

MACIEJ ŻUROWSKI

Warszawa

STENDHAL I POWIEŚĆ FRANCUSKA DZIEWIĘTNASTEGO WIEKU

„Nie myślałem, że będę czytany przed rokiem 1880“ — powiedział autor *Pustelni parmeńskiej* w słynnym liście do Balzaca, noszącym datę 16 października 1840 r. Przewidywanie to, jak wiadomo, spełniło się na długo przed terminem — artykuł Taine'a, zwiastujący odkrycie Stendhala, został opublikowany w 1864 r. — i z nadwyżką, która jest klasycznym przykładem pośmiertnej rehabilitacji pisarza ledwie tolerowanego przez współczesnych. Rosnącej popularności Stendhala przez długie lata jednak nie towarzyszyło głębsze zrozumienie jego techniki powieściowej. Historycy literatury nie tylko czuli opory wobec niego (jeszcze w 1906 r. Brunetière mógł sobie pozwolić na pogardliwą deklarację: „*Pustelnia parmeńska*, arcydzieło pretensjonalnej nudy...“), lecz przy najlepszych nawet chęciach nie dostrzegali w nim problematyki artystycznej. Autobiograficzny charakter znacznej części jego dorobku, niemal naukowa ścisłość analizy psychologicznej, naturalność stylu — wszystko to przyczyniło się, że był jak gdyby prekursorem zjawiska, które Claude Mauriac ochrzcił niedawno mianem „aliteratury“. W jego utworach powieściowych widoczna była tylko treść, ta sama, co w *Dzienniku*, *Życiu Henryka Brularda* czy *Pamiętniku egotysty*. „Forma jest u Stendhala obojętna — pisał Lanson w 1894 r. i nigdy już nie odwołał tego zdania — nie istnieje jako przejaw sztuki, jest tylko analityczną rejestracją idei“¹. Toteż gdy w 1930 r. Pierre Jourda referował sytuację w badaniach nad Stendhalem, bibliografia prac — przeważnie artykułów — dotyczących problematyki artystycznej, razem ze studiami o światopoglądzie tego pisarza, zajęła mniej niż półtorej strony². Co prawda Jourda pominął kilka ważnych, choć drobnych rozmiarami szkiców Du Bosa, Bourgeta, Valéry'ego i Fernandeza. To zapomnienie jest zresztą na swój sposób jeszcze bardziej znamienne. Nawet najświetniejszy krytyk międzywojennego dwudziestolecia nie

¹ G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, wyd. opr. przez P. Tuffrau, Paryż 1955, s. 1009. Lanson wielokrotnie korygował swoje poglądy w kolejnych wydaniach podręcznika. Ta wypowiedź pozostała do końca.

² P. Jourda, *État présent des études stendhaliennes*, Paryż 1930, s. 121 n.

stanowi wyjątku: Thibaudet nie dorównał swoim *Stendhalem* (1931) dawniejszej, dziewięć lat wcześniej ogłoszonej monografii o Flaubercie; nie zdołał dać nic więcej niż eseistyczny i niezbyt oryginalny rekonesans.

O ile zważyć ówczesny rozgłos Stendhala i jego bardzo już znaczny wpływ, jest w tym coś niezwykłego. Dziewiętnastowieczna powieść francuska rozwinęła się w sposób tak harmonijny, że niezależnie od znaczenia, jakie w tym samym stuleciu wywalczyli sobie powieściopisarze angielscy i zwłaszcza rosyjscy, historia literatury posługuje się nią jako paradygmatem o zakresie ogólnoeuropejskim. Niewiele znamy w dziejach kultury procesów, których przebieg wydaje się równie przejrzysty. Już na pierwszy rzut oka — uwzględniając choćby związki Stendhala z oświeceniem i grupą tzw. ideologów, jego udział w bojach o romantyzm i analogie z Balzakiem — można było znaleźć punkt wyjścia do umieszczenia w tym procesie *Czerwonego i czarnego*, *Pustelni* oraz pozostałych utworów.

Korzystając z różnorodnych doświadczeń powieści osiemnastego wieku — zarówno w jej zasadniczej postaci naiwnie realistycznej, pogłębionej psychologizmem klasyków, jak też w bardziej nowoczesnych odmianach ukształtowanych przez oświeceniowy racjonalizm i preromantyzm — powieściopisarze francuscy dziewiętnastego stulecia wchłonęli romantyczny historyzm Waltera Scotta oraz to wszystko, co im jeszcze mogła podsunąć technika dramatu, a z drugiej strony malarstwo rodzajowe. Te czynniki — oraz parę innych, mniej istotnych, ale również łatwych do nazwania — stanowią fundament, na którym wyrósł długi szereg arcydzieł. Wewnętrzny podział tego szeregu zadziwia swoją logiką. Pierwszy triumf powieści francuskiej dziewiętnastego wieku to *Adolf Constanta*, jeszcze kompromis między tradycją klasyczną a romantyzmem. Koło roku 1830, gdy historyzm dojrzewa ostatecznie w *Katedrze Notre-Dame*, aby ustąpić miejsca coraz prężniejszej tematyce aktualnej, niemal jednocześnie występują na pierwszy plan Stendhal i Balzac. Ich twórczość przedstawia dwa główne warianty formuły realistycznej: psychologizujący, który ujmuje świat od strony świadomości ludzkiej, i drugi, zwrócony przede wszystkim na zewnątrz, ku stosunkom społecznym kształtującym człowieka. Wyrósł z romantyzmu twórczość ich obu w pewnym sensie odchodzi od niego, nie na tyle jednak, żeby wyjść poza krytyczną datę epoki, rok 1848 — chociaż trzeci wariant realizmu, najbardziej romantyczny, reprezentowany przez *Nędzników*, zjawia się dopiero w okresie poromantycznym i zdecydowanie antyromantycznym. Powieść Flauberta i Goncourtów kontynuuje tradycję balzakowską w idealnej zgodzie z atmosferą Drugiego Cesarstwa. Przejście od obiektywizmu tych pisarzy do naturalistycznej metody Zoli dokonało się niemal niepostrzeżenie, z nawiązaniem do Stendhala, teraz właśnie rehabilitowanego (w 1852 r. Flaubert twierdził: „Znam Czerwone

i czarne; uważam, że to jest źle napisane, jeżeli idzie o charaktery oraz intencje“).

Adolf, *Katedra Notre-Dame*, *Czerwone i czarne*, *Ojciec Goriot*, *Pani Bovary*, *Nędznicy*, *Germinie Lacerteux*, *Germinal* — kartezjański geniusz narodu francuskiego rozstawił te wzorce z konsekwencją tak absolutną, że i zjawiska w rozmaity sposób mniej typowe dla Francji tego stulecia — jak *Aurelia Nerval* czy *Historia współczesna* France'a lub powieść Edwarda Dujardin *Les lauriers sont coupés*, pierwszy przykład monologu wewnętrznego — bez trudu znajdują wśród nich swoje miejsce. Dlaczego zagadnienie formy powieściowej u Stendhala, tak wyraźnie występujące na tle tej serii, było przez tyle lat lekceważone lub nieuchwytnie? W ciągu ostatniego dwudziestolecia wiele się pod tym względem zmieniło. Książka Prévosta *La création chez Stendhal* (1942) dokonała przełomu, a Georges Blin publikując pracę bardziej systematyczną, *Stendhal et les problèmes du roman* (1953), poszedł jeszcze dalej, stworzył bowiem dzieło, które jest rewelacją w studiach nad powieścią w ogóle i może stanąć obok Dibeliusa, Lubbocka i Thibaudeta. Mimo to cytowany wyżej pogląd Lansona wcale się nie zdezaktualizował dla niektórych badaczy. Nadal nie budzą protestu twierdzenia tego rodzaju: „U Stendhala nie trzeba szukać »sztuki powieściopisarskiej« w ścisłym znaczeniu słowa. Nie ma nic mniej skomponowanego niż jego dzieło. Nic nie jest mniej wystudiowane niż jego technika. Odnowienie techniki powieściopisarskiej, które trwa od szeregu lat pod wpływem Waltera Scotta i w ten czy inny sposób dotknęło tak różnych twórców, jak Vigny, Hugo czy Balzac, zupełnie omija Stendhala. Unika on tradycyjnej u adeptów Scotta ekspozycji, łatwej przecież do zrealizowania na terenie miasteczka Verrières. Tak samo brak mu wyczucia dekoracji, figurantów, umeblowania... Metody właściwe Stendhalowi cofają nas do niemowlęstwa sztuki. Sklejanie razem pojedynczych kawałków to cały jego system“³. Co więcej, najnowsze studia, ukazujące w rewelacyjnym nieraz świetle rozwój ideologiczny tego pisarza⁴, prawie nigdy nie troszczą się o powiązanie tej problematyki z jego poglądami na estetykę powieści. Mimo Prévosta i Blina Stendhal filozof, moralista i psycholog, a nade wszystko fascynujący bohater swoich utworów autobiograficznych, bardziej interesuje niż powieściopisarz.

³ M. Bardèche, *Stendhal romancier*, Paryż 1947, s. 222. Ostatnio por. Francine Marill-Albérès, *Stendhal*, Paryż 1959 (Classiques du XIX^e Siècle), s. 70: „Dziwny paradoks, że człowiek, którego dzisiaj uważamy za największego naszego powieściopisarza, urodził się tak na zimno i mimo woli z małego literata, który stworzył swoje arcydzieła jedynie przypadkiem“.

⁴ Mam na myśli dwie wielkie prace: F. Marill-Albérès, *Le Naturel chez Stendhal*, Paryż 1956, i V. Del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal, Genèse et évolution de ses idées (1802—1821)*, Paryż 1959.

Dlaczego? Odpowiedź na to pytanie jest zawstydzająco prosta: Stendhal był twórcą trudniejszym do podpatrzenia. Zatajał swój artyzm, ponieważ eksperymentując na materiale autobiograficznym, do którego stosował metody przejęte od ideologów, miał przede wszystkim na celu przesunięcie granicy między sztuką literacką i rzeczywistością w kierunku tej ostatniej, czyli w stronę „aliteratury“. Osiągnął dzięki temu tak niebywałą przezroczystość formy, że trudno było nie ulec złudzeniu. Ale trwałość tego złudzenia, które trzem pokoleniom badaczy kazało wierzyć, że forma u Stendhala „jest tylko analityczną rejestracją idei“, świadczy również o dużej naiwności. Jak można było dać sobie wmówić, że kodeks Napoleona był zasadniczym kamertonem stylistycznym przy tworzeniu *Pustelni*? Jak można było z własnych oświadczeń Stendhala i rzeczywiście szybkiego tempa pisania — nawet nie zapominając o widocznym wpływie tego tempa na sposób narracji — wyciągać wniosek, że autor *Czerwonego i czarnego* po prostu improwizował swoje powieści? Przecież ten pisarz, któremu pierwszy utwór udał się dopiero w czterdziestym siódmym roku życia, uprawiał do tego momentu, przez więcej niż dwadzieścia pięć lat, wyłożony trening składający się dziś na całą bibliotekę prozy pamiętnikarskiej, prób, szkiców i rozważań teoretycznych, wskutek czego łatwość, z jaką powstawały jego powieści, ma tylko zewnętrzne cechy improwizacji. Ale i ta naiwność komentatorów ma usprawiedliwienie. Stendhal jest pod niejednym względem bardziej nowoczesny niż Balzac — nawet gdy się twórcę *Komedii ludzkiej* kojarzy z Faulknerem — i nieraz bardziej odkrywczy niż Flaubert. Swoimi najoryginalniejszymi i najtrudniejszymi pomysłami należy w historii powieści europejskiej do cyklu rozwojowego, który ma swój punkt szczytowy dopiero w naszym stuleciu. To wiele tłumaczy, a jest ciekawe i z tego względu, że zmusza do uważniejszego rozpatrywania również tych elementów jego twórczości, które się całkowicie zamykają w obrębie dziewiętnastowiecznego realizmu.

Nikt dotąd nie zajął się szczegółowo Stendhalowską teorią powieści. Jest to tym dziwniejsze, że od Cervantesa do Tomasza Manna nie ma bardziej pod tym względem interesującego przedstawiciela tego gatunku, bo żaden inny wielki powieściopisarz nie oświeślał swego rzemiosła w sposób tak wnikliwy i wszechstronny. Pozostawił on nie tylko książkę *O miłości*, będącą gruntownym wykładem literackiej psychologii, oraz szereg świetnych wypowiedzi polemicznych — jak artykuł Walter Scott i „Księżna de Clèves“ (1830) czy znakomicie wyzyskany przez Lukácsa list w sprawie *Pustelni parmeńskiej*, napisany do Balzaca w odpowiedzi na jego entuzjastyczno-krytyczne studium z „Revue Parisienne“ — i mnóstwo uwag rozproszonych w *Dzienniku*, ineditach i korespondencji, lecz także obszerną autorecenzję z *Czerwonego i czarnego* i wreszcie rzecz najważniejszą, drobiazgowy komentarz do *Lucjana Leuwena* pisany na marginesach rękopi-

pisu. Jak dotąd wszystkie te materiały wykorzystywano dorywczo, przy analizie poszczególnych utworów lub rozwijaniu ogólnych tez, nie bardzo się troszcząc o interpretację różnych sformułowań rzucanych pośpiesznie w ogień pracy.

Uderza w tych wypowiedziach, rozciągających się na ogromnej przestrzeni prawie czterdziestu lat, niewzruszona konsekwencja. W zasadniczych sprawach Stendhal pozostał wierny sobie do samego końca, co najwyżej pogłębiając z biegiem lat wcześniejsze poglądy. Jedna tylko tendencja zanika w okresie poprzedzającym narodziny arcydzieł: potrzeba zmatematyzowania języka literatury. „Zastosować matematykę do serca ludzkiego” — pisał w 1803 r. — i ten motyw, doskonale zrozumiały na tle *Życia Henryka Brulard*, bardzo często wraca w jego rozważaniach:

Niech będzie namiętność = a , klimat = k , ustawodawstwo = u . Aby dokładnie wyrazić jakąkolwiek namiętność, trzeba ją zapisać: aku ; jeżeli k i u czynią namiętność tak wielką, jak to jest możliwe, napiszę: $Ak'u$; jeżeli tylko k — $Ak'u$, jeżeli u — Aku . $Ak'u$ = $A'k'u$. A' oznacza zatem największą siłę danej namiętności⁵.

W tych latach niedoszły wychowanek Politechniki i namiętny adept ideologii chętnie używa formuł algebraicznych, rysuje wektory, stosuje mechanikę bilardu (w liście do siostry Pauliny, tłumacząc jej zasadę postępowania nie wprost w sprawach dotyczących uczucia) i pojęcie interpolacji (w *Dzienniku* z 1818 r., dla wyjaśnienia, co dają autorowi zapiski autobiograficzne nawet w odniesieniu do szczegółów, które w pamiętniku nie figurują). Tendencja ta pokrywa się oczywiście z tradycją klasycyzmu francuskiego, toteż gdy w 1840 r. Stendhal pisze do Balzaca: „Usiłuję opowiedzieć: 1° prawdziwie, 2° jasno to, co się dzieje w danym sercu”, wcale się nie sprzeniewierza matematyce, chociaż już wtedy zarzucił jej język. Ten ideał ścisłości w swojej wczesnej postaci doskonale się godził z naturalistycznymi pomysłami Stendhala. Najlepiej o tym świadczy fragment z 1811 r. *Zbiór faktów*, napisany — wspólnie z Ludwikiem Crozet — jakby specjalnie na intencję Hipolita Taine'a:

Przed wszystkim musimy strzec się, żeby nie popaść w nieokreśloność. Co wieczór będziemy spisywali zaobserwowane rysy skąpstwa, miłości, okrucieństwa. Można powiedzieć nawet, że te rysy będą miały wartość jedynie o tyle, o ile będą bardzo szczegółowe. Powiedzieć, że pan de Barral⁶ był niesłychanie skąpy, to znaczy nic nie powiedzieć, ale dopiero historia z rękawem albo z bulionem i lewatywą maluje człowieka, dlatego więc zaobserwowawszy i spisawszy

⁵ Stendhal, *Pensées. Filozofia nova*. Paryż 1931, t. I, s. 172. Z wyjątkiem książki *O miłości, Życia Henryka Brulard, Czerwonego i czarnego, Pustelni parmeńskiej* — które przytaczam w przekładzie Boya-Zeleńskiego — wszystkie cytaty są tłumaczone przeze mnie.

⁶ Stryjechny dziadek jednego z przyjaciół Stendhala, głośny w Grenoble skąpiec.

sześćset anegdot równie dosadnych, poznalibyśmy człowieka nieskończenie lepiej niż za pomocą książek i wreszcie potrafilibyśmy dać odpowiedź na pytanie: Co uczyni dany osobnik w danej sytuacji?

Skoro jasność naszych myśli nigdy nie będzie zbyt duża, powinniśmy sobie wyobrazić jedyną namiętność jako pojedynczą siłę, która działa na pewną istotę; rzecz oczywista, że gdy tylko siła *S* działa na człowieka *Q*, człowiek ten przesunie się do *C*, ale ten przypadek występuje w naturze bardzo rzadko; człowiek na ogół podlega działaniu pięciu albo sześciu namiętności, które dominują kolejno. Na przykład, kiedy wracam od hrabiny Palfy, przeważa we mnie miłość, a kiedy czytam nowy tom pamiętników Collégo — zamiłowanie do literatury.

Dzięki posiadanym przez nas wiadomościom teoretycznym udaje się nam rozróżnić tych sześć sił, ale nasza wiedza jest zbyt mglista, żebyśmy umieli dokładnie ocenić ich intensywność. Wskutek tego nie możemy poznać wypadkowej — postępowania człowieka⁷.

W powyższej notatce — powstałej jeszcze w czasach, kiedy Stendhal nie myślał o niczym innym niż o komediopisarstwie — znajdują się cztery ilustracje. Najprzód pojedyncza siła *S* przesuwą człowieka *Q* do punktu *C*, następnie zaś widzimy trzy różne układy dwóch sił: miłość i skąpstwo działają na kogoś równolegle (skąpiec zakochany w bogatej kobiecie, sytuacja najkorzystniejsza), albo w kierunkach przeciwnych i wówczas cel nie zostaje osiągnięty (skąpiec kocha kobietę, na którą trzeba dużo wydawać), albo pod pewnym kątem (skąpiec zakochany w rozrzutnej żonie bankiera ułatwia temu ostatniemu korzystne operacje i wystawiając na szwank zarazem swoje skąpstwo i swoją miłość dochodzi jednak do celu).

O *miłości* (1822) jeszcze bardziej zbliża się do Taine'a, przede wszystkim w rozdziale czterdziestym, gdzie jest mowa o kombinacjach czterech podstawowych odmian tego uczucia, czterech temperamentów i sześciu typów obyczajowych („wynikłych z formy rządu albo z charakteru narodowego”) — co nie przeszkadza, że psychologia Stendhala w tej właśnie książce jak na dłoni ujawnia swoje związki z tradycją klasyczną, gdyż zasadnicze podziały (na przykład siedem okresów miłości: „1. Podziw. 2. »Co za rozkosz« etc. 3. Nadzieja. 4. Narodziny miłości. 5. Pierwsza kryształizacja. 6. Zjawia się wątpliwość. 7. Druga kryształizacja”) dałyby się bardzo łatwo nanieść na *Carte de Tendre* panny de Scudéry. W każdym razie już ten wczesny okres, na długo przed powieściami, uprawniał Taine'a do zaliczenia tego pisarza w poczet prekursorów naturalizmu.

Pamflet krytyczny *Racine i Szekspir* (1823—1825), mimo że składa się z rozważań dotyczących teorii dramatu, ma oczywiście, podobnie jak poprzednie zapiski na temat sztuki komediopisarskiej, ogromne znaczenie dla Stendhalowskiej koncepcji powieści, ale nie tylko dlatego, że stanowi manifest — niezwykle konsekwentny — literatury realistycznej. Najcie-

⁷ Stendhal, *Mélanges de littérature*, Paryż 1933, t. II, s. 173 nn.

kawsze jest może w tej książce co innego. Właściwie wszystkie najbardziej nowoczesne osiągnięcia techniki powieściopisarskiej Stendhala dają się wyprowadzić z estetyki dramatu, dobrze więc byłoby wiedzieć, o ile mu do nich pomogły te rozważania. Na razie możemy być pewni tylko jednego — że autor *Racine'a* i *Szekspira* nigdy w podobny sposób nie usystematyzował swoich poglądów na istotę powieści, choć je tak często wypowiadał. Łatwo można stąd nabrać przekonania, że tego rodzaju systematyzację lekceważył. Sam to przecież daje do zrozumienia. Broniąc (w cytowanym już liście do Balzaca) początku *Pustelni parmeńskiej* oświadcza: „...mówiłem o rzeczach, które uwielbiam, i ani razu nie pomyślałem o sztuce powieściopisarskiej. W młodości naszkicowałem kilka planów powieści, ale pisanie planów mrozi mnie... Książkę, którą Pan popiera, podyktowałem w ciągu sześćdziesięciu albo siedemdziesięciu dni. Byłem przynaglany przez myśli. Nie podejrzewałem istnienia reguł. Wobec La Harpe'a żywię pogardę graniczącą z nienawiścią“. Jest to pouczający przykład deklaracji, której nie wolno brać dosłownie. Już bowiem „plan“ to widocznie pojęcie dosyć szczególne, wcale nie identyczne z tym, co można by nazwać schematem kompozycyjnym, skoro *Czerwone i czarne* opiera się wiernie na historii Antoniego Berthet opisaney w „Gazette des Tribunaux“ z 1827 r., a *Pustelnia* — znacznie swobodniej co prawda, lecz także wiążąc autora — na kronice rodu Farnese, przy czym Julian Sorel już w piątym rozdziale pierwszego tomu ma przecucie gilotyny, która go czeka w rozdziale siedemdziesiątym piątym tomu drugiego, a Fabrycy w drugim rozdziale sam zapowiada, że dostanie się do więzienia itd.

„Nie podejrzewałem istnienia reguł“ jest bardzo interesująco skomentowane w następnym zdaniu. Autor *Pustelni* wspomina o regułach głoszonych przez La Harpe'a, czyli o tych, które obowiązywały w klasycznych rodzajach literackich i ewentualnie dałyby się przenieść do powieści. Nie trzeba bynajmniej naginać tego tekstu, aby twierdzić, że nie wyklucza on istnienia sztuki powieściopisarskiej, nawet jeżeli Stendhal nie myślał o niej, kiedy zaczynał *Pustelnię*. Pomijając już łagodnie ironiczny ton całego listu, w którym zaskoczony pochwałami pisarz sili się — bardzo nie-szczerze, jak skądinąd wiadomo — na rewerencję w stosunku do Balzaca i jego metody, trzeba podkreślić, że Stendhal nie mógł mówić o skodyfikowanej na podobieństwo La Harpe'a sztuce pisania powieści, ponieważ takiej wówczas nie było i w gruncie rzeczy po dzień dzisiejszy istnieje ona jedynie o tyle, o ile została skonkretyzowana w dziełach uznanych za wzorowe. Nie jest to truizm obojętny dla nas, albowiem z drugiej strony Stendhal uznaje wzory i chce się do nich stosować. Na pierwszym miejscu — rzecz znamienita — stawia *Toma Jonesa*, czyli najnowocześniejszą i najkunsztowniej skonstruowaną powieść realistyczną, jaką mógł znać:

„Ta powieść tak się ma do innych, jak *Iliada* do poematów epickich“⁸. Takim samym uznaniem cieszy się u niego — rzecz również dająca wiele do myślenia — klasyk luźnej formy kompozycji: „Doskonałość języka francuskiego to moim zdaniem *Dialogi umarłych* Fénelona i Monteskiusz. Co się tyczy doskonałości narracji — Ariosto“ — czytamy w liście do Balzaca. Kto tak traktuje sprawę, daje dowód, że w każdym razie nie jest mu ona obca. Pobieźny choćby przegląd ważniejszych wypowiedzi Stendhala pozwala stwierdzić, że — wbrew temu, co mniej lub bardziej uparcie powtarzają badacze jego twórczości — autor *Pustelni* miał sprecyzowaną i konsekwentną teorię swojego rzemiosła.

Bogate marginalia *Lucjana Leuwena* — którymi Bardèche zajął się tylko po to, by dojść do wniosku, że nic w nich nie podważa tezy o artystycznym prymitywizmie Stendhala — nie tylko wyjaśniają, co u tego pisarza należy rozumieć przez „plan“, ale w dodatku odsłaniają najtrudniejszą do uchwycenia osobliwość jego metody. Dla ilustracji musimy posłużyć się kilkoma szczegółowymi przykładami. Pierwszy rozdział *Lucjana Leuwena* kończy się rozmową w kabrioecie. Bohater odwozi swego kuzyna Ernesta Dévelroy na przyjęcie do eks-liberała N., który zdradził swoje dawne przekonania i kumulując intratne godności należy do *high life'u* monarchii lipcowej. Po drodze Lucjan słyszy wyrzuty, że nie zachowuje się z powagą odpowiednią do jego pozycji społecznej:

Kazanie skończyło się, ponieważ Ernest wysiadł przed drzwiami renegata o dwudziestu stanowiskach. „Śmieszny jest ten mój kuzyn — rzekł sobie Lucjan. — Zupełnie jak pani Grandet, która twierdzi, że powinienem chodzić na mszę: To jest konieczne zwłaszcza wtedy, kiedy ktoś oczekuje wielkiego majątku i nie ma nazwiska. Do licha! Bylbym szalony, gdybym robił takie nudne rzeczy. Któż się mną interesuje w Paryżu?“

Na marginesie następująca uwaga: „Kiedy to pisałem, mając wynaleziony przez siebie plan (duża różnica w porównaniu z *Czerwonym*), myślałem o zgodności akcji z nim, a nie o sposobie jej opowiedzenia. W miarę jak zapominam pierwszy wzgląd, ukazuje mi się sposób opowiadania i według tego poprawiam“⁹. Podobna refleksja nawiedziła Stendhala w drugim rozdziale. Lucjan poznaje pułkownika Filloteau, pod którego rozkazami ma służyć:

W pokoju na trzecim piętrze hotelu, przy ulicy Bouloi, Lucjan, z bijącym sercem i w oczekiwaniu bohatera, znalazł człowieka o przysadzistej figurze i chytrym spojrzeniu, noszącego wielkie bokobrody blond, które były starannie

⁸ Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, Paryż 1929, t. I, s. 45. Por. H.-F. Imbert, *Stendhal et „Tom Jones“*, „Revue de Littérature Comparée“, lipiec—wrzesień 1956, s. 351 nn.

⁹ Stendhal, *Romans et nouvelles*, Paryż 1956, Bibl. de la Pléiade, t. I, s. 1491.

uczesane i zachodziły na policzki. Lucjan osłupiał. „Wielki Boże! — pomyślał — przecież to jakiś plenipotent z dolnej Normandii!“ Trwał w bezruchu, z oczami otwartymi szeroko, stojąc przed panem Filloteau, który go na próżno prosił, żeby zechciał spocząć. Podczas rozmowy ten dzielny żołnierz spod Austerlitz i Marengo potrafił co chwila wtrącać: moja wierność dla króla lub: konieczność poskromienia buntowników.

Na marginesie: „Nie umiem trafiać w sedno albo być dowcipnym w dialogu, jak długo myślę o kanwie (*tant que je songe au fond*). Dlatego wygodniej pracować na czymś gotowym jak historia Juliana Sorela. Nie osiągam jakiej takiej błyskotliwości wcześniej niż przy czwartej poprawce, kiedy już o kanwie zapomniałem“⁴⁰. Słowa „plan“ używa więc Stendhal w dwóch znaczeniach: ogólny schemat powieści (który wbrew temu, co sugeruje list do Balzaca, jest mu bardzo potrzebny) i jego szczegółowa postać, rozpadająca się na odcinki, które odpowiadają kolejnym epizodom i nawet pojedynczym wypowiedziom charakteryzującym daną postać. Te odcinki są, rzecz jasna, powiązane z całością, gdyż muszą wynikać z tego, co się już stało, a jednocześnie przygotowują dalszy ciąg akcji. Dlatego autor, zmuszony patrzeć wstecz i wprzód, skrzępowany swoim planem — i to bardziej planem odcinkowym niż ogólnym schematem całości — woląłby nie myśleć o tym wszystkim, lecz wczuwać się tylko w poszczególne sytuacje. Ta dialektyka stosunków, które zachodzą między fragmentem a całością, wyraża mechanizm procesu twórczego działający u każdego powieściopisarza (i w ogóle każdego artysty), ale w tym wypadku jej głównym motorem jest pewien ideał estetyczny: maksymalne zbliżenie do rzeczywistości, konkretność zamiast abstrakcji. Odpowiedź na pytanie, jak się zachowuje stary wiarus napoleoński pojednany z Bourbonami, mogłaby wprowadzić przybrać postać abstrakcyjną w stylu *Charakterów* La Bruyère'a, lecz właśnie to nazwisko powtarza się w marginaliach *Lucjana Leuwena* jako surowe ostrzeżenie — tu wierność wobec klasycyzmu przestała obowiązywać.

W świetle tych notatek głębszego sensu nabiera recepta Stendhala, którą w pierwszej chwili można by wziąć za dowód naiwnego empiryzmu: „Opisując mężczyznę, kobietę, pejzaż — poucza on panią Jules Gaultier w liście z 4 maja 1834 r. — niech Pani zawsze myśli o kimś, o czymś rzeczywistym“; sam autor *Pustelni* też tak postępuje: „Biorę kogoś, kogo znałem, i powiadam sobie: mając te same przyzwyczajenia, których nabrał w codziennym polowaniu na szczęście, co by zrobił ten człowiek, gdyby miał głębszy umysł?“ (list do Balzaca). W zestawieniu z poprzednimi wynurzeniami wolno sądzić, że Stendhal nie myśli wyłącznie o zwyczajnej podporze dla wyobraźni, lecz o tym samym ideale, co poprzednio:

⁴⁰ Op. cit., s. 1492.

taki model ułatwia stworzenie obrazu, w którym rzeczywistość znajdzie się pełna, nie zubożona o żaden ze swoich składników. Tej tendencji szczególnie odpowiada myślenie w kategoriach scenicznych i przykład systematycznej refleksji na ten temat również znajdujemy w cytowanych marginaliach. Po spotkaniu z pułkownikiem Filloteau i rozmowie z Ernestem, wciąż krytykującym styl życia swego przyjaciela, Lucjan popada w lekki rozstrój nerwowy, na co stary Leuwen reaguje z właściwą mu dobrocią i poleca synowi, żeby spędził wieczór z tancerkami:

Lucjan, dotknięty jego słowami, był miły dla dam, które znalazł w łożu ojca. W trakcie kolacji mówił dużo i z wdziękiem nalewał im szampana. Kiedy porozmawiał je do domów i wracał o pierwszej nad ranem, sam już w swojej dorożce, dziwił się temu przyływowi rozkliwienia, które opadło go na początku wieczora.

Uwaga Stendhala: „Oto prawdziwy sposób powiedzenia w powieści: Odnaczał się uczuciowością zmienną i pobudliwą”¹¹. Jeszcze ciekawszy dowód niezmiernie subtelności stosunku do metod, które dla czytelnika naszej epoki są chlebem powszednim, znajduje się w epizodzie z prowokatorem Kortisem. Minister de Vaize obarcza Lucjana trudną misją polegającą na tym, żeby zapewnić rządowi milczenie śmiertelnie ранego Kortisa, przy czym wysiłki etatowych agentów ministra będą najpewniej pokrzyżowane przez jego rywala, generała N., który werbując swoich ludzi może nie liczyć się z pieniędzmi. Mówi minister:

Człowiek tak inteligentny, jak pan, od razu rozumie resztę: jeżeli moi agenci zdołają coś zrobić przy łożu boleści Kortisa, postarają się, żeby ich raport trafił do mojego gabinetu w pięć minut potem, jak zobaczą, że wychodzę z pałacu przy ulicy Grenelle, a generał N. już o godzinę wcześniej będzie wiedział od nich wszystko, czego mu trzeba.

Notatka na marginesie: „Nie mówię: »Był przepełniony rozkoszą, jaką sprawiają słodkie przejawy czułości macierzyńskiej, słodkie rady matczynego serca« — jak w pospolitych powieściach. Daję samą rzecz, dialog, i nie chcę powiedzieć wzruszającymi słowami, co to jest. Dlatego niniejsza powieść będzie niezrozumiała dla pokojówek, nawet jeżdżących karetami jak lady Dijon”¹². Po pierwszej lekturze przytoczonego fragmentu i tej uwagi jesteśmy zdezorientowani. Trzeba jedno i drugie przeczytać ponownie, aby wreszcie pojąć, z czego autor jest taki dumny: ani w słowach ministra de Vaize, ani w komentarzu autorskim — którego w ogóle brak — nie ma wyjaśnienia, że niesolidność etatowych agentów będzie spowodowana łapówką wręczoną im przez generała N., i czytelnik musi sam się tego domyślić! Wygląda to śmiesznie i zarazem

¹¹ *Op. cit.*, s. 1493.

¹² *Op. cit.*, s. 1549.

rozzrówniająco, gdyż dzisiejsi powieściopisarze kazań nam domyślać się rzeczy stokroć bardziej skomplikowanych. Ale właśnie dlatego ta notatka należy do najcenniejszych wypowiedzi teoretycznych Stendhala, jest bowiem dowodem, że dostrzegał on zjawiska, które w praktyce jego epoki nie zaczęły jeszcze nawet kiełkować¹³. Podobnych wypowiedzi spotykamy u niego znacznie więcej. Dziesiątki, jeżeli nie setki razy cytowano zdanie o kodeksie Napoleona, lecz nigdy nie wspomina się, jak w tym samym liście do Balzaca zostało sformułowane powinowactwo sztuki powieściopisarskiej i malarstwa: „Cała postać księżnej Sanseveriny jest skopiowana z Correggia (to znaczy, działa na moją duszę tak samo, jak Correggio)“; a w innym miejscu tegoż listu: „Przyszłą historię literatury francuskiej widzę w historii malarstwa“. O zainteresowania muzyczne Stendhala — wiadomo, jak namiętne — trzeba też potrącić mimochodem, żeby przypomnieć, iż nie zajmowano się ich oddziaływaniem na jego technikę powieściopisarską.

Najciekawsze niewątpliwie są koncepcje, które mają swoje źródło w systemie ideologów. Stąd przede wszystkim wypływają nowatorskie pomysły tego pisarza, natychmiast wzbogacane prawdopodobnie myśleniem teatralnym i na pewno doświadczeniami, jakich mu dostarczał dziennik intymny. Wśród tych pomysłów pierwsze miejsce zajmuje notatka powstała niezwykle wcześnie, w roku 1804. Przewidział w niej Stendhal monolog wewnętrzny Joyce'a:

Przypuśćmy, że pewien stenograf stał się niewidzialny i mógł przez cały dzień asystować panu Pétiet, że zapisał wszystko, co ten powiedział, że zanotował wszystkie jego ruchy. Jest rzeczą oczywistą, że doskonały aktor, otrzymawszy

¹³ Por. C. Roy, *Stendhal par lui-même*, Paryż 1954, s. 48: Stendhal „pierwszy sformułował estetykę obiektywizmu, która się później bardzo przyjęła w powieści. »Istnieje sposób wzruszania — pisze w *Dzienniku* z 1805 r. — polegający na tym, że się ukazuje fakty, rzeczy, nie mówiąc o wrażeniu, jakie wywołują, i nadający się do stosowania przez dusze wrażliwe... Ten sposób jest absolutnie obcy dla pani de Staël, jej książka koniecznie potrzebuje momentów odpoczynku«. Stendhal umiał tworzyć takie »momenty odpoczynku« i obok sztuki pokazywania faktów bez mówienia o ich efekcie znał także sztukę pokazywania efektu z pominięciem opisu faktów. Zasada ekonomii jest w obu wypadkach jednakowa. Ta metoda, początkowo wyrozumowana i świadoma, stała się potem całkowicie naturalna. W jego korespondencji występuje na każdym kroku. Oto przykład szczególnie wyrazisty, w którym opis faktu, brutalny obiektywizm spojrzenia, komentarze obserwatora, reakcje świadków zespala się w jednym gwałtownym nurcie: »Młoda kobieta zamordowana na ulicy Lucina upadła o kilka stóp od miejsca, gdzie się znajdowałem. Co mnie najbardziej uderzyło, to piękny kolor krwi na jej kształtnych, delikatnych ramionach. A poza tym, mój Boże, jak to się prędko stało, jakie to szczęście tak umrzeć! Dwie setki nadbiegłych widzów stały pełne konsternacji; wszystkie szczęki zwiślały i twarze były blade. Na trzydziestu morderców wiesza się jednego, i to dopiero po czterech latach«. — Hemingway nic nie wymyślił“.

ten protokół, byłby w stanie odtworzyć nam pana Pétiet takiego, jakim on był w ów dzień.

Ale jeżeli pan Pétiet nie odznacza się bardzo interesującym charakterem i nie dokonał czynów również bardzo interesujących, widowisko to mogłoby zaciekać jedynie tych, co go dobrze znają razem z otoczeniem.

Można by sporządzić jeszcze ciekawszy protokół tego samego dnia. Mógłby to zrobić bóg, który by utrwalił z absolutną dokładnością wszystkie procesy, jakie zaszły w jego głowie i w jego duszy — to znaczy wszystkie jego myśli i pragnienia w porządku, w jakim nastąpiły po sobie lub nawzajem siebie spowodowały.

Ten drugi protokół ukazałby serce ludzkie tak prawdziwie, że bez wątpienia powszechnie by się podobał¹⁴.

Ten przegląd teoretycznych wypowiedzi Stendhala — obejmujący skromny wycinek materiału, który zebrany razem wypełniłby książkę — zupełnie wystarcza, żeby stwierdzić, że mamy do czynienia z problemem niesłusznie lekceważonym. Autor *Czerwonego i czarnego* stworzył sobie bardzo subtelną i głęboką koncepcję powieści, wyrażoną tak ściśle, jak to było możliwe w jego czasach. Najoryginalniejsze składniki tej koncepcji są zbieżne w kierunku ideału, któremu patronował psychologizm i sensualizm ideologów. Ów ideał pociągał za sobą konsekwencje, które lepiej niż większość jego badaczy rozumiał André Gide pisząc: „U Stendhala zdanie nigdy nie przywołuje zdania następnego ani nie rodzi się z poprzedniego. Każde stoi pionowo na fakcie lub myśli“¹⁵. Ta osobliwość stylu wynika w sposób organiczny z ideału estetycznego tego pisarza i ma swój dokładny odpowiednik w kompozycji. Stendhal nie dlatego komponuje swoje powieści z pewnym luzem, że inaczej nie potrafi albo że mu się nie chce. Takie postępowanie dyktuje mu, jak widzieliśmy, jego refleksja teoretyczna.

O ile w związku z powyższym wypada gruntownie zrewidować tradycyjne wyobrażenie o kompozycji powieściowej — co zresztą już dawno doradzał Thibaudet — to skłonność do skracania dystansu między obserwatorem i rzeczywistością, jakkolwiek powoduje konflikt między fragmentem a całością i grozi zaniknięciem szerszego planu, bynajmniej nie odciąga Stendhala od realizmu w sensie, jaki temu pojęciu — jeszcze nie słowu — nadała pierwsza połowa dziewiętnastego wieku. „W tym stopniu, w jakim poważny realizm nowych czasów nie może przedstawiać człowieka inaczej niż usytuowanego w pełnej rzeczywistości politycznej, społecznej i gospodarczej, konkretnej i nieustannie zmieniającej się, jak

¹⁴ Stendhal, *Pensées. Filosofia nova*, t. II, s. 179 n. W przedmowie do pierwszego tomu tych ineditów (s. IV nn.) H. Martineau zwraca uwagę na pokrewieństwo powyższej koncepcji z metodą Joyce'a.

¹⁵ A. Gide, *Journal des „Faux-monnayeurs“*, Paryż 1948, s. 28 nn.: „Chez Stendhal, jamais une phrase n'appelle la suivante, ni ne naît de la précédente. Chacune se tient perpendiculairement au fait ou à l'idée“.

to dziś widzimy we wszystkich powieściach i filmach — Stendhal jest jego twórcą“, nie waha się oświadczyć Erich Auerbach¹⁶. „Stendhal maestro di Balzac“, powiada Mario Bonfantini opierając się na fakcie, że nie tylko *Armancja*, lecz również *Czerwone i czarne* chronologicznie wyprzedzają naprawdę dojrzałe części *Komedii ludzkiej*¹⁷. Do ugruntowania tej opinii przyczyniła się okoliczność, że w powieściach Stendhala badacze wciąż odkrywają nowe modele historyczne i nieoczekiwane powiązania z aktualną rzeczywistością. Ostatnio duży rozgłos zdobył Claude Liprandi uzasadniając, że „sekretne zlecenie“, którym obarczają Juliana Sorel przyjaciele margrabiego de la Mole, odtwarza bardzo wiernie pewną intrygę skrajnych monarchistów z czasów Restauracji. Parafrazując zdanie Goncourtów, że historia jest powieścią, która rzeczywiście się zdarzyła, podczas gdy powieść to historia, która mogłaby mieć miejsce, Liprandi mówi, że „powieści Stendhala — zwłaszcza *Czerwone i czarne* — należą w przeważającej części do historii, która miała miejsce“¹⁸. Georges Blin poświęca pierwszą część swego wielkiego dzieła rozważaniom o „estetyce zwierciadła“ w przekonaniu, że słynne motto: „Powieść jest to zwierciadło, które obnosi się po gościńcu“, wyraża podstawową myśl Stendhalskiej estetyki.

Pogląd ten jest najoczywistej słuszny, ale wymaga retuszów. Przede wszystkim z dziwnym uporem ignoruje się rolę tradycji literackiej w powstaniu takiego fenomenu, jakim jest *Czerwone i czarne*, dzieło w roku 1830 dużo bardziej rewelacyjne niż *Jaszczur* w roku następnym albo *Eugenia Grandet* trzy lata później¹⁹. Gdy mowa o postaci bohatera i głównym wątku powieściowym, zawsze się przypomina sprawę Bertheta, syna kowala z Brangues, eks-kleryka i nauczyciela domowego, który był kochankiem swojej chlebodawczyni i usiłował ją zastrzelić, podobnie jak Julian panią de Rênal, za co sąd przysięgłych w Grenoble skazał go na gilotynę. To autentyczne źródło pomysłu świadczy niewątpliwie o reali-

¹⁶ E. Auerbach, *Mimesis*, przekład ang., Nowy Jork 1957, s. 408.

¹⁷ M. Bonfantini, *Stendhal e il realismo*, Mediolan 1958, s. 184 nn.

¹⁸ C. Liprandi, *Stendhal, le „Bord de l'eau“ et la „Note secrète“*, Avignon 1949, s. 136. Por. entuzjizm dla tego studium u Aragona, *La lumière de Stendhal*, Paryż 1954.

¹⁹ Nawet tak ważna sprawa, jak silne więzy łączące *Czerwone i czarne* z *Nową Heloizą* (powieść Stendhala nosiła początkowo tytuł *Julian*), nie doczekała się systematycznego opracowania. Większość studiów o tym pisarzu pomija uderzające analogie z powieścią pani Duras *Édouard* (zob. szkic J. Bousqueta poprzedzający wydanie *Mme de Duras, Ourika suivi de Édouard*, Paryż 1950). Thibaudet — trochę przesadnie — zwracał uwagę na wpływ *Świętoszka*, sensacyjnie natomiast wyglądały spostrzeżenia J. C. Alciatore (*Stendhal et „La Princesse de Clèves“*, „*Stendhal Club*“, 1959, nr 4, s. 287 nn.): okazuje się, że bardzo zasadnicze sytuacje psychologiczne w romansie pani de Rênal i Juliana są wyraźnie wzorowane na *Księżnej de Clèves*.

stycznej inspiracji Stendhala, ale nie należy zapominać, że Antoni Berthet, którego sylwetkę znamy, nie był wcale postacią bohaterską. Tchórzliwy krętań, nie cofający się przed oszczerstwem, kiedy mu to było wygodne, nie miał w sobie nic z romantycznego buntownika. Mimo że jego historia zawiera w sobie cały schemat przyszłej akcji powieściowej, nie wyłączając wątku Matyldy de la Mole, w tę żalosną postać historycznego wykołajnika trzeba było tchnąć innego ducha. Odpowiedniejszy przykład nastręczyła pisarzowi nieco późniejsza sprawa kryminalna, również zrelacjonowana przez „Gazette des Tribunaux”. W marcu 1829 r. sąd w Tarbes skazał — tylko na pięć lat więzienia — stolarza nazwiskiem Laffargue, który posługując się pistoletem i nożem zamordował swoją niewierną przyjaciółkę, a następnie usiłował popełnić samobójstwo. Stendhal w *Przechadzkach po Rzymie* (1829) dosłownie przytoczył długą korespondencję z procesu. Ten przestępca wygląda o wiele bardziej godnie:

Laffargue liczy dwadzieścia pięć lat; ma na sobie niebieski żakiet, żółtą kamizelkę i biały krawat, zawiązany bardzo starannie; jest blondynem wyposażonym przez naturę w interesującą fizjonomię. Wszystkie jego rysy są regularne, delikatne, włosy uczesane z wdziękiem. Można by powiedzieć, że należy do klasy wyższej niż ta, na którą wskazuje zawód stolarza. Wśród publiczności krąży wiadomość, że jest dzieckiem szanownej rodziny, że jeden z jego braci zajmuje urząd publiczny, a drugi uprawia w Paryżu wolny zawód [...] Wypowiada się z łatwością i pewnego rodzaju elegancją. Jego słowa padają wolno, po namyśle, ruchy są opanowane, twarz spokojna, można w nim jednak dostrzec skoncentrowaną egzaltację. Spojrzenie jego pięknych oczu, zwykle łagodne, przybiera złowrogi wyraz, gdy Laffargue skupia myśli i marszczy brwi.

Kompletny tym razem pierwowzór moralny Sorela? Jeszcze nie. Jest to pretensjonalny półinteligent, który łączy nieprzekonywającą pozę z bezmyślnym okrucieństwem: „Sam czułem do siebie odrazę — mówi łzawym tonem o momencie, kiedy już poderżnął gardło ukochanej. — Zakryłem jej twarz, żeby tego nie widzieć; świadkowie opowiedzą panom, że znaleziono ją z twarzą przykrytą jej chustką. Następnie, ponieważ z natury lubię porządek i czystość, wycieram mój nóż, składam go i chowam do kieszeni...” Jeżeli mimo wszystko Laffargue nałożył się na Bertheta, to dlatego że Stendhal, piszący właśnie książkę o Rzymie, ujrzał tego zbrodniarza z miłości w aureoli swego italianizmu. Okrutny stolarz został naturalizowany we Włoszech, gdyż w kontekście *Przechadzek* wydał się uosobieniem renesansowej tężyzny, którą „Arrigo Beyle, Milanese” odnajdował nawet w najniższych klasach uwielbianego narodu. Duch tchnięty w Bertheta wywodzi się zatem z italianizmu i renesansyzmu. Co więcej, nawet kult Napoleona, tak istotny dla postawy Sorela, nie ogranicza się do uwielbienia epoki historycznej i związków bonapartyzmu z rewolucyjnymi dążeniami okresu Restauracji. „Beyle dostrzega w Napoleo-

nie jego rysy antyczne — zauważył Paweł Valéry — jego sylwetkę włoską, tak wyraźne u niego cechy charakteru, w których odnajduje Rzym i Florencję, Cezara i kondotiera“²⁰. Nie wyczerpuje to zresztą źródeł bonapartyzmu Stendhala. Francine Marill Albérès wykazała w swej świetnej rozprawie doktorskiej, najbardziej rewelacyjnej zapewne z powojennych prac o tym pisarzu, jak ogromną rolę w kształtowaniu się jego koncepcji heroizmu odegrał Corneille, nie mniej ważny w rozwoju Stendhala niż Helwecjusz, Destutt de Tracy czy Cabanis, przy czym kult Corneille’a szedł oczywiście w parze z bonapartyzmem²¹. Jednym słowem, bohater pierwszego arcydzieła Stendhala, jakkolwiek realistyczną funkcję spełnia w powieści, wyrósł na podłożu wyjątkowo anachronicznym.

O tym, że *Pustelnia parmeńska*, chociaż jej akcja toczy się w latach 1796—1830, ma źródło w historii Włoch drugiej połowy XV i początków XVI wieku, wiadomo powszechnie, ale nikt się nie zastanawiał poważnie, jak nieoczekiwane światło pada stąd na realizm tego pisarza. Stendhal w zdumiewający sposób wykorzystał dzieje rodziny Farnese — lekko-myślnego Aleksandra, późniejszego Pawła III, który w młodości za porwanie kobiety został uwięziony na zamku św. Anioła, uciekł stamtąd, miał kochankę imieniem Kleria i mimo swoich wybryków zrobił wielką karierę duchowną, gdyż opiekowała się nim jego piękna ciotka Vandozza, bardzo wpływowa dzięki stosunkowi, jaki ją łączył z kardynałem Roderykiem Lenzuoli-Borgia, późniejszym papieżem Aleksandrem VI. Wymienione osoby przekształciły się w Fabrycego del Dongo, Klelię, księżnę Sanseverina i hrabiego Mosca. W rezultacie na obraz Włoch w okresie Świętego Przymierza nakłada się coś więcej niż tylko schemat fabularny starej kroniki: klimat hedonistyczno-renesansowej moralności razem ze specyficzną psychiką bohaterów. Trzeba dodać, że renesansowość Fabrycego i jego przyjaciół uwydatnia analogiczne składniki osobowości Juliana Sorela. „Nie ulega wątpliwości, że między *Czerwonym i czarnym* a *Pustelnią parmeńską* istnieją związki bardzo ściśle. Można by nawet powiedzieć, że to jest jeden i ten sam utwór“ — oświadcza Luigi Foscolo Benedetto²².

Kształtując więc psychikę swoich najbardziej typowych bohaterów popełnia Stendhal świadomy anachronizm, co nie mogło nie odbić się wielorako na jego powieściach. Umieszczenie postaci o rysach anachronicznych na tle realistycznie ukazanego XIX wieku już z góry określa nieuchronność i głębię konfliktów, do których dojść musi. Przechodząc

²⁰ P. Valéry, *Stendhal* (1927), [w:] *Oeuvres*, Paryż 1957 (Bibl. de la Pléiade), t. I, s. 559.

²¹ F. Marill-Albérès, *Le Naturel chez Stendhal*, s. 213 nn.

²² L. F. Benedetto, „*La Parma*“ di Stendhal, Florencja 1950, s. 188. Znakomity ten badacz odkrył m. in., że pierwotny tytuł *Pustelni* brzmiał, oczywiście w nawiązaniu do *Czerwonego i czarnego*, *La Chartreuse noire*.

przez życie, Julian Sorel i Fabrycy del Dongo wykazują szczególną odporność w stosunku do podłości, jaką chce w nich wszczepić otaczający ich świat. Według Lukácsa przejawia się w tym romantyzm Stendhala²³. Słuszniej byłoby mówić o renesansowym arystokracyzmie, który uczynił Nietzschego wielbicielem tego pisarza. W każdym razie to skomplikowane zagadnienie genealogii Stendhałowskiego bohatera jest dowodem, że mamy tu do czynienia z realizmem, który na pewno nie daje się sprowadzić do formuły proponowanej przez Liprandiego. Powieść Stendhala, kiedy się jej przyjrzymy nieco bliżej, to jednak nie zwierciadło chodzące po gościńcu, lecz system zwierciadeł ustawionych w różnych miejscach i pod niejednakowym kątem.

W obecnym stanie rzeczy bardziej uchwytne niż to zagadnienie jest problematyka kompozycji, chociaż w ramach jednego artykułu można ją omówić najwyżej na paru przykładach. Najbardziej pouczająca pod tym względem jest chyba ekspozycja *Czerwonego i czarnego*, o której z takim lekceważeniem, jak widzieliśmy, wyraził się Maurycy Bardèche. Choć różna od ekspozycji Balzacowskich, stanowi ona w tym zakresie arcydzieło najwyższej klasy. Skomponował ją Stendhal na zasadzie, którą łatwo można rozszyfrować, zwracając uwagę na kolejność obrazów sytuujących akcję przeszłej powieści:

Miasteczko Verrières może uchodzić za jedno z najładniejszych we Franche-Comté. Białe domy, spadziste dachy z czerwonych dachówek rozsiadły się na zboczu porośłym na wijących się drogach kępami rozłożystych kasztanów²⁴. Rzeka Doubs płynie o kilkaset stóp poniżej fortyfikacji, zbudowanych niegdyś przez Hiszpanów, a obecnie zrujnowanych.

Od północy załania Verrières duża góra łącząca się z pasmem jurajskim. Okrzesane wierzchołki Verra pokrywają się śniegiem z nastaniem pierwszych październikowych chłodów. Strumień spadający z gór przerzyna Verrières, nim utonie w Doubs, i porusza mnogość tartaków; prosty ten przemysł zapewnia niejaki dobrobyt większej części mieszkańców, raczej wieśniaków niż mieszczan. Nie tartaki wszelako wzbogaciły to miasteczko. Fabryka perkalików zwanych z Milhuzy stworzyła powszechną zamożność, dzięki której, od upadku Napoleona, przebudowano prawie wszystkie domy w Verrières.

Już wchodzącego do miasta ogłusza turkot hałaśliwej i straszliwej na pozór maszyny. Dwadzieścia ciężkich młotów spadając z hukiem, od którego drży ulica, podnosi się za pomocą koła obracanego wodą potoku. Każdy młot wyrabia

²³ G. Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1952, s. 83 n. O heroicznej i arystokratycznej nieprzeciętności bohaterów Stendhala por. doskonale uwagi Auerbacha, *op. cit.*, s. 410. Zagadnienie jest wbrew pozorom trudne, o czym świadczą bezdroża, po których błądzi R. Giraud, *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*, New Brunswick, N. J., 1957, s. 53 nn.

²⁴ Niezręczność tłumacza: „Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline, dont les touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités“. Podkreślenia oczywiście moje.

co dzień fantastyczną ilość gwoździ. Młode dziewczęta, ładne i świeże, podsuwają pod ciosy tych olbrzymich młotów kawałki żelaza, które w jednej chwili zmieniają się w gwoździe. Ta praca, tak gruba na pozór, zdumiewa najbardziej podróżnego, który zapuszcza się po raz pierwszy w góry dzielące Francję od Szwajcarii. Kiedy wjeżdżając do Verrières zapytacie, do kogo należy ta piękna fabryka gwoździ, ogłuszająca każdego przechodnia idącego główną ulicą, odpowiedzą wam przeciągając z lekka: „Tać do pana burmistrza“.

O ile podróżny bodaj parę chwil zatrzyma się na głównej ulicy w Verrières, która wznosi się od Doubs pod sam szczyt pagórka, można trzymać sto przeciw jednemu, że spotka tam wysokiego mężczyznę z ważną i poważną miną.

Na jego widok odkrywają się natychmiast wszystkie głowy. Włosy ma szpakowate, ubrany jest szaro. Jest kawalerem licznych orderów, ma wydatne czoło, orli nos, rysy na ogół dosyć regularne; na pierwsze wrażenie twarz ta jednoczy nawet godność prowincjonalnego mera ze śladami urody, jakie może jeszcze zachować fizjonomia między czterdziestym ósmym a pięćdziesiątym rokiem. Ale niebawem przykro uderzy paryżanina wyraz zadowolenia z siebie i tępej zarozumiałości. Czuje się koniec końców, że talenty tego człowieka sprowadzają się do punktualnego ściągania cudzych należytości i płacenia możliwie najpóźniej własnych.

Taki jest burmistrz Verrières, pan de Rênal. Przeszedłszy poważnym krokiem ulicę wchodzi do merostwa i ginie oczom podróżnego. Ale jeśli ów pójdzie cokolwiek dalej, widzi o sto kroków wyżej dość okazały dom i poprzez otaczające go żelazne sztachety wspaniałe ogrody [...] Dowiadujemy się, że ta siedziba należy do pana de Rênal. Piękny ten dom zbudowany z ciosu, jeszcze niezupełnie skończony, zawdzięcza pan burmistrz zyskom, jakie mu daje fabryka gwoździ. Rodzina jego, powiadają, jest starożytnego hiszpańskiego pochodzenia i podobno osiadła w okolicy na wiele lat przed podbojem Ludowika XIV.

Od 1815 pan de Rênal rumieni się, że jest przemysłowcem: rok 1815 zrobił go merem Verrières. Murowane terasy tego wspaniałego ogrodu, który piętrami opada aż po Doubs, są również nagrodą pana de Rênal w handlu żelazem [...] Ogrody pana de Rênal, zapełnione murami, budzą podziw i przez to, że kupił na wagę złota niektóre partie gruntu. Na przykład tartak, który uderzył was przy wjeździe do Verrières swym oryginalnym położeniem i nad którym widnieje nad dachem olbrzymimi literami nazwisko SOREL, otóż ten tartak zajmował sześć lat temu przestrzeń, gdzie wznosi się dzisiaj czwarta terasa ogrodów pana de Rênal.

Zdumiewająca jest przede wszystkim kondensacja treści zawartej na tych paru stronach, co pierwszy, jak się zdaje, spostrzegł dopiero Mario Bonfantini: „Stara ekonomika prowincji francuskiej, gdzie przemysł o charakterze rękodzielniczym pozostaje wciąż jeszcze związany z produktami ziemi (tu reprezentuje go tartak), ale zaczyna ustępować rozwijającym się manufakturom — najprzód bardziej prymitywnym i tradycyjnym jak warsztaty tkackie, następnie zaś nowocześniejszym, mechanicznym — które przyciągają mieszkańców wsi i tworzą warstwę społeczną (te piękne dziewczęta) oddzielającą się coraz bardziej ... I pan de Rênal, przedstawiciel starej szlachty, typowy przykład najrozsądniejszej części

arystokracji, która przekształca się z rolniczej i ziemiańskiej w przemysłową i wykorzystuje wzmocnienie swej pozycji przez bogactwo, aby sięgnąć po stanowiska polityczne, do których otwiera jej drogę system wyborczy oparty na cenzusie majątkowym, pan de Rênal zawdzięczający pomnożenie swego majątku również szczęśliwym operacjom handlowym, spekulowaniu na giełdzie; podczas gdy część arystokracji paryskiej, bawiąc się w spóźnione intrygi, na próżno walczy przeciwko nowej epoce, on jest reprezentantem innej szlachty, mającej lepsze rozeznanie i przygotowującej się do zawarcia sojuszu z najprężniejszymi przemysłowcami pochodzenia mieszczańskiego, a zwłaszcza z finansistami, celem stworzenia razem nowej klasy, która będzie główną ostoją monarchii lipcowej i ukształtuje oblicze Francji Ludwika Filipa²⁵. Skoro cała problematyka ekonomiczno-społeczna epoki zarysowuje się tak wyraźnie w niezwykle krótkiej ekspozycji, to znaczy, że Stendhal nie tylko nie zignorował lekcji Waltera Scotta i nie ominął drogi obranej pod wpływem tego twórcy przez Balzaca, lecz lekcję tę zrozumiał wcześniej i drogę przeszedł prędzej, ponieważ osiągnął zwięzłość zdarzającą się autorowi *Komedii ludzkiej* tylko wyjątkowo.

Ekspozycja *Czerwonego i czarnego* jeszcze bardziej zadziwia swoim finezyjnym artyzmem. W odróżnieniu od metody Balzaca jest ona zbudowana w sposób dynamiczny. Scenę zapowiadającego się dramatu oglądamy oczami podróżnika, co może się wydać koncepcją banalną, ale w tym wypadku jest systemem głęboko przemyślanym, bo rozbudowanym na trzech płaszczyznach kompozycyjnych. Najprzód miasto ukazuje się w taki sposób i w takiej kolejności, w jakiej poznaje je obserwator wkraczający od zewnątrz: domy (a w szczególności białe ściany i czerwone dachy, czyli tylko to, co jest dostrzegalne z daleka), rzeka, dopływ tejże, nad nim tartaki, fabryka gwoździ, jej właściciel i mer tej miejscowości, jego dom (już widziany z bliska) i najbliższe sąsiedztwo w postaci tartaku Sorela. Ruch istniejący dzięki temu w całym opisie nie jest niczym szczególnie mobilizującym naszą dzisiejszą wyobraźnię, ale w porównaniu z męczącą statycznością tego rodzaju opisów u Balzaca zdradza refleksję bardzo nowoczesną. Po drugie Stendhal wykorzystuje przenoszące się z miejsca na miejsce spojrzenie podróżnika, żeby spotęgować ekonomię swojej prezentacji: zręcznie grupuje obrazy należące do siebie ze względów nie tylko artystycznych, ale czysto treściowych (na przykład zakłady przemysłowe, przy czym fabryka perkalików zostaje niby od niechcenia wsunięta między tartaki i fabrykę gwoździ na zasadzie nie obrazu, lecz abstrakcyjnej informacji), a ponadto przygotowuje motywy, które później rozwijają z tym większą łatwością (tartaki w liczbie mnogiej — tartak sąsiadujący

²⁵ M. Bonfantini, *op. cit.*, s. 146 n.

z posesją mera — nazwisko SOREL; właściciel fabryki gwoździ, „pan burmistrz“ — „pan de Rênal“ we własnej osobie). Po trzecie — i to jest najpiękniejsze — optyka, która stanowi o strukturze tej ekspozycji, rządzi, w postaci niesłychanie subtelnej, także jej fragmentami: fabrykę gwoździ postrzegamy najprzód jako wrażenie ogólne, chaotyczne i zaklasyfikowane dopiero w trakcie obserwacji; ten sam proceder powtarza się na znacznie szerszą skalę, z konsekwencją i precyzją wprost pedantyczną, w portrecie mera. Tak systematyczne stosowanie punktu widzenia obserwatora zewnętrznego świadczy niezbitnie, że sensualizm Stendhala przerzuca tu pomost w kierunku metody impresjonistycznej, która każe doznawać rzeczywistość jako przeżycie zmysłów wyprzedzające intelekt w jego funkcji porządkującej i wyjaśniającej. Jak się dalej przekonamy, nie jest to fakt u tego pisarza odosobniony ani pomysł przypadkowy. W każdym razie już pierwsze strony *Czerwonego i czarnego* wykluczają możliwość improwizacji w potocznym znaczeniu słowa i obalają tezę, że kompozycja Stendhala jest prymitywna²⁶.

Czy wobec tego można obronić zakończenie tej powieści i definitywnie rozstrzygnąć najstarszy spór na temat niedostatków kompozycyjnych Stendhala? Już Faguet twierdził, że ostatnie dziesięć rozdziałów — od chwili, kiedy pani de Rênal listownie oskarża Juliana przed margrabią, zdecydowanym na oddanie mu córki — nie ma najmniejszego sensu: logicznie rzecz biorąc, pan de la Mole, zrobiwszy tyle ustępstw, nie powinien był wyciągać wniosków z tego listu, a Julian strzelający do dawnej kochanki postępuje jak człowiek niespełna rozumu. Logiczne, powiada Faguet, było tylko małżeństwo z Matyldą — za zgodą ojca lub wbrew niemu; w pierwszym wypadku młody plebejusz zostałby przyjęty do arystokracji, w drugim zaś, deklasując Matyldę, stoczyłby się razem z nią na dno społec-

²⁶ G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paryż 1953, s. 215 nn., wykazuje, że autor *Czerwonego i czarnego*, jakkolwiek gwałtownie krytykował Scotta (najbardziej programowo w artykule przeciwstawiającym mu panią de Lafayette), znał go doskonale i, co więcej, bardzo lubił — wcale go więc nie wyminął. Ciekawym dokumentem na temat omawianej powyżej ekspozycji jest wypowiedź Zoli (*Stendhal, w Les Romanciers naturalistes*, Paryż 1881, s. 96): „Ce procédé est à peu près celui du bon plaisir. Il n'y a aucune raison pour que l'oeuvre ouvre par une description de la petite ville de Verrières et par un portrait de M. de Rênal. Je sais bien qu'il faut toujours commencer; mais je veux dire que l'auteur ne cède pas à des idées de symétrie, de progression, d'arrangement quelconque. Il écrit au petit bonheur de l'alinéa. Celui qui se présente le premier est le bien venu“. Artystyczną wartość tego wprowadzenia w akcję pierwszy odczuł, jak się zdaje, H. Jacobet w książce *Les Romans de Stendhal*, Grenoble 1933, s. 101: „On n'aimera jamais. Stendhal si l'on ne sent pas d'emblée la beauté simple et solide de ce fond de tableau qui s'impose comme la réalité non truquée... La page entière serait à citer pour sa progression des choses à l'homme“.

czeństwa. Na zarzut Fagueta odpowiedział zasłużony wydawca i biograf Stendhala Henri Martineau — z wykształcenia lekarz — że Julian pod koniec działa w stanie chorobliwego zamroczenia, podświadomie, co ze stanowiska psychiatrii doskonale się tłumaczy²⁷. Ten pogląd jest dzisiaj ogólnie przyjęty, ale podobnie jak argumenty Fagueta dowodzi tylko, że interpretowanie Stendhala w kategoriach artystycznych jest wciąż jeszcze rzeczą bardzo trudną. Motywacja psychologiczna ma swoją niezaprzeczoną wagę u realisty tej miary i tej formacji, co Stendhal, ale jego powieść to przecież coś więcej niż orzeczenie biegłego psychiatry. Zakończenie *Czerwonego i czarnego* musi mieć jakiś sens artystyczny, a to znaczy także ideologiczny — w przeciwnym razie rzeczywiście byłoby nieudane.

Najdziwniejsze, że sądowi Fagueta — cytowanemu nieskończoną ilość razy — towarzyszą uwagi, nad którymi on sam przechodzi do porządku, ale które otwierają drogę do interpretacji naprawdę logicznej i zresztą najprostszej w świecie. Przyczyny owego „błędu“ kompozycyjnego są według tego krytyka dwie. Najprzód moda literacka: „W 1830 r. powieść może naśladować rzeczywistość tylko do zakończenia wyłącznie. Przynajmniej zakończenie musi być romansowe, to znaczy awanturnicze, niezwykle i przeważnie tragiczne“. Druga przyczyna, istotniejsza, tkwi w światopoglądzie autora: „Pisząc *Czerwone i czarne*, a raczej układając sobie tę powieść w głowie, Stendhal czuł, że jego instynkt obserwatora i zamiłowanie do psychologii są zaspokojone, natomiast kult »energii« nie. Widział, że Julian Sorel jest cierpliwy, wytrwały, sprytny, uparty, w razie potrzeby odważny, ale nigdy energiczny, czyli skłonny solidnie zamachnąć się nożem, na sposób włoski. Z prawdziwą rozpaczą musiał zdawać sobie sprawę, że jego bohater kroczy ku finałowi mieszczańskiemu, że czeka go kariera, świetne małżeństwo i dowództwo pułku lub stanowisko w dyplomacji...“²⁸ Oczywiście, to tłumaczy wszystko. Romantyzm Stendhala w połączeniu z anachronizmem struktury duchowej jego bohaterów, o czym była mowa poprzednio, domagał się zakończenia mającego charakter eksplozji czy samobójstwa. Rozłożenie tego gestu, który mógł trwać krócej — jak w *Armancji*, jedynej z trzech dokończonych powieści Stendhala, która pod względem kompozycji kończy się w tempie normalnym — na dziesięć rozdziałów, co stanowi jedną trzecią drugiego tomu, jest tylko pomysłem uwydatniającym w sposób niezmiernie oryginalny logikę światopoglądu romantycznego w jego stendhalowskiej odmianie. To, że heroizm Juliana Sorela staje się dzięki jego uporowi godny teatru Corneille'a, mogło być niezrozumiałe dla Fagueta (który mimo wszystko

²⁷ Przedmowa do *Czerwonego i czarnego* w cyt. wyd. *Romans et nouvelles*, t. I, s. 204 nn.

²⁸ E. Faguet, *Politiques et moralistes du XIX^e siècle*, 3^e série, Paryż 1899, s. 53.

doskonale wyczuł italianizm tej postaci), ale dla nas, po książce Francine Marill Albérès, nie ma w tym nic paradoksalnego ²⁹.

Jak widać z powyższego, nawet dosyć elementarne problemy metody artystycznej Stendhala — realizm jego koncepcji bohatera, sposób komponowania tak przejrzystej całości, jak ekspozycja, sens zakończenia powieści — wymagają akomodacji obiegowych kryteriów, które w odniesieniu do Balzaca, Flauberta czy Zoli nie sprawiają trudności. Na szczęście, o wiele wyraźniej rysuje się zagadnienie najważniejsze w tej metodzie, dążenie do wyparcia formuły abstrakcyjnej przez obraz życia w jego pierwotnym, nieusystematyzowanym i tajemniczym nieporządku. Zrozumienie tej tendencji, o której interesująco pisał już Du Bos w 1914 r., bardzo pogłębił Ramon Fernandez swoim referatem *L'autobiographie et le roman — l'exemple de Stendhal*, wygłoszonym jesienią 1925 r. na jednym ze słynnych spotkań dyskusyjnych w Pontigny i niebawem wydrukowanym w zbiorze studiów *Messages*. Z tytułu referatu można by wnosić, że Fernandez kontynuuje banalną tradycję interpretowania Stendhala jako psychologa, który nadał pewnej części swego dorobku pamiętnikarskiego formę powieści. W istocie jednak praca ta nie tylko zrywa z naiwnym psychologizmem dawniejszych krytyków i otwiera nowe perspektywy dla badań nad autorem *Pustelni*, lecz ponadto ujmuje stosunek nauki o literaturze do psychologii w kategoriach rozjaśniających wiele zastarzałych nieporozumień.

Stendhal — powiada Fernandez — jest w swoich dziełach autobiograficznych oczywiście psychologiem *sui generis*, ale to dopiero początek zagadnienia, którego istota polega na odkryciu, dokonanym przez niego samego, że nawet *Życie Henryka Brulard*, pisane w sposób tak szczery, systematyczny i na owe czasy naukowy, musiało być z natury swojej tworem sztucznym, artystycznym, prostszym i uboższym niż opisywana rzeczywistość duchowa. Dzięki temu odkryciu „autobiografia nie jest już »biografią danej osoby napisaną przez tę osobę«, lecz biografią istoty fikcyjnej, zużytkowującą elementy żywe, zapożyczone z natury i z doświadczenia twórcy“. Tego rodzaju elementy składają się na obrazy nieciągłe, nie wypełniające obszaru wspomnień, ciekawe też dlatego, że „mają podłoże zdecydowanie afektywne i kojarzą się w sposób bardzo niedoskonały, a czasami nawet nie kojarzą się wcale z faktami zewnętrznymi, które je wywołały, i ze stanem psychicznym, który im towarzyszył“. *Życie Henryka Brulard* obfituje w przykłady wykazujące tę osobliwość. „Wszystkie moje komentarze, wyjaśnienia mogą być bardzo mylne — mówi Stendhal w rozdziale pią-

²⁹ W tym też kierunku zdaje się zmierzać niezwykle zagmatwany artykuł H. Bibas, *Le double dénouement et la morale du „Rouge“*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France“, styczeń—marzec 1949, s. 21 nn.

tym, charakteryzując swego dziadka Henryka Gagnon. — Mam tylko obrazy bardzo wyraźne; wszystkie zaś moje wyjaśnienia przychodzą mi dopiero przy spisywaniu tego, w czterdzieści pięć lat po wypadkach“. Albo (również o dziadku, w tym samym rozdziale): „Widzę się tam jeszcze, jak go słucham w przepełnionej pierwszej sali, która wówczas zdawała mi się olbrzymia. Ale skąd tyle ludzi? Z jakiej okazji? Tego obraz mi nie mówi. To tylko obraz“.

Doświadczenia wyniesione z autobiografii, gdzie, jak powiada Fernandez, „kryterium rzeczywistości ma większą wartość niż kryterium związku logicznego“, przeniósł autor *Brularda* do sztuki powieściopiskarskiej. Imitując nieciągłość i afektywność obrazów podsuwanych mu przez pamięć, włączając w proces twórczy swój osobisty mechanizm wspomnień, umie on konstruować sytuacje o niedostrzegalnej armaturze logicznej. Jego powieść stanowi szereg „momentów syntetycznych“, intuicyjnych, przy których analiza zjawia się *a posteriori*. „Postaci Stendhala bez przerwy uciekają swoim definicjom, ponieważ zanurzają się w akcję, żeby odkryć tajemnicę nowych definicji, przy czym te odkrycia są możliwe tylko dzięki temu, że autor korzysta z pełnej swobody w obiektywnych granicach świata, który jest ustawicznie burzony i ustawicznie odtwarzany przez afirmację życia“³⁰. Powieść Stendhala jest więc, według znanej nomenklatury Fernandeza, powieścią prawdziwą, przedstawiającą wydarzenia, które aktualnie dla czytelnika „mają miejsce w czasie“, dziejącą się jak gdyby w teraźniejszości, a nie — jak Adolf Constanta i większość utworów Balzaca — opowiadaniem, polegającym na przedstawianiu wydarzeń, które „miały miejsce w czasie“ i są wskutek tego jedynie rozwinięciem oraz ilustracją jakiejś abstrakcyjnej formuły, w którą zastygła rzeczywistość już miniona. Studia na temat sztuki powieściopiskarskiej zawarte w *Messages* stanowią datę w historii literatury francuskiej, gdyż — jakkolwiek nikt tego jeszcze nie spostrzegł — posłużyły Sartre'owi za punkt wyjścia do rozpraw teoretycznych figurujących obecnie w dwóch pierwszych tomach *Situations*, i oznaczają co najmniej równie ważny moment w krytyce stendhalowskiej, która do dziś nie przestaje posługiwać się koncepcjami Fernandeza. Najlepiej to widać w niedawnych rozważaniach Gaëtana Picon:

To, co znajdujemy u Stendhala po raz pierwszy, zawsze z uczuciem, że dokonujemy odkrycia, bynajmniej nie polega na owej analizie psychologicznej,

³⁰ R. Fernandez, *Messages*, 1^e série, Paryż 1926, s. 104. Wiele bardzo przenikliwych spostrzeżeń na ten temat znajduje się w książce: J. Pouillon, *Temps et roman*, Paryż 1946, s. 190 nn. i *passim*. Georges Blin wydał przed dwoma laty pierwszy z dwóch tomów ogromnego dzieła o roli obserwacji psychologicznej u Stendhala, pogłębiając to zagadnienie — o ile już sądzić można — w sposób bardzo istotny (*Stendhal et les problèmes de la personnalité*, t. I, Paryż 1958).

której przykładów dostarczają *Adolf*, *Volupté* oraz wiele innych, wcześniejszych, powieści. On daje nam bezpośredni obraz życia psychicznego, życie wewnętrzne w jego ruchu, samo istnienie — bez dystansu, jaki powstaje w trakcie obserwacji. Postępowanie Stendhala jest przeciwieństwem wszelkiej obserwacji, która zakłada wcześniejsze istnienie jej przedmiotu: analiza działa na ciele martwym. Zdanie Stendhalowskie natomiast ma tę cechę szczególną i niesłychanie nowoczesną, że nigdy nie sprawia wrażenia, iż odnosi się do czegoś, co byłoby objęte okresem czasu wcześniejszym niż to zdanie i skończonym przed jego narodzeniem. Zawsze mamy uczucie, że zdanie współlistnieje z wydarzeniem, że należy do tego samego momentu co i ono: do momentu, w którym wydarzenie właśnie się dzieje. Powieść tradycyjna sugeruje obecność wszechwiedzącego narratora, który przewiduje przyszłość wchodzącą już w skład przeszłości; powieść jest wtedy opowiadaniem o wydarzeniach minionych i poznanych jako takie, a tylko dzięki konwencjom sztuki rzutowanych w przyszłość. Dlatego też wszystko, co się dzieje w teraźniejszości (sceny, dialogi), jest podporządkowane opowiadaniu, zawsze pisanemu w czasie przeszłym. Opowiadanie Stendhala natomiast toczy się współcześnie z życiem, o którym opowiada, towarzyszy jego kiełkowaniu, jego narodzinom. Jesteśmy zawsze w czasie teraźniejszym i przyszłość, ku której posuwa się ten czas teraźniejszy, jest naprawdę przyszłością, czymś nieprzewidywanym [...]

Odtąd wszystko polega na ruchu, składa się z ruchów duszy. Wątek opowiadania jest tworzony przez świadomość własnych stanów, którą bohater zdobywa na poczekaniu. Można by niemal twierdzić, że mamy przed sobą długi monolog wewnętrzny bohatera, monolog, którego autor starannie unika perspektywy zewnętrznej, gdyż wówczas przekreśliłby jego aktualność. Stendhal co prawda nie tylko pozwala przemawiać Julianowi czy Fabrycemu, lecz niekiedy odbiera im głos i sam mówi o nich, ale mówi o nich utożsamiając się z ich perspektywą, wchodząc na płaszczyznę ich świadomości, zanurzając się w tę aktualność czystego istnienia, która ogranicza do chwili bieżącej zasięg tak samo jego, jak ich spojrzeń. Ta równoczesność momentu akcji i momentu opowiadania, języka i wydarzenia, ta teraźniejszość teraźniejszości: oto co nam Stendhal odkrywa, i jeżeli jest on pisarzem tak zdumiewająco nowoczesnym, to niewątpliwie dlatego, że powieść najnowsza bez wychnienia ściga tę czystą teraźniejszość, która się jej wciąż wymyka³¹.

Picon oczywiście przesadza, podobnie jak przesadzał autor *Mes-sages*: Stendhal nie posiada tych cech w stopniu aż tak wysokim i nie różni się aż tak dalece od Balzaca, Constanta czy Sainte-Beuve'a. Niemniej wszakże powyższa charakterystyka trafiła w sedno, gdyż pokazuje granicę do której dąży metoda tego pisarza. *Czerwone i czarne* — wyraził się Tomasz Mann — to powieść, „która wywołuje wrażenie, że przed nią nie było ani jednej powieści“³². Jeżeli to świetne określenie jest słuszne, cała

³¹ G. Picon, *Le Roman et la prose lyrique au XIX^e siècle*, [w:] *Histoire des littératures* pod red. R. Queneau, Paryż 1958, t. III, s. 1050 n.

³² T. Mann, *Die Entstehung des „Doktor Faustus“*, [w:] *Ges. Werke*, Berlin 1955, t. XII, s. 241, w związku z lekturą jego korespondencji: „Geist, Männlichkeit, Mut und Sensibilität des Verfassers von *Le Rouge et le Noir*, eines Romans, der den Eindruck erweckt, als hätte es nie zuvor einen Roman gegeben, imponierten mir nicht wenig“.

oryginalność tego utworu zawarta jest w interpretacji Picon, która po prostu parafrazuje studia Fernandeza, co wypada podkreślić i z tego względu, że się obecnie o ich pionierskiej roli zbyt często zapomina³³.

Jak ta interpretacja — o ile ją zredukować do właściwych proporcji w stosunku do tradycyjnie realistycznych elementów metody Stendhala — jest wierna intencjom samego pisarza, można łatwo sprawdzić zestawiając ją z jego wypowiedziami teoretycznymi (zwłaszcza marginalia *Lucjana Leuwena* są tu cennym argumentem) i z praktyką. Pominiemy tu niesłychanie doniosłe, ale wymagające długich rozważań zagadnienie monologu wewnętrznego u Stendhala³⁴, żeby się zająć sprawą równie ważną, a nadającą się do krótszego ujęcia: problemem owej „teraźniejszości“, skróconego dystansu między faktem i opisem odnoszącym się do świata zewnętrznego.

Tendencja ta czerpie przynajmniej częściowo impuls ze sztuki dramatycznej. W *Czerwonym i czarnym* znajduje się ciekawy epizod, na który zwrócił uwagę Victor Brombert i który pokazuje, jak Stendhal w ferworze narracji przechodzi na opowiadanie w czasie teraźniejszym, nagle upodabniając swą powieść do dramatu. Jest to rozdział czterdziesty dziewiąty (tom drugi). Sytuacja *par excellence* dramatyczna: Julian wchodzi po drabinie do pokoju Matyldy.

Kurkiem z pistoletu, który połamał, Julian, ożywiony w tej chwili nadludzką siłą, skruszył ogniwo łańcucha, uwolnił w parę sekund drabinę i przystawił ją do okna.

„Pogniewa się, zmiażdży mnie wzgardą, więc cóż? Pocałuję ją, pocałuję po raz ostatni, pójdę do siebie i palnę sobie w łeb... wargi moje dotkną jej policzków, zanim umrę!“

Pędem wbiega po drabinie, puka w żaluzje; po chwili Matylda słyszy go, chce otworzyć okno, drabina nie puszcza; Julian czepia się żelaznego pręta służącego do przytrzymywania żaluzji i narażając się na spadnięcie popycha gwałtownie drabinę i usuwa ją nieco. Matylda może otworzyć.

Wpada do pokoju ledwie żywy.

— Więc to ty! — mówi Matylda rzucając mu się w ramiona.

Ten epizod — z punktu widzenia konwencji stosowanej w całej powieści właściwie błędny — jest wyjątkowo jednoznaczny: autor pragnie osiągnąć efekt sceniczny i osiąga go, „niemal słyszymy przyspieszony oddech działających postaci“, jak powiada Brombert³⁵. Ale ta metoda wy-

³³ Por. też dyskwalifikującą ocenę u F. Marill-Albérès, *Le Naturel chez Stendhal*, s. 452.

³⁴ Por. J. Prévost, *La Création chez Stendhal*, nowe wyd., Paryż 1951, s. 261. Prace nad tą formą, która dojrzała w rękach Dujardina, są ledwo zapoczątkowane. Zob. C. D. King, *É. Dujardin and the Genesis of the Inner Monologue*, „French Studies“, 1955, nr 2, s. 101 nn.

³⁵ V. Brombert, *Stendhal et la voie oblique*, Paryż 1954, s. 32.

stępuje też wyjątkowo, ponieważ Stendhal z reguły wyraża swoją wizję rzeczywistości, nawet najbardziej natarczywie atakującej wyobraźnię, w czasie przeszłym (poza, rzecz jasna, dialogami). Bez uciekania się do takiej fikcji dramatycznej stworzył on w *Pustelni parmeńskiej* słynny opis bitwy pod Waterloo, który jest nie tylko arcydziełem w zakresie skraccania dystansu, ale fenomenem literackim po dzień dzisiejszy nie zgłębionym do samego dna i na tle techniki powieściopisarskiej dwudziestego wieku z pewnością szczytem nowoczesności Stendhala. Ten długi epizod, wypełniający dwa rozdziały, nie jest ani tak jednorodny pod względem metody, ani tak jednoznaczny w swoich intencjach, jak fragment co tylko przytoczony. Fabrycy del Dongo przeżywa chaos bitwy w różnych momentach, w różnych ujęciach i bezpośredniość jego wrażeń uczy go rozmaitych prawd, których nie przeczuwał: patos wojny nie istnieje, rycerskiego braterstwa na polu walki jest dużo mniej niż złodziejstwa i bandytyzmu, śmierć, nawet pod sztandarem Napoleona, okazuje się ohydna i przerażająca. Wychowawczy sens tego wszystkiego może więc prowadzić do wniosku, że bitwa pod Waterloo została skonstruowana po prostu na zasadzie ironii³⁶. Ale ta interpretacja, choć do pewnego stopnia bardzo słuszna, nie wystarcza. Stendhal użył w tych dwóch rozdziałach sposobów, które same przez się, to znaczy niezależnie od funkcji epizodu w powieści, wyrażają przede wszystkim artystyczną teorię poznania, z którą zetknęliśmy się już w ekspozycji *Czerwonego i czarnego*.

Świat jest dany Fabrycemu jako szereg doznań udzielających się najprzód zmysłom, przy czym zjawisko może być dla obserwatora zupełnie logiczne albo przynajmniej nie dezorientujące:

W tej chwili kula wpadła między wierzby biorąc je z ukosa; Fabrycy ujrzał, jak gałązki, ścięte niby kosą, rozsypały się na obie strony.

O wiele bardziej charakterystyczne dla całego epizodu są sytuacje, w których obserwator pozostaje zdeorientowany wśród przeżywanych przez niego wrażeń:

Dotarłszy na skraj łąki usłyszeli straszliwy hałas, armaty i karabiny grały ze wszystkich stron, na prawo, na lewo, z tyłu. Ponieważ lasek, z którego wyjechali, rósł na wzgórku na jakie osiem lub dziesięć stóp nad równiną, ujrzeni dość wyraźnie kawałek bitwy; ale właściwie na łączce nie było nikogo. Łąkę tę odcinał, o jakie tysiąc kroków, długi rząd bujnych wierzb; nad tymi wierzbami widać było biały dym, który niekiedy wzbijał się krętą smugą ku niebu.

Dezorientacja Fabrycego wynika czasami z elementarnych praw perspektywy:

³⁶ Tak sądził B. Croce w swoim szkicu o Stendhalu, *Poesia e non poesia*, Bari 1923, s. 96, oraz F. C. Green, *Stendhal*, Cambridge 1939, s. 299.

...zwrócił głowę w stronę nieprzyjaciela. Były to długie szeregi czerwonych ludzi, ale — co go mocno zdziwiło — zdali mu się bardzo mali. Długie ich linie — pułki czy dywizje — widziały mu się nie wyższe niż płoty.

Najpiękniejszy efekt artystyczny znajduje się nieco wcześniej. Fabrycy, który galopuje w świetle marszałka Ney, przechodzi od wrażenia całkowicie dlań niepojętego do zrozumienia jego przyczyny. Samo zestawienie skutku z przyczyną — ziemia rozpryskująca się od pocisków — jest raczej banalne, ale olśniewa finezją systematyczna powolność, z jaką Stendhal wyjaśnia sytuację:

Znowu puścili się galopem. W kilka chwil później Fabrycy ujrzał na dwadzieścia kroków przed sobą orną ziemię, ruszającą się w osobliwy sposób. Bruzdy były pełne wody, wilgotna zaś ziemia, tworząca zagony wśród tych bruzd, leciała raz po raz na parę stóp w górę czarnymi grudkami. Fabrycy zauważył mimochodem to dziwne zjawisko, po czym myśl jego znów utonęła w dumaniach o sławie marszałka. Usłyszał za sobą nagły krzyk: to dwaj huzarzy padli ugodzeni kulami; kiedy się obejrzał, byli już dwadzieścia kroków za eskortą. Ujrzał rzecz straszną: zakrwawionego konia, który się miotał na roli, plącząc nogi we własnych wnętrznościach — chciał gnać za innymi. Krew spływała do błota.

„Ha! Jestem nareszcie w ogniu! — powiadał sobie. — Widziałem ogień! — powtarzał z zadowoleniem. — Jestem prawdziwy żołnierz!” W tej chwili eskorta pędziła co koń wyskoczy; bohater nasz zrozumiał, że to kule rozpryskują ziemię ze wszystkich stron.

Georges Blin poświęca metodzie zastosowanej w opisie bitwy pod Waterloo szereg spostrzeżeń, do których badacze powieści zawsze już będą wracać. Znakomite są m. in. jego uwagi o Stendhalowskim relatywizmie, którego źródło stanowi osiemnastowieczny sensualizm. Nieporozumieniem natomiast, jak sądzę, jest teza, że ta sama metoda („technique relativiste“, „restriction de champ“) występuje również w niedokończonych noweli *Kawaler de Saint-Ismier*³⁷. Bohater tej historii, dziejącej się za czasów Richelieu'go, zabija w pojedynku swego przeciwnika i uciekając przed karą szuka schronienia w jakimś starym pałacu, wchodzi do pustego, ale z przepychem urządzonego pokoju, w którym zostaje uwięziony, gdyż drzwi nie otwierają się od środka; zasypia tam i budzi się w chwili, kiedy w towarzystwie panny służebnej nadchodzi młoda i piękna dziewczyna, która podejmuje z nim rozmowę jeszcze bardziej potęgującą tajemniczość tego miejsca. Tą drogą jednak nigdy nie zdołamy określić genezy i perspektyw rozwojowych metody, według której autor *Pustelni* skonstruował obraz bitwy. Tu i tam co prawda rzeczywistość jest tajemnicza, zdezorientowany bohater ma ograniczone pole widzenia — metody artystyczne są jednak zasadniczo zupełnie różne. W przygodzie Saint-Ismera rządzi po prostu romantyczna tajemniczość powieści gotyckiej, podczas gdy przeży-

³⁷ G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, s. 174 n.

cia Fabrycego na polu bitwy — w istocie swojej jak najbardziej antyromantyczne — wywodzą się z sensualizmu i zdradzają u autora nieprawdopodobnie wczesne i konsekwentne przeczucie tego, co miał dać literaturze impresjonizm.

„Przyszlą historię literatury francuskiej widzę w historii malarstwa“ — to zdanie z listu do Balzaca musi budzić zdumienie w odniesieniu do bitwy pod Waterloo. Impresjonistyczna zasada, że doznanie czysto zmysłowe wyprzedza intelektualną interpretację, działa w tym epizodzie w sposób nie budzący żadnych wątpliwości. Mamy tu więc rozkwit metody, którą w zarodkowej formie stosuje już ekspozycja *Czerwonego i czarnego*. Fabrycy dokonujący odkrycia, dlaczego grudki ziemi tak dziwnie podskakują, ilustruje ten sam schemat postrzegania, który możemy zaobserwować u podróżnika wkraczającego w granice miasteczka Verrières, zwłaszcza gdy zbliża się on do fabryki gwoździ, a następnie poznaje mera zaczynając od najbardziej zewnętrznych jego rysów. Trzeba zresztą dodać, że ta właśnie metoda występuje również w *Czerwonym i czarnym* w postaci najzupełniej rozwiniętej i dojrzałej, chociaż na przestrzeni mniejszej niż w *Pustelni*. Wystarczy przypomnieć rozdział osiemnasty, gdzie Julian szuka w starym klasztorze biskupa z Agde, aby go uprzedzić, że król przybędzie lada chwila:

W drugim końcu sali, koło jedyne go okna, przez które wnikało światło, ujrzał ruchome zwierciadło oprawne w mahoń. Młody człowiek w fioletowej sukni, w koronkowej komży, z gołą głową, stał przed lustrem. Sprzęt ten wydawał się dziwny w tym miejscu; przywieziono go zapewne z miasta. Julian zauważył, że młody człowiek ma minę poirytowaną; prawą ręką rozdawał błogosławieństwa w stronę lustra. „Co to może znaczyć? — pomyślał — Czy ten młody księżyk dopełnia jakiej wstępnej ceremonii? To może sekretarz biskupa... Będzie niegrzeczny jak ci lokaje... Ano cóż, mniejsza. Próbuje!“

Ruszył naprzód i przebył dość wolno całą długość sali, wciąż z oczami zwróconymi w stronę jedyne go okna, gdzie młody człowiek uroczystym gestem bez przerwy rozdawał tysiączne błogosławieństwa.

W miarę jak się zbliżał, mógł tym wyraźniej oglądać zagniewaną minę młodego księżyka. Na widok bogatej koronkowej komży zatrzymał się mimo woli o kilka kroków od wspaniałego zwierciadła. „Obowiązkiem moim jest zagadać doń“ — rzekł sobie wreszcie, ale piękność sali onieśmieliła go; przy tym z góry już czuł się przykro dotknięty opryskliwością, jakiej się spodziewał.

Młody człowiek, spostrzegłszy Juliana w lustrze, odwrócił się i wypogadzając twarz rzekł łagodnie:

— I cóż, drogi panie, gotowe wreszcie?

Julian zdumiał się. W chwili gdy młody człowiek się odwrócił, Julian ujrzał krzyż na jego piersiach — był to biskup z Agde.

Metoda zjawia się zatem bardzo wcześnie i szczegółowe prześledzenie kolejnych etapów jej rozwoju to jedno z najbardziej pasjonujących zagadnień dla badaczy Stendhala. Co najważniejsze jednak, zmusza ona do

refleksji nad podstawami realistycznej koncepcji opisu i sięga bardzo daleko w dzieje późniejszej powieści. Ogólnie biorąc, bitwa pod Waterloo w *Pustelni parmeńskiej* stawia przed historykiem literatury trzy problemy. Przede wszystkim, zważywszy okoliczność, że Stendhal, niezależnie od impresjonizmu swojej techniki, daje w rezultacie obraz chaotyczny, ironicznie urągający wszelkim tradycyjnym wyobrażeniom o historycznej bitwie, a pośrednio także o rzeczywistości w ogóle, metoda ta kłóci się z pojęciem realizmu przyjętym dla powieściopisarstwa dziewiętnastowiecznego, a w znacznej części również dzisiejszego. W obrębie *Pustelni* konflikt metod jeszcze nie istnieje — epizod pod Waterloo stanowi tylko niewielką część tego utworu i nie decyduje o całości. Niemniej wszakże, jako zjawisko prekursorskie w stosunku do eksperymentów naszej epoki, oznacza on już wtedy, w roku 1839, zarodek konfliktu. Nawet w granicach dziewiętnastego wieku wystarczy poczekać do ukazania się *Nędzników* (1862), aby stwierdzić jaskrawą i pełną znaczenia rozbieżność. Opis bitwy pod Waterloo u Wiktora Hugo trzeba bezwzględnie uznać za bardziej realistyczny, jeżeli mamy być konsekwentni w stosunku do normalnej definicji realizmu. Jest to prawdziwy paradoks, ponieważ opis w *Nędznikach* jest niezmiernie abstrakcyjny, retoryczny i ubogi w konkretne realia — ma jednak centralny i nigdy nie zamglony punkt widzenia, który pozwala idealnemu obserwatorowi (pokrywającemu się z autorem) panować od początku do końca nad obrazem bitwy. Nawiasem mówiąc, upór, z jakim Hugo zachowuje ten punkt widzenia Opatrzności czy też dobrze poinformowanego historyka, nasuwa podejrzenie, że twórca *Nędzników* skonstruował odnośny epizod na przekór Stendhalowi, którego darzył wytrwałą i nieraz ujawnianą nienawiścią³⁸.

Po wtóre, metoda opisu bitwy pod Waterloo w *Pustelni* wyrosła nie tylko z impresjonistycznych skłonności Stendhala jako wyznawcy sensualizmu Condillaca i jego następców, ale w tym samym stopniu z obserwacji najściślej realistycznej. Już Sainte-Beuve zauważył w swoim artykule z 1854 r., że Stendhal mógł znać (według niego znał na pewno) książkę pewnego żołnierza angielskiego, który uczestniczył w bitwie pod Vittoria równie oszołomiony wszystkim, jak Fabrycy pod Waterloo i opisał to w podobny sposób jak autor *Pustelni parmeńskiej*³⁹. Pierre Martino —

³⁸ „Monteskusz przetrwał dzięki temu, co napisał. Pan Stendhal nie przetrwał, ponieważ ani przez chwilę nie miał pojęcia, co to znaczy pisać” — oświadczył po śmierci Stendhala. Piszac rozdział o Waterloo Hugo wymienia wśród historyków, którzy „po mistrzowski” przedstawili tę bitwę, Waltera Scotta i Lamartine’a (II, 1, III), co już trochę wygląda na przytyk.

³⁹ Książka ta ukazała się w roku 1819. Liprandi, *op. cit.*, s. 161 nn., przytacza identyczne co do treści i pochodzące mniej więcej z tego samego czasu wypowiedzi Pawła Ludwika Courier, które autor *Pustelni* mógł również znać.

zresztą lekceważąc rozgłos, jaki zyskał ten epizod — stwierdził całkowitą oryginalność i niezależność Stendhala⁴⁰. Wykazał, że Henryk Beyle tak właśnie przeżył w 1813 r. bitwę pod Bautzen. W jego *Dzienniku* z 21 maja tego roku znajduje się następująca notatka:

19 maja przybyliśmy o siódmej rano do biwaku pod Bautzen. Już od dwóch godzin słyszałem bardzo gęsty ogień po lewej ręce; zdaje się, że to była dywizja generała Bertrand, trochę zaskoczona przez nieprzyjaciela [...] Dwudziestego, o drugiej nad ranem, fałszywy alarm. O jedenastej okazujemy niemałą brawurę podsuwając się trzy razy aż do naszych straży, pod ogniem fortocy, który miał zasięgi jednej trzeciej strzału armatniego i mógł nas zmiażdżyć.

Docieramy do wzgórzka pokrytego wtoczonymi tam blokami granitu; po prawej ręce, tuż obok, widzimy nasze posterunki i po kwadransie rozmowy z nimi mieliśmy wracać, kiedy nagle spostrzegamy jakieś wielkie poruszenie kawalerii, a za nami, po lewej, zjawia się Jego Cesarska Mość i wartownicy składają swoje burki. Rano rozmawiali z posterunkami po tamtej stronie. Wracamy; wszystko szykuje się do bitwy, oddziały pędzą na lewo, tam, gdzie się udał cesarz, i na prawo, ku zalesionym wzgórzom. Ledwo skłoniłem tych małosznych ludzi, by zechcieli popatrzeć na bitwę. Wyraźnie dostrzegamy Bautzen ze stoku przeciwnego miastu. Od dwunastej do trzeciej po południu doskonale widzimy wszystko, co można widzieć z bitwy, to znaczy nic. Przyjemność polega na tym, że człowiek jest trochę wzruszony świadomością czegoś strasznego, co się dzieje. Majestatyczne dudnienie armat odgrywa w tym dużą rolę [...] Przyłapuje nas ulewa, wchodzimy do szałasów zbudowanych z gałęzi i słomy. Tymczasem w pobliskiej wsi podnosi się gwałtowna strzelanina.

Opis bitwy pod Waterloo — w której Stendhal nie brał udziału — jest więc, jak z tego widać, stylizowaną relacją z autentycznego pola bitwy. O tym, że metoda ta musi być uznana za realistyczną w tradycyjnym znaczeniu, świadczy też największy z kontynuatorów Stendhala, Tolstoj, jako autor *Wojny i pokoju*⁴¹. Ale ponadto istnieje problem trzeci: Waterloo Stendhala prowadzi tak samo do koncepcji nie będącej już realistyczną w tym znaczeniu słowa, skoro ją gloryfikuje Sartre w swoim artykule-manifeście o powieści Dos Passosa 1919⁴². Oczywiście, problem powstaje, jak wspomnieliśmy wyżej, nie w związku z *Pustelnią parmeń-*

⁴⁰ P. Martino, *Stendhal*, Paryż 1914, s. 39 n.

⁴¹ Por. L. N. Tolstoj, *O literaturze*, Moskwa 1955, s. 663 (wywiad udzielony w sierpniu 1901 r. Pawłowi Boyer dla dziennika „Le Temps”): „Ja bardziej niż ktokolwiek inny mam wielki dług u Stendhala. On mnie nauczył rozumieć wojnę. Niech pan przeczyta w *Pustelni parmeńskiej* opowiadanie o bitwie pod Waterloo. Któż przed nim opisał wojnę w ten sposób, to znaczy taką, jaka jest w rzeczywistości?... Powtarzam, wszystkiego, co wiem o wojnie, dowiedziałem się najprzód od Stendhala”. Blin, *op. cit.*, s. 169, podaje fragmenty oryginału francuskiego, gdzie ostatnie zdanie brzmi: „Je le répète, pour tout ce que je sais de la guerre, mon premier maître, c'est Stendhal”.

⁴² J.-P. Sartre, *A propos de John Dos Passos et de „1919”*, [w tomie:] *Situations*, I, Paryż 1947, s. 14 nn.

ską, lecz na tle całej twórczości tego autora, która wykazuje szereg tendencji zadziwiająco zbieżnych w kierunku ideału artystycznego egzystencjalistów.

W sumie ani opis bitwy pod Waterloo, ani żadna z pobieżnie tu scharakteryzowanych tendencji prekursorskich Stendhala nie podważają jego realizmu, niemniej jest to realizm szczególnego rodzaju. Wspaniały rozkwit studiów nad tym pisarzem dowodzi, że nie można go zmieścić w klasycznym schemacie rozwoju powieści francuskiej od Constanta do Zoli i tego, co nastąpiło później. Aby w pełni odpowiadać rzeczywistości historycznej, schemat ten musi uwzględniać zjawiska tak skomplikowane, jak twórczość Stendhala, niekiedy bardziej tradycyjna niż to, co jest tradycyjne w *Adolfie*, a często wybiegająca daleko nie tylko poza Balzaca, lecz i Zolę.

STENDHAL ET LE ROMAN FRANÇAIS DU XIX SIÈCLE

RÉSUMÉ

Jusqu'à la parution du livre de Jean Pré vost, *La Création chez Stendhal* (1942), les commentateurs de cet écrivain étaient très peu sensibles aux problèmes esthétiques de son oeuvre de romancier. Consciemment ou non, ils s'alignaient sur l'opinion de Lanson: „La forme, dans Stendhal, est indifférente; elle n'existe pas comme forme d'art, elle n'est que la notation analytique des idées". Mais c'est là une attitude en grande partie dépassée. L'admirable ouvrage de Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman* (1953), prouve quel progrès a été déjà accompli dans cette direction. L'auteur de l'essai publié ci-dessus s'est proposé de faire quelques remarques sur les questions qui tout de même lui paraissent toujours plus ou moins négligées. C'est d'abord la théorie du roman telle qu'elle est exposée dans les notes et les articles de Stendhal. En dépit des apparences et des assertions souvent renouvelées, l'auteur la trouve très cohérente. Ensuite, il y a le problème du réalisme qu'on renferme un peu trop facilement dans l'esthétique du miroir. Surtout après le livre révélateur de M^{me} Francine Marill-Albérès, *Le Naturel chez Stendhal* (1956), il faut bien modifier cette image. Le héros stendhalien, qui doit tant non seulement à l'idéal de la Renaissance italienne mais aussi à la morale de Corneille, n'est pas — malgré les traits qu'il emprunte le cas échéant à Berthet et Laffargue — un simple reflet capté par un miroir promené dans l'époque de Stendhal.

L'auteur s'attache à démontrer sur quelques exemples qu'en jugeant l'oeuvre de Stendhal on emploie trop souvent des instruments d'analyse notoirement périmés. On croit volontiers que le créateur du *Rouge et Noir* compose mal. Il a été incapable de donner à ce roman une exposition à la manière de Walter Scott, prétend Maurice Bardèche. Déjà Zola était sévère pour ces pages qui présentent au lecteur Verrières et M. de Rênal: il n'y voyait qu'un morceau amorphe, écrit „au petit bonheur de l'alinéa". Or Mario Bonfantini prouve sans aucune difficulté que les quatre ou cinq pages en question contiennent, savamment pesée, une somme d'aperçus d'ordre historique et économique qui situent la ville et les

personnages avec une précision toute balzacienne. Il faut ajouter qu'au point de vue artistique cette exposition est encore plus belle. Elle est construite, d'un bout à l'autre et sur plusieurs plans, selon la perspective d'un voyageur qui approfondit progressivement des sensations d'abord mal déterminées et confuses. Préludant par son impressionnisme à la méthode qui s'épanouira dans le célèbre épisode de la bataille de Waterloo, cette entrée en matière constitue un chef-d'oeuvre de composition.

Le dénouement du *Rouge et Noir* pose un problème qui, débattu depuis soixante ans, prouve la persévérance de certains partis-pris qui empêchent de reconnaître à l'art de Stendhal sa juste valeur. Faguet a mis en circulation l'idée bien connue que les derniers chapitres sont artificiels et illogiques parce que Julien dispose de tout ce qu'il faut pour apaiser le marquis de la Mole et épouser Mathilde. Henri Martineau a voulu défendre Stendhal en décelant chez Julien l'état d'hypnose lucide. Cependant une explication valable doit se baser sur des raisons esthétiques et philosophiques. Faguet en avait entrevu une, malheureusement sans la retenir, car il affirme qu'une conception romantique et antibourgeoise a écarté l'écrivain du dénouement soit-disant vrai et logique. La thèse de M^{me} F. M. Albérés, avec la lumière qu'elle apporte sur les origines cornéliennes du héros de Stendhal, rend l'obstination de Julien tout à fait compréhensible. Tant qu'on lui appliquera les critères d'un réalisme naïf et étroit, l'originalité profonde de Stendhal restera méconnue.

Les traits les plus modernes de sa méthode ont été mis en relief par Ramon Fernandez dans une communication sur *L'Autobiographie et le roman — l'exemple de Stendhal*, lue en 1925 à Pontigny et recueillie dans *Messages*. Ce texte, aujourd'hui à peine mentionné, est plus important qu'on ne croit. D'abord, il n'a rien perdu de son actualité. En parlant tout récemment de la démarche stendhalienne qui donne au lecteur „le sentiment que la phrase coexiste avec l'événement, appartient à un même instant: celui de son apparition”, en caractérisant cette écriture qui atteint la „présence du présent”, Gaëtan Picon ne fait que paraphraser les idées de Fernandez. Avec l'essai sur Balzac qui voisine avec lui dans *Messages*, ce texte capital a certainement été mis à profit par Sartre. On peut dire que son esthétique du roman, définie dans *Situations*, est fondée moins sur la philosophie existentialiste que sur l'interprétation de Stendhal selon Fernandez.

La description de la bataille de Waterloo, dans la *Chartreuse de Parme*, est à cet égard la réussite la plus éblouissante de Stendhal. L'abolissement de la perspective traditionnelle, la perception chaotique de la réalité avant que l'esprit ne soit en état de l'interpréter, le devenir de la sensation rendu palpable dans la structure du récit — tout cela correspond aux tendances les plus avancées du roman moderne. Georges Blin a consacré aux „restrictions de champ” chez Stendhal un chapitre qu'on ne saurait trop admirer, mais à qui l'auteur de l'étude qu'on résume ici fait un reproche. M. Blin croit que l'épisode de Waterloo est construit selon la même méthode que *Le Chevalier de Saint-Ismier*. Or cette nouvelle, dont le héros découvre petit à petit les particularités inquiétantes d'une maison où il s'est introduit par hasard, doit sa structure à une méthode plus ancienne et infiniment plus simple: celle du roman terrifiant.

Quant à l'épisode de Waterloo, l'auteur trouve qu'il serait utile de reconsidérer le sensualisme de Stendhal en tant que point de départ vers une certaine optique impressionniste. Il faudrait voir ensuite quelle importance ont eu, pour l'élaboration de cette méthode, les préoccupations dramatiques de l'écrivain, comment elle s'annonce dans ses textes théoriques (surtout dans les marginales de *Lucien Leuwen*)

ainsi que dans ses romans antérieurs (notamment dans l'exposition du *Rouge* et dans l'épisode du même roman où Julien observe, sans rien comprendre, l'évêque d'Agde s'entraînant devant le miroir).

Tout réaliste qu'il est dans l'acception courante du mot, Stendhal, considéré ainsi à partir du roman moderne, bouleverse les idées qu'on se faisait sur la technique romanesque du XIX^e siècle. C'est un grand mérite de ceux qui, de nos jours, renouvellent les études stendhaliennes: ils nous font enfin comprendre cette technique jusqu'à présent trop simplifiée.

Maciej Żurowski

СТЕНДАЛЬ И ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАН XIX ВЕКА

РЕЗЮМЕ

Пока не появилась в 1942 г. книга Жана Прево — Создание у Стендаля (Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*) толкователи этого писателя были мало чувствительны к эстетическим проблемам его произведения. Они сознательно или несознательно подчинялись мнению Лансона: „Форма у Стендаля не играет роли, она не существует в артистическом смысле и является только аналитическим запечатлением мысли”. Но такой подход уже в значительной степени неактуален. Прекрасный труд Ж. Блина (Georges Blin) *Stendhal et les problèmes du roman* (1953) доказывает, что в этой области наступил прогресс. Автор настоящего труда поставил себе задачу привести несколько замечаний на тему проблем, которые, по его мнению, все-таки остаются в некотором пренебрежении. Это касается прежде всего теории романа, начертанной в заметках и статьях Стендаля. Вопреки видимости и часто повторяемым утверждениям автор считает, что теория у Стендаля прочно связана с его творческой практикой. Затем автор рассматривает проблему реализма, которую обыкновенно, в слишком упрощенный способ, помещают в эстетике отображения. Особенно после сенсационной книжки Ф. М. Альбереса (Francine Marill-Albérès) *Le Naturel chez Stendhal* обязательно нужно изменить существующее положение вещей. Герой романа Стендаля, который столько обязан не только идеалу итальянского Возрождения, но также морализму Корнейя, не представляет — несмотря на черты, которые в данном случае он заимствует от Берет и Лафарга — простого отражения зеркала, направленного на эпоху Стендаля.

Автор пытается указать, ссылаясь на несколько примеров, что при толковании произведения Стендаля критика слишком часто пользуется методами анализа, которые несомненно устарели. Она с готовностью утверждает, что роман писателя *Красное и черное* плохо составлен. Стендаль — говорит Морис Бардеш — не сумел создать для этого романа плана по образцу Вальтера Скотта. Уже Золя был очень суров к тем страницам, которые указывают читателю Верьер и г. де Реналь: он видел в них какой-то аморфический фрагмент, написанный „наудачу, а l'ineá”. Итак, Марио Бонфантини доказал без никакого труда, что эти четыре или пять страниц книги содержат умно рассчитанную сумму воззрений исторического и экономического характера, которые обрисовывают город

и героев романа с точностью поистине бальзаковской. Следует добавить, что эта экспозиция с артистической точки зрения еще более прекрасна. Она построена от начала до конца, и то в нескольких плоскостях, на основании перспективы путешественника, который все более усугубляет передачу своих впечатлений, описанных вначале туманно и запутано. Такое введение в содержание, импрессионистический рефрен метода, который дойдет до расцвета в знаменитом эпизоде битвы под Ватерлоо, является шедевром композиции.

Развязка в романе *Красное и черное* подсказывает проблему, которая, привлекая внимание вот уже шестьдесят лет, доказывает, что существует упорная тенденция преднамеренных концепций, которые препятствуют признать искусству Стендаля надлежащие ему достоинства. Фагэ распространял мнение, что последние главы романа натянуты и нелогичны, так как Жюльен располагает всеми достоинствами для того, чтобы удовлетворить маркиза де ла Мол и повенчаться с Матильдой. Анри Мартино хотел защищать Стендаля, досматриваясь у Жюльена состояния гипнотического ясновидения. Но ведь надлежащее объяснение должно опираться на эстетических и философских основаниях. Такое объяснение представилось Фагэ, но он им не воспользовался, поскольку этот критик утверждает, что романтическая и антимещанская концепция отвела писателя от правильного и логического разрешения. Теза Франсина Альбэреса, указывающая на то, что герой Стендаля выводится от Корнейя — совершенно объясняет упорство Жюльена. Глубокая оригинальность Стендаля останется до тех пор непонятной, пока к ней будут прикладывать критерии наивного и узкого реализма.

Наиболее современные черты творческого метода Стендаля были выделены Рамоном Фернандесом в докладе *L'Autobiographie et le roman — l'exemple de Stendhal*, прочитанном в 1925 году в Потиньи и опубликованном в „*Messages*”. Этот текст, о котором сегодня едва упоминают, гораздо более важен, чем предполагается. Прежде всего он совершенно не потерял злободневности. Гаэтон Пикон говоря недавно о методе Стендаля, который вызывает у читателя впечатление, что предложение разворачивается наравне с событием, принадлежит к тому же моменту времени — к моменту его возникновения, и характеризуя этот род писания, который создает иллюзию, что „настоящее присутствует” — парафразирует только мысли Фернандеса. Этот основной текст вместе с находящейся в этой книге статье о Бальзаке несомненно был использован Сартром. Можно сказать, что его эстетика романа, описанная в *Situations*, менее основана на экзистенциальной философии, чем на толковании Стендаля на манер Фернандеса.

Описание битвы под Ватерлоо в *Пармской обители* является в этом отношении наиболее поразительным достижением. Упразднение традиционной перспективы, хаотическое восприятие действительности, прежде чем она может быть истолкована рассудком, заметная кристаллизация ее впечатления в структуре рассказа — все это отвечает тенденциям, наиболее остро проявляющимся в современном романе. Жорж Блин посвятил „сужениям поля” у Стендаля главу достойную восхищения, по отношению к которой автор настоящей статьи может сделать один упрёк. М. Блин полагает, что эпизод о Ватерлоо построен на осно-

вании того же метода, что и рассказ *Кавалер де Сен Им*. Структура этого произведения, герой которого постепенно обнаруживает, что дом, в котором он случайно нашёлся, обладает тревожными особенностями, обязана прежнему, гораздо более простому методу, т. е. структуре готического романа.

Что касается эпизода Ватерлоо — автор считает, что было бы полезно еще раз проанализировать сенсуализм Стендаля в качестве исходного положения для некоторого рода импрессионистического представления. Затем следовало бы определить, какое значение для разработки этого метода имели драматические увлечения писателя, как этот метод предвещается в теоретических текстах (особенно на полях *Люсьена Левена*), а также как и в его более ранних романах (а именно в экспозиции *Красного и черного* и в эпизоде того же романа, в котором Жюльен наблюдает с удивлением епископа д'Агде, который готовится перед зеркалом).

Будучи реалистом в общем смысле этого слова, Стендаль противопоставляется принятым взглядам на технику писания романов в XIX в. — как только мы посмотрим на него со стороны современного романа. Большой заслугой исследователей творчества Стендаля является, что они дают нам возможность понять наконец эту технику, которую до сих пор слишком упрощали.

Przełożył Eugeniusz Jeleniewski