ne s'apprend pas (pp. 678-679), Mais comment, dès qu'on sera trois ensemble, croire à ce grand nom de Dieu (p. 691).

Man kan i den sammenhæng bruge Stendhals begreb fra hans selvbiografiske skrifter hvor han taler om den lange proces med at "se dérousseauser".<sup>125</sup> Rousseaumyten er sejlivet, og repræsentationen af de mange selverkendelser bidrager til at skabe den gentagelsesstruktur der giver romanens tragiske afslutning dens mangel på katarsis. Stendhal bruger således peripetien, som Kermode beskrev det i det ovenstående citat, til at problematisere teleologien, for Julien bryder ud af teleologien, men han falder ikke ned i dødens og tidens kausalitet med det samme. Denne forskydning skyldes Juliens dobbelte blindhed der transformerer faldet til en proces.

<sup>124</sup> Dominick LaCapra: *History, Politics and the Novel*, p. 31.

<sup>125</sup> Raymond Trousson: *Stendhal et Rousseau*, pp. 39-55.

## VIII Dannelse: Modenhed og egotisme

*Le Rouge et le Noir* læses ofte i sammenhæng med den europæiske dannelsesroman fra begyndelsen af 1800 tallet. Romanens forløb yder imidlertid modstand i forhold til dannelsesromanen fordi der i enhver dannelse ligger en opbyggelighed i forhold til en meningsstruktur der er større end en selv, en historisk, politisk eller religiøs sammenhæng. Romanen betegnes derfor som en realistisk dannelsesroman, for selvom dannelsen negeres i *Le Rouge et le Noir*, så interesserer Stendhal sig for *ungdom* idet han skildrer en ungs udvikling fra han er 18-23 år. Dannelsesromanen interesserer sig for ungdom fordi der er mulighed og idealer, men også fordi den er blevet problematisk. Målet for dannelsesromanen er *modenhed* og at føre det unge individ ind i socialiteten. Franco Moretti har beskrevet den manglende socialisering som kendetegner dannelsesromanen hos Pushkin og Stendhal:

What happens in the happy ending is that plot ceases to be a mere chronological succession and becomes an intentional progress, where story's ending and the hero's aim fully coincide. Time is transfigured by the meaning it has helped to establish, and the latter is in its turn *immanent* to the world we find at the work's end: no longer a doubtful and precarious individual choice, but a world of shared values, most explicit in love's reciprocity. (...) Nothing of all this is left in Stendhal and Pushkin. Youth is not a teleological course ending in superior maturity; the meaning immanent to the world as it is can neither be shared by the protagonist nor grant him happiness. (...) These novels establish thus an essential paradigm for modern existence: "maturity" is no longer perceived as an acquisition, but as a loss. We do not become adults by becoming adults, but by ceasing to be young: the process involves primarily a renunciation. But not the renunciation of aggressive and asocial impulses in the name of superior and even "sublime" social virtues. What are silenced here are the very values society holds dearest: in Freudian terms, the socialization that takes place in youth requires not the sacrifice of the Id, but – symbolically much more disturbingly – that of the Super-ego.<sup>126</sup>

Morettis generelle overvejelser er rigtige i den forstand at plottet i *Le Rouge et le Noir* ikke ender i modenhedens *telos*. I Stendhals roman bliver man voksen ved at miste idealerne og den indre myte. Man kan med René Girard sige at Juliens halshugning har en dannende effekt fordi den markerer en begyndelse hos læseren.<sup>127</sup> Romanens dannelse ligger i at man hvor Juliens liv ender, kan begynde sit eget liv i en verden hinsides myten og *médiation externe*. Dannelsen består således, som Moretti også påpeger, af en frigørelse fra overjeget. I Juliens møde med døden får han en nihilistisk livsanskuelse og hans drømme om kærlighed og en karriere som diplomat peger på realiseringen af begæret som slutpunktet for den personlige udvikling. Juliens drømme i fængslet antyder faktisk at realiseringen af begæret er vigtigere end de historiske modstande.

<sup>126</sup> Franco Moretti: "Waterloo story" in *The Way of the World: the Bildungsroman in European culture*, pp. 90-91.

<sup>127</sup> René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 298.

Der opstår imidlertid en forskel når man læser romanen som en romantisk tragedie og ikke som en realistisk dannelsesroman. Temaet om socialisering er nedtonet i *Le Rouge et le Noir*, for Julien er en atypisk og singular karakter som ikke vækker genkendelse i en større social sammenhæng. Plottets *telos* før peripetien var ligeledes realiseringen af en heroisk ambition og et faderligt begær der hverken handlede om socialisering eller modenhed. Juliens indre rejse fører heller ikke til en socialisering, men til en tabserfaring. Forstår man på denne baggrund Juliens livsforløb som en romantisk tragedie og ikke som en realistisk dannelsesroman bliver forståelsen af slutningen også mindre abstrakt og generel. For når man anskuer romanen fra det tragiske slutpunkt, synes romanen selv at pege på en ny begyndelse for det romantiske individ. Der er en række sekundære karakterer i romanen hvis tilstedeværelse er vanskelig at fortolke fordi de hverken bidrager til Juliens sociale opstigning eller er en del af romanens sædeskildring. De forekommer derfor unødvendige for romanens udvikling. Jeg tænker her på besøget af Géronimo, den italienske sanger, som midt i den ked-sommelige provinsielle sammenhæng skaber en fornøjelig aften med anekdoter og musik.<sup>128</sup> Både den revolutionære grev Altamiras politiske konversation i de parisiske saloner og romantikeren Saint Girauds glæde ved læsning og vandreture i skovene er ligeledes indskudte passager der ikke er nødvendige for plottets udvikling.<sup>129</sup> Passagerne får imidlertid retrospektivt tilført en ny betydning, og de kan alle underordnes Stendhals begreb: *egotisme*. Egotismen er Victor Del Littos vigtigste argument for at karakterisere Stendhal som romantiker, og selvom Del Litto primært tænker på romanens stil, så er egotismen også repræsenteret i romanen gennem disse sekundære karakterer. Begrebet romantisk realisme får derved også en ny drejning fordi der i romanens plotstruktur fremtræder en ny forskel mellem romanens karakterer.

Egotismen repræsenterer nemlig en grundlæggende æstetisk livsanskuelse der baserer sig på en personlig smag. Egotismen står i modsætning til den borgerlige egoisme og demokratiets forankring i *médiation interne*. Livsfilosofien begrænser sig til at forfølge jegets interesser uden at begæret opstår i en sammenligning med en mediator, uden at være *vaniteux*. Livsfilosofien hviler derfor på en adskillelse mellem privat og offentligt, for den vedrører kun den private sfære. Den ydre virkelighed underlægges jegets indre, men fordi individet er afskåret fra den sociale sfære vedrører den altså kun privatsfæren. Betragter man således romanens *telos* som egotisme, så viser den også at egotismens lidt diletantiske og ansvarsløse livsførelse netop har *nederlaget* som oprindelse. Italiensk musik, læsning, vandreture i na-

<sup>128</sup> Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, pp. 359-361.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 436-439 og pp. 496-502.



turen og politisk konversation er alle gode og sunde interesser, men de bekræfter ikke romanens ”episke interesse”; at leve i privatsfæren og følge sine interesser viser nemlig et liv uden socialt engagement. Egotismen kommer ligesom den romantiske tragedie til at stå i et modsætningsforhold til *livet*. Livsfilosofien repræsenterer således den faderløses ideologi, for selvom egotismen er udtryk for en æstetisk bevidsthed og en personlig smag der er erhvervet gennem dannelse, så er den uden modenhed fordi den bygger på en oplevelse af tab og ikke på en socialisering der giver individet social handlekraft. Man kan faktisk også godt mistænke den usamtidige fortæller i romanens begyndelse (ham der tænker tilbage på ballerne i Paris fra Verrières udkigspunkt) for at være en form for egotist der ikke selv har haft mulighed for at realisere sin ambition, og som derfor har behov for at gøre det gennem Julien.

Selvom egotismens oprindelse først og fremmest er en eksistentiel tragedie, så kontrasterer disse sekundære karakterer også Valenod og M de Rênal og den borgerlige *vanité*. Når socialiseringen er så vanskelig i *Le Rouge et le Noir*, så skyldes det jo også den *bourgeois* og kedsommelige sociale sammenhæng som individet skal modnes ind i. *Médiation interne* er kendetegnet ved at være uden idealer, uden åndelig overbygning hvorfor socialiseringen bliver problematisk. Den historiske udvikling fremstår uden teleologi, for både traditionens værdier og idealerne fra revolutionens menneskerettighedskonvention er uden legitimitet. Repræsentationen af julirevolutionen i 1830 er udeladt i *Le Rouge et le Noir*, og en grund til denne udeladelse kan være at Stendhal har villet markere den manglende positive udvikling.<sup>130</sup> Stendhals manipulation med historisk tid kan altså læses som en skepsis over for ideen om at historien gør fremskridt. Denne historieforståelse forklarer også romanens tvetydige forhold til traditionen som den fremstilles i forbindelse med karaktertegningen af M. de la Mole og M de Rênal hvor traditionens legitimitetsproblem også vækker en sympati hos læseren.

Den historiske virkelighed er altså uden symbolsk legitimitet hvorfor der ikke er nogen teleologisk sammenhæng individet kan modnes ind i. Da historien forekommer uden plot, og da mennesket derfor eksisterer uden en større åndelig meningsstruktur, så ophører Stendhals repræsentation. Det voksne liv udfolder sig åndeligt i en kontingens og tidslighed som det kom-

<sup>130</sup> Henri Matineau etablerer i Garnier udgaven af *Le Rouge et le Noir* fra 1950 romanens kronologi ud fra de referencer til samtidshistorien der er i løbet af romanen. Begivenhederne begynder i slutningen af september 1826 og afsluttes i slutningen af juli måned 1831. Der er en kronologisk konsistens internt i romanen, mens relationen til historien er inkonsistent. Romanens handling afsluttes 8 måneder efter romanens udgivelsestidspunkt 15 november 1830 (bind I), og der er ingen reference til juli revolutionen i 1830. Mme de Rênal kaster sig for fødderne af Charles X i juli måned 1831, til trods for at borgerkongen Louis Philippe på det tidspunkt har været ved magten i adskillige måneder. Henri Martineau: ”Chronologie du Rouge et Noir” in Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, pp. 533-537.

mer til udtryk i epigrammet til kapitel 32, og som tilskrives Beaumarchais: "Hélas! pourquoi ces choses et non pas d'autres?" (p. 624). Stendhals interesse for ungdom hænger altså også sammen med at det er det eneste tidspunkt i livet hvor der eksisterer en åndelig sammenhæng og et plot. I modsætning til Balzac interesserer Stendhal sig ikke i samme grad for den sociale og materielle nødvendighed som kan åbne op for en ny mulighed for repræsentationen.

## **IX Romantisk Tragedie**

Læsningen af karakteren Julien Sorel og romanens plot har argumenteret for en i receptionshistorisk sammenhæng ny forståelse af Julien Sorels livsforløb. Jeg argumenterer for at Juliens udvikling er bygget op omkring en nødvendig tragediestruktur der baserer sig på: heroisk blindhed, fejlgreb, peripeti, romantisk blindhed, fejlgreb og anagnorisis. Specielt for denne struktur er den dobbelte blindhed omkring peripetien der skaber den store afstand mellem peripeti og anagnorisis. Tragedien fremstår primært som en eksistentiel tragedie der baserer sig på den moralske faderfigurs sociale begær, den passionerede moderfigur og de to historiske diskurser fra Rousseau og Napoleon. Men udviklingen er også integreret i den historiske sædeskildring hvilket skaber den romantiske realisme i plotstrukturen. Julien må hykle for at realisere sin ambition og dette hykleri bliver fatalt omkring romanens peripeti. Hykleriet skaber den store forskel mellem indre og ydre der gør at Juliens indre er undertrykt, mens han handler i det ydre, og omvendt er det ydre nedtonet i realiseringen af det indre i fængslet. Et fængselsophold som jeg altså ikke kun mener er udtryk for en romantisk frihed, men også for en romantisk blindhed og en episk klaustrofobi. Tragedien kommer under pres af det komiske fordi den optræder i romanens historisk forankrede univers der transformerer Juliens tragiske livsforløb til et unødvendigt og hovedløst drama. Romanens *telos* læser jeg på et overført plan som egotisme fordi Juliens indre rejse ikke fører til en socialisering, men til en tabserfaring hvis nødvendige udgang er egotismens livsudfoldelse i privatsfæren.

# Perspektivering

## Romantisk realisme i *Le Rouge et le Noir*

I konklusionen til kapitel 1 hævdede jeg at den romantiske realisme i romanens udsigelse afspejlede en central problematik på fortællingens niveau. Denne tese kan nu præciseres fordi jeg har lagt analysen af romanens narrative forløb bag mig. Den romantiske realisme i fortællerforholdet var kendetegnet ved to usamtidige, men ideologisk forskellige træk hos fortælleren. Fortællerens indre var forankret i en *usamtidig romantisk diskurs* hvor naturlighed og moral var de bærende værdier. Legitimiteten i fortællerens moralisme blev imidlertid destabiliseret omkring Juliens mordforsøg på Mme de Rênal der viste at fortælleren havde et socialt begær som han ville realisere gennem Julien. Derudover viste fortællerens usamtidighed sig i hans funktion som en ”*formidler af doxa*”. Fortælleren giver udtryk for sin foragt for den offentlige opinion i restaurationsperioden ved at bruge en ironisk læserhenvendelse der viser en begejstring for Mathilde de la Moles naturlige galskab.

Både fortællerens legitimitetsproblem og hans konflikt med samtiden i restaurationsperioden viser også en central problematik på fortællingens niveau. De gale heltes usamtidige indre interagerer nemlig med de sociale typer, og i denne interaktion opstår romanens *melodrama* der destabiliserer den sociale orden. Dramaet sker i en kedsommelig historisk kontekst, men i selve destabiliseringen af de sociale typer gentages også temaet om legitimitetsproblemet. Destabiliseringen er nemlig en del af en historisk refleksion over en mangel på *legitimitet* hos aristokratiet og det højere borgerskab i det postrevolutionære Frankrig. Juliens romantiske tragedie er også en del af den samme problematik. Den moralske fortællers legitimitetsproblem er en væsentlig faktor i Juliens tragiske livsforløb, ligesom tragedien er en del af en samfundskritik fordi Julien må *hykle* for at realisere sin ambition, og fordi det illusionsløse borgerlige samfund han skal modnes ind i, er uden symbolsk legitimitet. Fortællerens usamtidighed i forhold til den historiske samtid i *Le Rouge et le Noir* viser således en væsentlig problematik for hele romanen. Forskellen mellem indre og ydre skaber romanens romantiske realisme fordi der opstår melodrama, hykleri og desillusion i denne interaktion.

Analysen af romanens romantiske realisme viser også to grundlæggende karaktertræk ved Stendhal. Destabiliseringen af den faderlige fortæller og Juliens romantiske tragedie viser at Stendhal er *ideologisk kritisk* over for enhver sammenblanding af en moralsk og en naturlig orden. Derudover er Stendhal *civilisationskritisk* som det kommer til udtryk i fremstillingen af

den borgerlige *vanité* og i hans interesse for galskab, kriminalitet og seksuelle afvigelser.

Konflikten mellem indre og ydre er således en central problematik i *Le Rouge et le Noir*. Og for at understrege hvor vigtig denne problematik er i Stendhals forfatterskab, vil jeg afslutningsvis perspektivere til åbningskapitlet i Stendhals andet hovedværk: *La Chartreuse de Parme* (1842). Denne fabelagtige indledning viser nemlig en ydre historisk situation der er i perfekt korrespondance med fortællerens indre. Der er en *samtidighed* mellem indre og ydre. Indledningen danner således et positivt modbillede til den romantiske realisme som gestaltes i *Le Rouge et le Noir*.

### **Romantisk realisme i *La Chartreuse de Parme***

*La Chartreuse de Parme* indleder med at berette om Napoleons indtog i Milano og besættelse af Lombardiet i maj 1796. Romanen tilhører således genren af historiske romaner, for skildringen af Napoleons indtog tilhører ikke i gængs forstand en realisme fordi den er forskudt i tid i forhold til romanens historiske samtid. Men betragter man mere abstrakt romantisk realisme som et begreb der beskriver relationen mellem en indre personlig myte og en historiskbaseret virkelighedsfremstilling, så konvergerer den i begyndelsen af *La Chartreuse de Parme*. Den historiske fremstilling er underlagt en subjektiv eufori der ikke holder sig tilbage:

Ces soldats français riaient et chantaient toute la journée; ils avaient moins de vingt-cinq ans, et leur général en chef, qui en avait vingt-sept, passait pour l'homme le plus âgé de son armée. Cette gaieté, cette jeunesse, cette insouciance, répondaient d'une façon plaisante aux prédictions furibondes des moines qui, depuis six mois, annonçaient du haut de la chaire sacrée que les Français étaient des monstres, obligés, sous peine de la mort, à tout brûler et à couper la tête à tout le monde.<sup>131</sup>

Fortællerens begejstring viser den korrespondance der er mellem det imaginære, begæret og de reelle historiske omstændigheder, og som giver fremstillingen dens mytiske karakter.<sup>132</sup> Roland Barthes har netop vist den mytiske struktur som danner grundlag for indledningen til *La Chartreuse de Parme*:

Que faut-il pour faire un mythe? Il faut l'action de deux forces: d'abord un héros, une grande figure libératrice: c'est Bonaparte, qui entre dans Milan, pénètre l'Italie...; ensuite une opposition, une antithèse, un paradigme, en somme, qui met en scène le combat du Bien et du Mal et produit ainsi ce qui manque à l'Album et appartient au livre, à savoir un sens: d'un côté, dans ces premières pages de *La Chartreuse*, l'ennui, la richesse, l'avarice,

<sup>131</sup> Stendhal: *La Chartreuse de Parme*, p. 27.

<sup>132</sup> Hayden White: "Narrativity in the representation of reality" in *The Content of the Form*, p. 3

l'Autriche, la Police, Asciano, Grianta; de l'autre, l'ivresse, l'héroïsme, la pauvreté, la République, Fabrice, Milan; et surtout, d'un côté le Père, de l'autre les femmes.<sup>133</sup>

Barthes beskriver præcist dikotomien mellem galskab og fornuft, mellem latter og kedsomhed, mellem fattigdom og ærgerrighed og mellem kvinderne og faderen. Disse modsætninger skaber dynamikken i fortællingen, og den historiske repræsentation transformeres derved til myte fordi fronterne trækkes skarpt op i beskrivelsen af tiden før og efter Napoleons indtog. Tidens sæder før er beskrevet useriøst og satirisk gennem perifere detaljer og abstrakte generaliseringer. De trofaste undersåtter i Lombardiet er enten optaget af at skrive sonetter på lyserøde lommelærklæder eller også handler de som de østrigske herskere, det vil sige tjener penge. Tiden efter er derimod fyldt med passionerede italienske kvinder og naive helte der bevæger sig rundt i et rum af passion, lykke og skønhed.

Men ligesom det var tilfældet for den romantiske læsning af *Le Rouge et le Noir*, så mener jeg heller ikke at indledningen kun er myte og romantisk ønskedrøm. For det første er det forkert at indsætte repræsentationen i den mytiske kamp mellem godt og ondt; *La Chartreuse de Parme* er så absolut hinsides godt og ondt. Kontrasten udtrykker ligesom melodramaet i *Le Rouge et le Noir* kampen mellem passion og undertrykkelse. For det andet er der en interesse for historisk præcision i åbningskapitlet. Ikke alene er der nøjagtige historiske dateringer, selve repræsentationen er også båret af en historiografisk interesse. Øjenvidneberetningen af Løjtnant Robert (som senere viser sig at være hovedpersonen Fabrizios uægte far) skildrer den historiske begivenhed fra den menige soldats perspektiv. Den fattige og brave soldats møde med Milanos indbyggere bruges induktivt som eksempel for hele hærens oplevelser:

L'histoire du lieutenant Robert fut à peu près celle de tous les Français; au lieu de se moquer de la misère de ces braves soldats, on eut pitié, et on les aima. Cette époque de bonheur imprévu et d'ivresse ne dura que deux petites années; la folie avait été si excessive et si générale, qu'il me serait impossible d'en donner une idée, si ce n'est par cette réflexion historique et profonde: ce peuple s'ennuyait depuis cent ans.<sup>134</sup>

Napoleons indtog i Milano markerer: "la chute des idées anciennes" og fremkomsten af "des mœurs nouvelles et passionées."<sup>135</sup> Lombardiet havde været under fremmede magters besættelse siden 1624, så ankomsten af Napoleons unge hær repræsenterer i Stendhals historiske fremstilling en omvæltning der fuldstændigt vender op og ned på livet i Milano:

<sup>133</sup> Roland Barthes: "On échoue toujours à parler de ce qu'on aime" in *Tel Quel*, # 85, p. 38.

<sup>134</sup> Stendhal: *La Chartreuse de Parme*, p. 30.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

La joie folle, la gaieté, la volupté, l'oubli de tous les sentiments tristes, ou seulement raisonnables, furent poussés à un tel point, depuis le 15 mai 1796, que les Français entrèrent à Milan, jusqu'en avril 1799, qu'ils en furent chassés à la suite de la bataille de Cassano, que l'on a pu citer de vieux marchands millionnaires, de vieux usuriers, de vieux notaires qui, pendant cet intervalle avaient oublié d'être moroses et de gagner de l'argent.<sup>136</sup>

Fremstillingen er karnevalistisk fordi latteren og euforien vender op og ned på den sociale orden. Revolutionens idealer om frihed, lighed og broderskab bliver til virkelighed i denne netop revolutionære kontekst.

Stendhal begrænser indledningen til at omhandle tiden mellem to historiske slag, nemlig fra maj 1796 til april 1799. Forankringen af repræsentationen i historisk tid er ikke mytisk og Barthes' beskrivelse af den mytiske struktur forbigår således romanens historiskbaserede virkelighedsfremstilling. Selvom denne fremstilling er meget useriøs og idiosynkratisk så viser den ikke desto mindre en interesse for *sædeskildringen*. Napoleons indtog i Milano er en politisk begivenhed der påvirker menneskets livsverden i en meget positiv retning. Min pointe er at repræsentationsformen i indledningen ikke afviger afgørende fra *Le Rouge et le Noir*, men når de to romaner alligevel forekommer så forskellige, så er det fordi det imaginære, begæret og de reelle historiske omstændigheder er i korrespondance, og det er netop denne korrespondance der giver fremstillingen dens mytiske karakter. I stedet for som Barthes kun at anskue åbningen som en imaginær indre myte, så beskriver begrebet romantisk realisme bedre den mening som romanen vil skabe; nemlig at perioden fra 1796 – 1799 ses som et historisk åndehul og en lykkelig periode hvor jeget er i samklang med de historiske omstændigheder. For det er svært at komme uden om at den historiske situation hvor det søvnige Lombardiet pludselig vågner op og ser deres land oversvømmet med unge franskmænd, er en historisk begivenhed der ændrer ved kulturel vanetænkning. Individets succes afhænger også af nogle andre menneskelige kvaliteter i den revolutionære sammenhæng end det var tilfældet under restaurationsperioden i Frankrig.

Når Stendhal vælger at være satirisk og idiosynkratisk i sin historiske fremstilling, hænger det også sammen med at det historiske åndehul er kortvarigt hvilket skaber følelsen af at være ude af historien snarere end at være inde i den. Der er ikke et fremadrettet perspektiv i romanen som jo netop går tilbage i historien uden på nogen måde at pege fremad. Romanen lovpriser de nye republikanske ideer og sekulariseringen som kommer med de unge franskmænd, men den negeres i samme åndedrag fordi det ikke er rationalisme og fornuft, men passion og galskab som fremhæves. Endvidere er det energien og passionen fra den tidlige italienske renaissance som genfødes

---

<sup>136</sup> Ibid., p. 30.

hos Lombardiets folk ved Napoleons ankomst og ikke omvendingen til nogle nye ideer. Fremstillingen peger således bagud til renæssancen, men ikke ud over perioden mellem 1796 og 1799. Konsekvensen af denne fremstilling er at Lombardiets genfødsel bliver mere romantisk og mytisk ("ce peuple s'ennuyait depuis cent ans") end til en historieforståelse der peger på en historisk udvikling. Omvæltningen er mere interessant end dens konsekvenser. Stendhals karikatur af selve historieskrivningen mimer den historiske udvikling. Fremstillingen viser netop alt hvad der ikke er *bourgeois* og kedsommeligt som funderede sædeskildringen i *Le Rouge et le Noir*, og som i Stendhals øjne gør den historiske udvikling til en farce. *La Chartreuse de Parme* peger således på romanens samtidshistorie på en indirekte måde, for ved at gå tilbage i tiden og repræsentere felttoget og den italienske folkesjæl, så forekommer 1800 tallet som en ørkenvandring.<sup>137</sup>

Når man altså kan tale om en romantisk realisme i denne fremstilling, så er det fordi der opstår en perfekt korrespondance mellem fortællerens indre og den ydre historiske virkelighed. Julien Sorels indre myte kan faktisk realiseres i denne kontekst af heroiske slag og skønne, passionerede italienske kvinder. I denne sædeskildring er derfor intet melodrama, for individet er ikke underlagt "the repressions of the ordinary".<sup>138</sup> Den historiske begivenhed repræsenterer i sig selv en sejr over undertrykkelse hvilket skaber en korrespondance mellem privat og offentligt; de to verdener er ikke adskilte og i konflikt. Hykleriet er derfor heller ikke en del af repræsentationen, ligesom temaet om fremmedgørelse og desillusion også er fraværende. I *La Chartreuse de Parme* er der derimod en umiddelbar sammenhæng mellem tanke og handling, og der er derfor ingen indre monolog i åbningskapitlet til romanen. Løjtnant Roberts øjenvidneberetning kommer frit til orde i en dialogisk åben form der danner modsætning til det indre drama i *Le Rouge et le Noir*.

Der er heller ikke i samme grad behov for at analysere udsigelse og fortælling hver for sig i *La Chartreuse de Parme*, for udsigelsen er nok legende og idiosynkratisk, men den er ikke ustabil, utroværdig og ironisk. For i denne historiske kontekst er der ingen grund til at være hverken civilisationskritisk eller ideologikritisk. Fortælleren kan tværtom farve fortællingen med en eufori og en glæde der understreger sammenhængen mellem de private følelser og den sociale virkelighed. Der er ingen faderlig moralsk orden der undertrykker en naturlig orden, og der er heller ingen kedsommelig borgerlig *vanité* der blokerer for individets sociale udfoldelse.

<sup>137</sup> Et af hovedtemaerne i *La Chartreuse de Parme* er forskellen mellem de to landes karaktertyper der beskrives som en forskel mellem den franske *vanité* og den italienske passion og umiddelbarhed. Se eksempelvis forordet til *La Chartreuse de Parme*, pp. 23-24.

<sup>138</sup> Peter Brooks: *The melodramatic imagination*, p. 114.

## *English Summary*

# Headless drama

## Romantic realism in *Le Rouge et Le Noir*

The thesis of this study is that Stendhals novel *Le Rouge et le Noir* (1830-1831) should be seen as an example of *romantic realism*. This new perspective is presented in the introduction where I claim that the novel has been read and understood from two different point of views. *Le Rouge et le Noir* has either been read in relation to a romantic aesthetics or quite differently in relation to a realistic aesthetics. This ongoing debate as to whether Stendhals novel should be understood as a romantic or a realistic novel has blurred an important theme in the novel. What exactly happens when you put together so very different modes of representation? With the notion *romantic realism* I want to answer this question by describing the effect of this interaction. I claim that Stendhal by using the interior monologue in his characterization makes a difference between the inner romantic life of his characters and the social types and the external historically based representation of reality. The clash between the inner world and the outer world makes up a great theme in the novel and has two effects in the course of the narration. First of all the effect of the outer world on the romantic characters is *hypocrisy, frustration and disillusion* and secondly the effect of the romantic characters on the social types and the historically based reality is *melodrama*. Stendhals melodrama is however to be understood in a singular way and quite differently from the one presented by Peter Brooks in his profound study on the genre of melodrama. Stendhals melodrama is represented through *acts* of criminality, passion and madness and it is these acts that destabilises the social world.

The study of romantic realism in *Le Rouge et le Noir* is structured in three chapters with a focus on discourse, characterization and plot structure. This romantic realism manifests itself differently in the shape of the novel and requires these different fields of investigation. In chapter one, "The untimely narrator", I find a romantic realism in the discourse of the novel. Reading *Le Rouge et le Noir* is not a comfortable read, due to a complex and inconsistent narrator, that is both moral, cynical and ironic. The investigation leads to two clashes between the inner untimely world of the narrator and the external historically based representation of reality. This clash is however represented in two ideologically different ways. First of all the narrator is characterised by an *untimely romantic discourse* and his func-



tion as father for the protagonist Julien Sorel is an important theme in the novel. Their relationship and the destabilisation of the moral narrator in connection with Juliens murder attempt on Mme de Rênal is essential in describing this interaction between the inner moral order of the narrator and the external development of the story. Secondly the untimely narrator *destabilises the doxa* of the restoration period in France by letting his characters act in a way that challenges the verisimilitude of the doxa. In connection with these acts he expresses his contempt for contemporary reality by using an ironic mode of intervention oriented towards the reader.

In chapter two I describe a romantic realism in the *interaction* between the social types and the singular heroes. By describing the inner life of Julien Sorel, Mme de Rênal and Mathilde de la Mole, their untimely romantic discourses and their passions, I show how they differ from their social environment. But they not only differ from the social world they also interact with it. Mme de Rênals passion and Mathildes melodrama destabilises the social world and the social types while Juliens ambition makes him a hypocrite. The interaction between the mad heroes and the social types are also part of a historical reflection on the lacking legitimacy of the aristocracy and the *haut bourgeoisie* during the process of democratisation in post revolutionary France.

Julien Sorel is the protagonist of *Le Rouge et le Noir* and his ambition creates the plot of the story. In chapter three I study the plot structure of *Le Rouge et le Noir* and I sum up the analysis of his character from the previous chapters in the study. I claim that the development of Juliens character can be read in relation to a *tragedy structure* and is to be understood as a romantic tragedy. The peripeteia of this structure is Juliens murder attempt on Mme de Rênal. I put this enigmatic moment of the story in relation to a critical tradition and my focus on the romantic realism of the story. Furthermore I make a close reading of Juliens time in prison. I claim that Stendhals romantic tragedy is characterised by a *blindness before and after the tragic peripeteia*. This blindness is of a heroic and a romantic constitution and it determines Juliens tragic ending. I end my study by setting *Le Rouge et le Noir* in perspective. I read the novel in relation to the opening passage of *La Chartreuse de Parme* where we find a different historical situation and also a very different representation of romantic realism.

# Litteraturliste

(Årstal markerer udgivelsesåret for den udgave jeg citerer fra. Årstal i parentes markerer tidspunktet for førsteudgaven. I tilfælde af oversatte værker henviser årstallet i parentes til udgivelsestidspunktet for det originale værk.)

## Primærlitteratur:

Stendhal, 1952 (1830-1831), *Le Rouge et le Noir* in *Romans et nouvelles I*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Stendhal, 1952 (1842), *La Chartreuse de Parme* in *Romans et nouvelles II*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

## Sekundærlitteratur:

A New history of French literature, 1994 (1989), Edited by Denis Hollier, USA: Harvard University Press.

Aragon, Louis, 1954, *La lumière de Stendhal*, Paris: Éditions Denoel.

Aristoteles, 1992, *Poetik*, København: Hans Reitzel.

Auerbach, Erich, 1953 (1946), *Mimesis*, USA: Princeton University Press.

Barthes, Roland, 1980, "On échoue toujours à parler de son qu'on aime" in *Tel Quel* # 85.

Barthes, Roland: *Image Music Text*, 1987 (1977), London: Fontana Paperbacks.

Booth, Wayne, 1983 (1961), *The Rhetoric of Fiction*, USA: The University of Chicago Press.

Brooks Peter, 1995 (1976), *The Melodramatic Imagination*, London: Yale University Press.

Brombert, Victor, 1968, *Stendhal Fiction and the Themes of Freedom*, New York: Random House.

Brombert, Victor, 1978 (1975), *The romantic Prison*, New Jersey: Princeton University Press.

Brooks, Peter, 1992 (1984), *Reading for the plot: design and intention in narrative*, London: Harvard University Press.

Castex, Pierre-Georges, 1967, *Le Rouge et le Noir*, Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur.

Cohn, Dorrit, 1978, *Transparent Minds*, New Jersey: Princeton University Press.

Cohn, Dorrit, 2000 (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore: The John Hopkins University Press.

Crouzet, Michel, 1995, *Le Rouge et le Noir*, Paris: Presses Universitaire de France.

Crouzet, Michel, 1964, "Notices sur le Rouge et le Noir" in Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, Paris: Garnier Flammarion.

Del Litto, Victor, 1981, *Essais Stendhaliens*, Genève – Paris: Editions Slatkine.

Downey, Sharon, 1993, "The Evolution of the Rhetorical Genre of Apologia" in *Western Journal of Communication* # 57.

Genette, Gerard, 1969, *Figures II*, Paris: Éditions du Seuil.

Girard, René, 1961, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Bernard Grasset.

Hemmings, F. J., 1964, *Stendhal A study of his novels*, Oxford: The Clarendon Press.

Johansen, Hans Boll, 1970, *Jeg og Du Ideerne i Stendhals kærlighedsteori*, København: G. E. C. Gads Forlag.

Jung, Willi, 1983, *Theorie und Praxis des typischen bei Honoré de Balzac*, Tübingen: Stauffenberg Verlag.

Kermode, Frank, 2000 (1966), *The sense of an ending*, USA: Oxford University Press.

LaCapra, Dominick, 1987, *History, Politics and the Novel*, USA: Cornell University Press.

Liprandi, Claude, 1961, *L’Affaire Lafargue et Le Rouge et le Noir*, Lausanne: Éditions du Grand Chêne.

Littérature française, bind 12, 1973, *Le Romantisme par Max Milner*, Paris: B. Arthaud.

Lukács, Georg, 1972 (1952), *Studies in European Realism*, London: The Merlin Press.

Levin, Harry, 1963, *The Gates of Horn*, New York: Oxford University Press.

Martineau, Henri, 1950, “Introduction” in Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, Paris: Éditions Garnier Frères.

Martineau, Henri, 1950, “Chronologie du Rouge et Noir” in Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, Paris: Éditions Garnier Frères.

Matzat, Wolfgang, 1990, *Diskursgeschichte der Leidenschaft*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Moretti, Franco, 1987, *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*, London: Verso.

Moretti, Franco, 1997 (1983), *Signs Taken for Wonders*, London: Verso.

Pearson, Roger, 1988, *Stendhal’s Violin. A Novelist and his Reader*, Oxford: Clarendon Press.

Pearson, Roger, 1985, ”A la recherche du temps présent: quelque réflexions sur l’art de la chronique dans *Le Rouge et le Noir*” in *Stendhal Club # 107*

Prendergast, Christopher, 1986, *The Order of Mimesis*, Cambridge: Cambridge University Press

Schiller, Friedrich, 1952 (1796), *Om naiv og sentimental digtning og Om det ophøjede*, København: Wivels forlag.

Steiner, George, 1961, *The death of tragedy*, New York: Alfred Knopf.

Stendhal, 1970 (1823 og 1825), *Racine et Shakespeare*, Paris: Garnier-Flammarion.

Stendhal, 1952 (1832), "Projet d'article sur Le Rouge et le Noir" in *Romans et nouvelles I*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Talbot, Emile J., 1985, *Stendhal and Romantic Aesthetics*, USA: French Forum, Publishers.

Tanner, Tony, 1979, *Adultery and the Novel*, Baltimore: The John Hopkins University Press.

Trouiller, Dominique, 1969, "Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le Noir*" in *Stendhal Club* # 43.

Trousseau, Raymond, 1999, *Stendhal et Rousseau*, Genève: Slatkine Reprints.

Turnell, Martin, 1950, *The Novel in France*, London: Hamish Hamilton.

Ware, B. L. & Linkugel, W. A., 1973, "They Spoke in Defence of Themselves" in *Quarterly Journal of Speech* 59 # 3.

White, Hayden, 1968, "Romanticism, Historicism and Realism. *Toward a Period Concept for Early 19<sup>th</sup> Century Intellectual History*" in *The Uses of History* ed. Hayden White, Detroit: Wayne State University Press.

White, Hayden, 1987, *The Content of the Form*, Baltimore: The John Hopkins University Press.