

## Abstract

*The novelistic universe in Stendhal's Le Rouge et le Noir from 1830, is heavily based on the post-revolutionary France. The complexity of the novel reflects the socio-political upheaval, and is structured by, the novel's hero, Julien Sorel's journey towards himself; his rise and fall. The development of the modern individual is closely linked to the political, social, and economical changes during the revolutionary period and the Bourbon Restoration. Julien is the ambitious son of a miller, who borrows from the biography of great men like Rousseau and Napoléon to create a character for himself. He also shapes his appearance based on people he interacts with, who tend to fill a social function he admires or desires. In this analysis, the historical backdrop will be emphasized, as well as the literary models and other contemporary sources of inspiration, to discuss how Julien creates a self, how he plays his many different roles and how he manages to advance socially.*

## Sammendrag

Stendhals romanunivers i *Le Rouge et le Noir* fra 1830 er kraftig forankra i det postrevolusjonære Frankrike. Romanens komplekse form speiler de sosio-politiske omveltningene, og struktureres av romanhelten Julien Sorels reise etter selvet. Framveksten av det moderne individet henger politisk, sosialt og økonomisk tett sammen med endringer i det større politiske og samfunnsmessige bildet i perioden omkring revolusjonen og restaurasjonen. Julien er en ambisiøs møllesønn som låner fra storheter som Rousseau og Napoléon for å skape seg sjøl, men som også modellerer sin oppførsel etter karakterer som innehar den sosiale funksjonen han ønsker for seg sjøl. I analysen vektlegges det historiske bakteppet, de litterære foreleggene og samtidige inspirasjonskilder for å undersøke hvordan Julien skaper et selv, spiller sine roller og avanserer sosialt.



## Forord

Denne masteren kunne vært skrevet på tusen forskjellige måter. Gjennomgående har det vært en kamp for og mot litteraturen, om vinkling og om innsnevring, om nyanseringer og om problematiseringer, om utvalg og om fokus. Det har også vært en reise gjennom språk, historie og kultur. Både det å lære seg fransk godt nok å kunne lese Stendhals, i min mening fantastiske, roman på originalspråket, normere radikaliserings av bokmålet mitt, samt forstå romanens komplekse samtid, har vært en utfordring. Nå som avhandlinga faktisk er ferdig, er det med en ambivalens jeg forlater Stendhals komplekse romanunivers som kunne vært tema for mange hundre sider til.

Jeg vil rette en stor takk til Knut Ove Eliassen, min veileder, for gode råd, litteraturtips og kommentarer til teksta mi. Jeg har lært mye om det å skrive akademisk og litteraturvitenskapelig gjennom våre veiledningstimer, og fått verktøy jeg vil ta med meg videre. Jeg vil også takke studiemiljøet og andre ansatte på ISL, for å ha vært hjelpelige med større og små spørsmål i prosessen, samt tilrettelagt for at jeg fikk reise på utveksling til Sorbonne.

Jeg vil takke Astrid Sundset Moe og Even Teistung for å ha lest, kommentert og trudd på prosjektet langveisfra. En takk skal også rettes til Andrine Aasen Monsås og Hanna Malene Lindberg for å dele sin kunnskap og drøfte faget med meg, samt godt selskap på lesesalen. Takk også til dere andre som har bidratt med synspunkt, hjelp til forståelse eller oppmuntrende ord.

Den varmeste takken må nok allikevel rettes til min gode venn og sparrepartner, Turi Marte Brandt Ånerud, for å ha initiert og styrt et sårt savna tilbud gjennom Masterverksted ISL, for å ta mine pedantiske [sic]-problemer (iallfall delvis) på alvor, og for å dele all sin kunnskap om akademisk skriving, språkforståelse og metakommunikasjon med meg. De seine Dragvollkveldene har vært tusen ganger triveligere fordi vi har kunnet fokusere sammen, lese våre teiteste formuleringer høgt til hverandre og uttrykke våre bekymringer.

Det som fins av feil og mangler nå, er mine egne.

Siri Aurland Bredesen  
Trondheim, vår 2017



# Innholdsfortegnelse

Innledning.....	1
Hvordan forstå Julien? .....	2
Oppgavas disposisjon.....	3
1. Stendhal og samtida .....	5
1.1 Stendhal.....	5
1.2 Det postrevolusjonære Frankrike .....	7
1.3 <i>Le Rouge et le Noir</i> .....	8
1.4 Resepsjon .....	11
1.4.1 Norsk forskningstradisjon .....	13
2. Ironien .....	17
2.1 Fortelleren .....	20
2.1.1 Det ironiske dobbeltsyn.....	23
2.2 Juliens prosjekt.....	25
2.2.2 Hell som ironisk dobbeltsyn.....	28
3. Julien – <i>intus, et in cute</i> .....	31
3.1 Konflikten mellom identitet og samfunn .....	32
3.2 Julien og isolasjonen .....	38
3.3 Julien og plikten .....	44
4. Fra Verrières til Besançon.....	49
4.1. Verrières .....	50
4.2 Madame de Rênal og kjærligheten.....	54
4.2.1 En konge i Verrières.....	60
4.3 Besançon .....	62
5. I Paris.....	65
5.1 Parhelten Mathilde .....	72
5.2 Skuddet.....	77
6. Et kaotisk og fragmentert verdenssyn .....	85
Litteraturliste: .....	90



## Innledning

Stendhal (1783-1842) spådde at han ville bli lest i framtida. I ei tid hvor det poetiske idealet fortsatt lånte mye fra den franske klassisismen, valgte han bevisst en stil som brøt med samtidas kutyme for skrivekunst og drista seg til å skrive om politikk og samtid. Tidsperioden omkring revolusjonen, Napoléons keiserdømme og restaurasjonen var ikke rik på realistiske beretninger innafør skjønnlitteratur og teater, derimot fantes det hos samtidas forfattere en hang til eskapisme. Med *Le Rouge et le Noir* fra 1830 leverer Stendhal en av de tidligste realistiske romaner.

Romanen er et psykologisk portrett som viser hvordan den moderne verden er fremmedgjort for mennesket som skal agere i den. Stendhals urytmiske og oppstykkete stil blir gjerne lest som et uttrykk for romansjangerens realisme, fordi den speila samtidas kaotiske oversiktsbilde og hyppige utskiftninger i politikken. Forfatterskapet til Stendhal er prega av en bevissthet om de samfunnsmessige vilkårene tilhørende den historiske perioden romanene spiller seg ut i, og karakterene og hendelsene avtegner seg mot en realistisk bakgrunn. Denne historiske bevisstheten og samfunnskritikken i forfatterskapet setter Stendhal i en særstilling. Hans romaner representerer samtidsamfunnet.

Portrettet av Julien Sorel i *Le Rouge et le Noir* er kanskje den første psykologiske roman, hvor tanken om individet og det å utøve sin egenart blir avgjørende for hele livsløpet. Julien er en ambisiøs møllesønn som foretar ei sosial reise oppover i hierarkiet. Den vestlige verden og kultur er opptatt av individet, at individets medfødte rettigheter og privilegier skal opprettholdes og at sjølstendigheten skal respekteres. Det å orientere seg blir uløselig knytta sammen med det å leve, samtidig som det blir viktig for Julien å finne opp en identitet. Dette ser vi også i dagens skjønnlitteratur hvor jeget og menneskets indre bevissthetsliv vies stor plass, og de selvbiografiske skildringene og iscenesettelsene får mye oppmerksomhet. Det er ikke nye litterære fenomen, men er snarere arva fra opplysningstidas fordring om mennesket i sentrum. Framveksten av det moderne individet, individualismen og enkeltmenneskets særegenhet henger politisk, sosialt og økonomisk tett sammen med endringer i det større politiske og samfunnsmessige bildet på 1700-tallet. Fortellinga om Julien Sorel er derfor et samtidsportrett som speiler framveksten av den moderne bevissthet og den kaotiske moderniteten.

### Hvordan forstå Julien?

I denne oppgava ønsker jeg å undersøke framstillinga av og identitetsdannelsen til romanhelten Julien Sorel i Stendhals *Le Rouge et le Noir*, ved å foreta en litterær analyse av hans sosiale, symbolske og geografiske reise. Romanen skrives inn i ei betent samtid, hvor fortelleren forsøker å være kronikør gjennom å følge Julien fra møllesønntilværelsen i Verrières til hans post i Paris hvor han tilbys en adelig tittel, og deretter hans fall. Leseren møter Julien som sønn, leser, hykler, forfører, elsker, student og kriminell. Han er mangefasettert og splitta, kalkulerende og kald, samtidig som han er varmblodig og impulsiv, inni ham møtes lidenskapen og fornufta. Han er rød og svart samtidig.

Rollene Julien skaper seg er basert på samtidige normer, ønsker knytta til tida han befinner seg i og litterære forelegg. Ekkoene fra Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) og Napoléon Bonaparte (1769-1821) gjennomsyrrer romanen, som etablerer seg på, og i forhold til, det virkelig samfunnet rundt. Summen av Juliens roller er prega av diskontinuitet som utgjør en motsetningsfylt karakter. Min hypotese er at Juliens forskjellige roller er et tydelig uttrykk for samtida romanen utspiller seg og er utgitt i. Det historiske bakteppet vil derfor vektlegges tungt i denne oppgava.

Mitt mål med oppgava er ikke å finne en konstant i Julien, da karakterens kompleksitet negerer en slik, men å nærme meg en forståelse av karakteren som et produkt av romanformen, sin samtid og sine litterære forelegg. Dette er fordi romanteknikken og formen er avgjørende for Julien og prosjektet, samt at det tillater ei lesning av romanen på egne premiss. Stendhal opererer uttrykksmessig innafor flere sjangre, og disse generiske krysningene, samt det at romanen er skrevet før realisme blei en praksis, gjør det spennende å lese boka som et produkt forma av sitt eget prosjekt.

Om Stendhals forfatterskap er det skrevet lite på norsk, og han er rimelig ukjent relativt til statusen hans i Frankrike og vestlig litteratur. Foruten en gammel oversettelse av *Le Rouge et le Noir* fra 1944 gjort av kunstneren og billedhuggeren Paul René Gaugin, er det Karin Gundersen, professor i litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo, som stort sett har stått for oversettelser og produsert litteratur om Stendhal.<sup>1</sup> Derfor ønsker jeg å bidra inn i den norske litteraturen om den franske forfatteren, og gi en god forståelse av ett av hans viktigste verk. Det er skrevet flere masteravhandlinger om Stendhal og romanen *Le Rouge et le Noir* på norsk og

---

<sup>1</sup> Kristin Eriksen (2005) har skrevet en masteravhandling hvor hun tar for seg disse to oversettelsene for å se på stilistiske og tekniske forskjeller.



fransk, men min skiller seg fra de andre ved å ha det uttalte mål om å undersøke identitetsdannelsen med et blikk for fransk historie i si samtid.

## Oppgavas disposisjon

Jeg vil i 1. kapittel introdusere Stendhal, hans samtid og romanen, samt gå gjennom resepsjonen i korte trekk. Dette vil danne et bakgrunnsteppe for en bedre forståelse av romanen og samtida.

Mitt teoretiske utgangspunkt er at romanen er en historisk betingta form som låner sin narrative struktur fra Juliens reise. I 2. kapittel vil jeg, ved hjelp av formbegrepet til Georg Lukács (2001) i *Romanens teori* fra 1916, vise hvordan formen er et uttrykk for datidas Frankrike. Lukács låner mye fra den hegelianske tradisjonen for lesing og historieforståelse, hvor forholdet mellom den episke formen og det historiske materialet blir viktig. Dette skaper en dualitet mellom sjel og verden, som er med på å etablere ett av de viktigste formprinsippene for romankunst: ironien. Dette er et avgjørende fortellergrep også i *Le Rouge et le Noir*. Jeg vil starte med å forklare relevante begreper hos Lukács for å få en bedre forståelse for romanformen, før jeg analyserer fortellerinstansen og plasserer denne i forhold til Julien. Deretter vil jeg drøfte hvordan det ironiske dobbeltsynet fungerer, og hvordan det innvirker på lesninga av Juliens prosjekt. Julien drømmer om sosialt avansement, Paris og kjærlighet.

I 3. kapittel vil jeg undersøke hvem Julien er og hvordan *selvet*<sup>2</sup> kommer til syne, når han er aleine og gjennom fortellerens interne posisjon. Det postrevolusjonære jeget er et splitta jeg, og baserer seg på en tanke om at individet befinner seg i en posisjon utafør samfunnet. Julien sliter med å finne sin plass i miljø hvor de sosiale kodeksene føles fremmede, og tenderer til isolasjon. Isolasjon er et velkjent litteraturhistorisk topos som i *Le Rouge et le Noir* henter mye av sin inspirasjon fra storheter som Rousseau og Napoléon. Julien danner seg et selv, et rammeverk og ei pliktfordring, basert på slike litterære forelegg og illusjoner om storhet. Jeg vil benytte historikeren Jan Goldsteins *The post-revolutionary Self: Politics and psyche in France 1750-1850* (2005) i arbeidet med å se hvordan samtida er å gjenfinne i Julien som litterær karakter, samt Charles Taylors *Sources of the Self. The Making of Modern Identity* (1989) for å drøfte identitetsproblematikk.

I 4. kapittel følger jeg Juliens opphold i Verrières og Besançon, som også utgjør første av to bøker romanen består av. Jeg vil foreta flere nedslag og lesninger av viktige hendelser og passasjer i boka, for å se hvordan Juliens rollespill fungerer og hvordan dette i samspill med

---

<sup>2</sup> Jeg velger å bruke den radikale formen «sjøl» hver gang den grammatisk brukes sjølrefleksivt, mens «selv» brukes når det er snakk om det filosofiske begrepet «selvet», som teori og kategori.

andre – særlig faren, borgermesteren og abbed Pirard – uttrykker samtidspolitiske og sosiale tendenser. Kapittelet vil også fokusere på relasjonen med madame de Rênal. Borgermesterens kone er en nøkkelkarakter i Juliens prosjekt. Her vil jeg gå i dialog med Stendhals kjærlighetsteori i *De l'Amour*. Julien streber etter en sømlaushet, men hans natur forpurrer ofte prosjektet og framviser slik selvets autentisitet. I denne lesninga vil jeg også benytte Hans Boll-Johansens (1970) *Jeg og du: Ideerne i Stendhals kærlighedsteori*, for en bedre forståelse av Stendhals kjærlighetsteori.

I 5. kapittel skal jeg fokusere på Julien og hans roller i Paris, samt hans fall. I Paris er markien av La Mole og Mathilde, hans datter, viktige karakterer. Her blir tillært språk, sedvaner og klær viktige for en synliggjøring av avansement. Gjennom Juliens iscenesettelse av seg sjøl, samt den ironiske struktur, framvises mangelen på sammenfall mellom Juliens ideal og omverdens mulighet til å møte dette. Dette fører til en kollisjon, og Juliens fall er en retrett til opprinnelsen som fullender hans reise. Skuddet og fengslinga vil derfor diskuteres ut fra flere forskjellige teorier i resepsjonen og litteraturen. Jeg vil også diskutere isolasjonen og ensomheten i hans prosjekt, ved å se på fortellerens rolle i de siste kapitlene hvor Julien befinner seg i tårnet i Besançon.

Avslutningsvis, i 6. kapittel, vil jeg drøfte funnene og trekke slutninger om Juliens rollespill basert på det foregående, for å vise hvordan Juliens forskjellige roller er uttrykk for det samfunnet romanen etablerer seg på.

Gjennomgående i arbeidet, vil jeg benytte meg av Eric Hobsbawms *The Age of Revolution: Europe 1789-1848* (1962) for en gjennomgang av det samtidige Frankrike. Jeg vil også benytte både Jesper Gulddals og Erich Auerbachs lesninger av deler av Stendhals forfatterskap i henholdsvis *Litterære pasregimer: Bevægelseskontrol og identifikation i europæisk litteratur 1725-1875* (2008) og *Mimesis* (2005 [1946]), samt Susanna Lees og andres lesninger i antologien *The Red and the Black: A Norton Critical Edition* (2008), redigert av Lee. Jeg vil også innom andre teoretikere eller lesninger der det er behov for det, samt gå i dialog med forskningstradisjonen og den norske resepsjonen i lesninga.

## 1. Stendhal og samtida

Utviklinga i europeisk litteratur i åra fra tidlig 1800-tall viser en økende interesse for enkeltmennesket som produkt av psykologi og samfunnsbetingelser. Stendhals forfatterskap er prega av en historisk bevissthet som gjør at han stikker seg ut blant sine samtidige forfattere. Han beholdt Rousseaus romantiske individualitet og indre spaltahet, som blei en forutsetning for dannelsen av det moderne synet på virkeligheta, da det moderne individ er komplekst og unikt. En bestrebelse mot å avdekke og analysere betingelsene for den menneskelige utvikling gjorde seg gjeldende i samtida, og med realismens krav om en mer truverdig og sannsynlig gjengivelse, blei romanformen tidsepokens viktigste sjanger. Stendhal framstår i hele sitt forfatterskap som en særstids- og epokebevisst forfatter. Han nedtegna realiteten slik den framsto for ham, mer eller mindre blotta for den romantiske inderligheten. Slik bidro han til å skape en historisk bevisst realismelitteratur.

Forfatterskapet omfatter flere selvbiografiske, dokumentariske og skjønnlitterære verker. Stendhal er blitt en forfatter som gjerne leses i en mer historisk-biografisk kontekst, hvor bakgrunn og virke spiller inn på måten hendelser, karakterer og miljøskildringer persiperes og analyseres i romanene. Jeg vil gi en kort introduksjon til Stendhals biografi for å plassere ham i litteraturhistorisk kontekst, samt oppsummere kort hva som meines med en stendhalsk mentalitet, slik forskning ofte snakker om den, for å kunne trekke noen paralleller til Julien i analysen.

### 1.1 Stendhal

Stendhal blei født 23. januar 1783, og var følgelig seks år gammel da revolusjonen brøt ut. Han vokste opp i en konservativ og borgerlig familie i Grenoble, og sleit med å tilpasse seg familien og faren gjennom hele oppveksta. Han dro til Paris i en alder av 16 år, rett etter Napoléons statskupp. Egentlig skulle han immatrikuleres på *École Polytechnique*, men blei isteden en reserve i militæret og var med Napoléon på felttog. Han gjorde karriere i Napoléons administrasjon, og var blant annet til stede under slaget om Moskva i 1812. Han begynte å skrive dramatik for å komme inn i det gode selskap og for å hevde seg sosialt, og levde etterhvert *la vie galante* i Paris. Stendhal blei altså voksen under keiserens regime, noe som skulle prege ham resten av livet. Stendhal arbeida i administrasjonen fram til keiserens fall, og innen da var han fylt 31 år, hadde forelska seg utallige ganger, og konsumert store porsjoner litteratur på fritida.

Stendhals sosiale suksess nådde toppen under hans militære karriere, og etter Napoléons fall falt også Stendhal. Da fulgte ei tid prega av skiftende stillinger, knappe midler og velvillighet fra andre, og en følelse av fremmedgjøring og å ikke høre heime noe sted, blei framtrepende. Han reiste mye rundt i Sentral-Europa, og var ikke på samme sted mer enn seks måneder i strekk. Hans første bok, en biografi om Haydn, Mozart og Métastase, blei publisert i Paris i 1815 under pseudonymet Louis-Alexandre-César Bombet, og omhandla, slik flere av hans følgende verker skulle, estetiske tema. Relasjonene hans var vanskelige, og i 1819 døde faren, hvorpå den eneste arva var mer gjeld. Han skal også ha hatt et vanskelig og lite gjensidig kjærlighetsforhold til italienske Mathilde Visconti Dembowska, som resepsjonen meiner resulterte i *De l'Amour* (1822). I denne tida blei han fordrevet fra Milano hvor han bodde, og flytta tilbake til Paris hvor han levde et omflakkende liv uten fast inntekt. Det var nå han begynte å skrive noveller og romaner. Hans første roman, *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* (1827), kom ut da Stendhal var 44 år.

Etter julirevolusjonen i 1830 fikk Stendhal seg jobb som konsul, og samme år kom *Le Rouge et le Noir* ut. Det var i etterkant av dette han begynte på flere av sine selvbiografiske skrifter: *Mémoires d'un touriste* (1838), *Vie de Henry Brulard* (posthumt, 1890) og *Souvenirs d'égotisme* (posthumt, 1892). *La Chartreuse de Parme*, et anna av hans hovedverk, kom ut i 1839. Dette er, i likhet med *Le Rouge et le Noir*, en roman med enorm historisk bevissthet, hvor leseren møter Fabrice del Dongo, en ung italiensk adelsmann, som slutter seg til Napoléon. Stendhal beholdt en forkjærlighet for storhetstida under Napoléon livet ut, en periode han gjenbesøker og utforsker i litteraturen sin. Han døde 22. mars 1842 etter å ha fått slag på gata i Paris, ugift og aleine, og ettermælet forteller om en mann som aldri fant sin plass i en ny samfunnsanordning.

En av de sosiale strategiene Stendhal brukte, var å ta pseudonym. Stendhal var opprinnelig født Henri-Marie Beyle. Av angivelig flere hundretalls forskjellige pseudonym, er Stendhal hans mest kjente, og navnet er henta fra en østerriksk, på den tida prøyssisk, by hvor han tjenestegjorde under Napoléon. Også *Le Rouge et le Noir* er utgitt under dette. Det var ikke et ønske om å være anonym som gjorde at han valgte å maskere seg, men et ønske om å mestre sine omgivelser og ta tilbake kontroll (Starobinski, 1961, s. 192). Det å velge seg et nytt navn blei for ham en måte å gi seg sjøl en ny identitet på; en måte å gjøre opprør mot sin egen far, oppvekst og situering på. Gjennom pseudonym kunne han skrive fram nye alter ego, nye fjes, samt at de blei brukt av estetiske grunner.

Stendhal var demokrat og republikaner, og beklaga undergangen til *l'ancien régime*. Auerbach (2005, s. 478) kaller ham en aristokratisk borgersønn fra nevnte regime som hverken

ønska eller kunne bli en *bourgeois* fra 1800-tallet hvor ikke arv, dannelse og intellekt var avgjørende. Stendhal følte seg snytt i store deler av livet, noe som er mulig å gjenkjenne i forfatterskapet hans øvrig. Den stendhalske mentalitet er prega av et samfunnskritisk blikk og et ønske om å være noe anna. Særlig blir fiksjonen en måte å utforske eget samfunn på, uten en ambisjon om å skrive seg inn i romantisk eller sosial tradisjon. Hans karakterer er kasta inn i verden, og må forholde seg ut ifra det.

## 1.2 Det postrevolusjonære Frankrike

I Stendhals levetid forandra Frankrike seg drastisk. Monarkiet forut for revolusjonen, mulighetene som åpna seg under Napoléon og deretter restaurasjonen, bidro alle til å prege Stendhals forfatterskap, hvor en av de sentrale tankene nettopp er at livsformene og livsstilene endrer seg (Auerbach, 2005, s. 476). Det Frankrike vi møter i *Le Rouge et le Noir* er et land som i løpet av femti år har hatt ti forskjellige regimer; et land hvor stabiliteten ikke lenger er å finne i det regjerende eller i samfunnsstrukturene.

I 1789 blei den franske revolusjon senter for opplysningstidas verdier og idéer. Samtidig og i samspill med den industrielle revolusjon, blei tanken om modernitet og et moderne samfunn født. Sjøl om Rousseau var en av de viktigste bidragsyterne til revolusjonens idealer, hadde ikke revolusjonen en tydelig lederfigur eller primus motor. Det var heller ei rekke tilfeldigheter som spilte en rolle (Hobsbawm, 1962, s. 58). Det var ikke før Napoléon Bonaparte gjorde sitt inntog, at en lederfigur, slik nyere revolusjoner har tilvent oss, blei synlig. Revolusjonen skjedde i ei tid hvor Frankrike var en av de mektigste europeiske statene, og det var en sosial revolusjon som angikk hele den bebodde verden. Frankrike ekspanderte riket sitt utover med napoleonskrigene, og politikken blei innført i statene og nasjonene som blei lagt under fransk styre. Tankegodset spredde seg fordi 1789 viste at sosial revolusjon var mulig, og en etterlengta effekt var at borgerne kunne leve delvis uavhengig av styresmaktene (Hobsbawm, 1962, s. 88). Krigene førte til at grensene – politisk, sosialt og geografisk – stadig var i endring.

Med Napoléons og Frankrikes fall, blei også det europeiske maktbildet og tilhørende politikk endra. I kjølvannet av napoleonskrigene forekom det ingen større forsøk på å utnytte det franske tapet i Wienerkongressen, mye fordi Europa hadde sett at det også var avhengig av at Frankrike forblei stabilt. Derfor blei bourbonerne gjeninnsatt med det forbehold at de endra politikken deres som blei ansett som farlig. Landegrensene gikk tilbake til slik de var før 1789, men hakket mer lukrativt for de opprinnelige landene. Sjøl om de geografiske grensene lettvint kunne reverseres, skulle det vise seg vanskelig å endre politikken tilbake. Føydalismen var

avskaffa og *Code Napoléon* innstifta, hvilket åpna for sosial mobilitet mellom ledd, hvor arv og medfødte privilegier tidligere hadde spilt en avgjørende rolle (Hobsbawm, 1962, s. 90). I Frankrike blei de største forandringene i revolusjonen akseptert, og loven forblei – dog i en mer moderat form under Ludvig XVIII (Hobsbawm, 1962, s. 100ff). Like fullt blei rammene for hva enkeltmennesket kunne gjøre, kraftig innsnevra. Ved gjeninnsettelsen av monarken og gjenbefestninga av katolisismen, møtte følgelig de gamle strukturene motstand hos et folk som hadde vendt seg til rettighetene og de felles privilegia som fulgte et meritokrati, men adelen og kirkefedrene gjenopptok makta de hadde hatt før revolusjonen. Ludvig XVIII regjerte fram til 1824, hvorpå kirka fikk satt inn Karl X. Slik sett utretta ikke revolusjonen det den forsøkte, nemlig å avsette monarken og fjerne de føydalistiske strukturene.

I restaurasjonstida blei de revolusjonære frihetsidealene fordrevet slik at det ikke skulle oppstå en ny revolusjon. En sementering av maktforholdene prega de forskjellige regimene, og kongregasjonen, det kirkelige fellesskapet, blei tildelt stor makt. Det var en periode prega av desillusjon blant folket, en periode som overlot menneskene i større grad til seg sjøl hva angikk å skape seg en politisk og sosial identitet. Dette gir avgjørende gjenklang i *Le Rouge et le Noir*. Julien kjenner på at han savner det gamle regimet og mulighetene under Napoléon, og fokuset hans ligger i å fullbyrde sin egenbestemte skjebne. Han vil tilbake til karrieremulighetene under Napoléon, og dette blir for ham noe han må maskere i ei geistlig rolle. Hangen til rollespill henger sammen med at han lever i et samfunn som er i konstant endring, hvis normer og regler kan manipuleres i det uendelige (Lee, 2008a, s. ix). Julien blir slik en kombinasjon av den episke helten og 1900-tallets eksistensialistiske helt i sin søken etter en plass i samfunnet.

Auerbach (2005, s. 472) vektlegger at det Stendhal gjør er nytt og betydningsfullt: Det å plassere Julien Sorel, som kommer fra tarvelige kår og har en låg sosial rang, inn i samtidshistoria og utvikle plottet derfra, systematisk og logisk, har ingen gjort før Stendhal i litteraturhistoria. Dette gjør også at fortellinga er tidsepoke-betinga: Ingen av karakterene er tenkelige utafor restaurasjonsperioden, slik den skildres i romanen.

### 1.3 Le Rouge et le Noir

*Le Rouge et le Noir* anses som et av hovedverkene i Stendhals forfatterskap.<sup>3</sup> Romanen blei utgitt i 1830, men var antakelig skrevet et par år tidligere og klar for publisering før julirevolusjonen rysta kontinentet. Stendhal valgte å gi romanen undertittelen «Chronique de

---

<sup>3</sup> Faktisk kalles de som meiner at *Le Rouge et le Noir* er hovedverket i Stendhals forfatterskap, *rougistes* innafor Stendhalforskning (Gulddal, 2008, s. 325).

1830», og plasserer den slik rett inn i ei politisk spent samtid.<sup>4</sup> Krøniken er tradisjonelt sett en form for historieskriving, som innafor skjønnlitteraturen har blitt stående som en litterær sjanger i spennet mellom historisk og episk framstillingsform, hvilket innebærer at stoffet ordnes kronologisk og gjerne omfatter historiske hendelser (Lothe, Refsum og Solberg, 2007, s. 118). Denne definisjonen stemmer godt overens med romanens plott, og er med på å styrke det realistiske prosjektet i romanen.

*Le Rouge et le Noir* er ei tjukk bok, bestående av to bøker. Første bok inneholder 30 kapitler og andre bok inneholder 45. Hvert kapittel innledes stort sett med en kapiteltittel og påfølgende epigraf, som er toneangivende. Ved å bruke epigrafen, markerer Stendahl sin *Le Rouge et le Noir* som en historisk bevisst roman. Epigrafene er ofte sitat henta fra andre litterære verk, filosofer eller utsagn, som med sine faktisk-referensielle utgangspunkt lar narrativet gripe inn i og gå i dialog med den virkelige verden rundt. Hegel (1975, s. 1040) formulerer det slik: «The author is not yet expressing his own concrete self; on the contrary, he looks around and attaches to the object or the place which he sees confronting him, and which is claiming his interest». Forfatteren tyr til omgivelsene, og utvalget vitner med andre ord om en historisk situering.

Fortelleren i romanen er en allvitende forteller som evner å gå inn og ut av karakterene. Perspektivet beveger seg mellom det overordna og ytre blikket på karakterene og hendelsene, et observerende og allvitende perspektiv, samtidig som leseren også får følge Julien på handlingsnivå, sammen med hans tanker og følelser i nåtid.

Romanen starter i den fiktive provinsbyen Verrières, og fortellinga løper kronologisk. Den overordna handlinga er en kjærlighetsintrige, der romanhelten og omdreiningspunktet Julien Sorel fungerer som hovedperson. Julien har ambisjoner og talent, og føler seg, som møllesønn, født inn i feil stand og feil familie. Han kan latin og Den hellige skrift, og borgermesteren i Verrières, monsieur de Rênal, ansetter Julien som huslærer for barna. Borgermesterens kone, madame de Rênal, er av provinsens mest dydige borgere, men hun og Julien innleder allikevel et kjærlighetsforhold.

Borgermesteren får nyss om forholdet, som benektes av de involverte parter. Hans tidlige læremester, abbed Chélan, får nyss om dette, og følgelig er løsninga – for å unngå en skandale – å skaffe Julien en ny post. Han reiser dermed fra Verrières for å begynne på et presteseminar i Besançon. Her faller han innunder ynden til abbed Pirard, som hefter seg ved

---

<sup>4</sup> Dette oversettes til «Krønike fra 1830». I andre utgaver er det mulig å finne en tilsvarende undertittel «Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle», som i min norske oversettelse, gjort av Karin Gundersen, er oversatt til «Historier fra det nittende århundre». Det er hennes oversettelser av Stendhals litteratur jeg vil benytte i de følgende fotnotene.

Juliens begavelse. Abbeden er jansenist, noe kongregasjonen ikke anså som ønskelig, og blir forsøkt pressa ut av stillinga si. Han blir tilbudt en sekretærstilling av markien av La Mole, men anbefaler isteden Julien som takker ja. Første bok ender derfor med at Julien reiser fra presteseminaret i Besançon til Paris, hvor andre bok starter.

Hos markien skjøtter Julien om stillinga på en så utsøkt måte at markien etablerer en nærere relasjon med Julien. Etterhvert får også dattera og den mest ettertrakta hånda i Paris, Mathilde av La Mole, øya opp for Juliens intelligens og samtalekunst. Hun inviterer ham opp på rommet under påskudd om å måtte snakke med ham, og en temperamentsfull kjærlighetsaffære starter. Mathilde er full av stolthet og hovmod, to egenskaper vi også gjenkjenner i Julien, men han vinner til slutt hennes kjærlighet. Mathilde blir gravid, og forteller sin far om omstendighetene hvor hun også gir til kjenne at hun akter å bli madame Sorel. Markien går etter hvert med på giftermål mot at Julien tar en tittel som ridder av La Vernaye. Lykken virker derfor innafor rekkevidde for Julien, idet markien mottar et brev fra madame de Rênal som forteller at Julien også forførte henne.

I sinne reiser Julien til Verrières og skyter madame de Rênal under ei messe. Han fengsles, tilstår at drapet var med overlegg og gjør seg klar til å dø i giljotinen. Julien trur nemlig at han har drept henne, men madame de Rênal overlever og forbrytelsen blir kjent i omegn som skudd avfyrt i sjalusi. Mathilde kommer reisende fra Paris og ofrer alt for å få Julien frikjent, til og med opinionen er på Juliens side og trur at forbrytelsen er begått i kjærlighetens kvaler. Under rettssaken blir Julien derimot funnet skyldig i overlagt drap av en samla jury, mer eller mindre utsendt av kongregasjonen, og idømmes dødsstraff. Julien mottar dødshugget, og tre dager seinere dør også madame de Rênal.

Romanen består av en sentral kjærlighetsintrige, men er også ansett for å være en av de første psykologiske romanene med fokus på å skape seg et selv og en historie. Det er en merkverdig kombinasjon av en lågkulturell intrige – det vil si at kjærlighetsintriga låner fra trivallitteraturen som Stendhal skal ha vært opptatt av – og en avansert skrivestil (Eliassen og Stene-Johansen, 2007, s. 142). Romanen låner også sin kjærlighetsintrige fra faktiske forhold. I desember 1827 skreiv *Gazette des Tribunaux* om Antoine Berthet, den ambisiøse smedsønnen, som hadde fått ei stilling som lærer hos en middelklassefamilie i Grenoble (Shaw, 1953, s. 9ff). Berthet forsøkte å bli prest ved å forlate si stilling og delta på et presteseminar, men fikk beskjed om at han var uegna. Deretter begynte han å sende kompromitterende brev til sin tidligere arbeidsgivers kone, madame Michoud. Monsieur Michoud fant ham en post i en annen familie. Også her blei han avsatt fordi dattera i huset oppførte seg litt for vennligsinna overfor ham. Antoine oppgraderte så brevene til trusler på madame Michouds liv, og fikk deretter enda ei ny



stilling. Et par uker seinere befant Antoine seg i kirka, for å ta hevn over henne han følte var katalysatoren til all hans motgang i livet, og avfyrte to skudd mot madame Michoud.

## 1.4 Resepsjon

Den internasjonale forskningen om Stendhal er bred og omfangsrik, og han er hyppig referert til og godt likt blant litteraturvitere og -kritikere som beskjeftiger seg med europeisk romankunst og realisme. Han regnes som en av 1800-tallets store, franske realister i selskap med Honoré de Balzac (1799-1850) og Gustave Flaubert (1821-1880), og franskmenn studerer litteraturen hans på *lycée* slik norske elever må lese sin Ibsen på videregående. Litteraturhistorier med formål om å utskille de store linjene i den vestlige litteraturens historie, regner ofte Stendhal som en av skaperne av den moderne realismen.

Stendhal er, om ikke fullendt realist, iallfall en viktig bidragsyter. Peter Brooks (2005, s. 19) ramser i sin *Realist Vision* opp flere forfattere som han anser som protorealister eller som har bidratt til å forme realismen. Stendhal er utelatt av disse, og dette kommenterer også Brooks sjøl: «Why have I left off Stendhal, consecrated as the first realist by Auerbach and possibly my favorite novelist? Too witty and worldly, too uninterested in the descriptive and the conditions of life, to be a true realist, in my view». Stilen er noe av det Brooks trekker fram som en faktor som skiller Stendhal fra andre realister, og det er denne stilen som gjør at Stendhal har en tendens til å befinne seg mellom og overskride sjangre. Også Susanna Lee (2008a, s. x) påpeker at forfatterskapet har en tendens til å ligge i krysningene mellom sjangre og tema: pastoralen og dannelsessromanen, det religiøse og det sekulære, det romantiske og det realistiske. Å hevde Stendhal som realist blir derfor for enkelt, sjøl om det er langt fra uvanlig å gjøre det.

Hans romaner representerer et samtidssamfunn, og gjennomgående hos kritikerne hersker det en tanke om at Stendhal bryter med tradisjonen fordi han bruker virkeligheta som modell og beveggrunn for sin litteratur. Stendhal var skeptisk til hvorvidt samtida ville forstå prosjektet hans, og i flere av sine selvbiografiske og skjønnlitterære verk forsøkte han å være sin egen virkningshistoriske profet. *Le Rouge et le Noir* var tidlig ute med å gi leseren innblikk i karakterene gjennom en intern fortellerposisjon, og på den måten bidro romanen til å skildre det moderne. Fortelleren gir seg til kjenne med en intensjon om å *ikke* framstille karakterene slik de sjøl kunne tenke seg eller etter omverdenens fordringer. Blant annet tar fortelleren til orde flere ganger på vegne av forfatteren: «Cette page nuira de plus d'une façon au malheureux

auteur. Les âmes glacées l'accuseront d'indécence» (Stendhal, 1992, s. 347).<sup>5</sup> På denne måten svares det indirekte på antatt kritikk, men det forteller også noe om hva slags litteratur leserne var vant med. Sjøl om Frankrike fostra både den tidvis brutale litteraturen til Marki de Sade og den noe ubehagelige sjølutleveringa og -ransakelsen til Rousseau, åpna fortellerteknikken i *Le Rouge et le Noir* for en psykologisering og menneskeliggjøring av karakterene, og i passasjen sitert var argumentet at gjengivelsen av Mathilde kunne bidra til å skade ryktet til unge piker i Paris. Stendhal var med andre ord klar over at hans litteratur kunne og ville provosere, både ved en eksperimentell form og betente tema.

Det var ikke uvanlig å meine at han mangla både stil og teknikk. Pierre Laforgue (2009) oppsummerer i oversiktsartikkelen «Le mauvais ton de Stendhal. Les comptes rendus du *Rouge et le Noir* en 1830-1831». Stendhal blei kritisert for å skrive dårlig, men det viktigste problemet lå i at stilen mangla romantikkens mer sentimentale tilnærming og at den avslørte en lite akseptabel holdning overfor det regjerende politiske og ideologiske idealet i samfunnet. Tanken var at «le style, c'est l'homme» (Laforgue, 2009), hvilket innebar at stilen var et uttrykk for forfatterens sentiment og avslørte forfatterens synspunkt og verdier. Stendhal som var redd for å pådra seg unødvendig oppmerksomhet for skrivinga si, hadde forutsett dette, og spådde at han ville bli lest i 1935 snarere enn i si samtid (Lee, 2008a, s. vii). At Stendhal har en sosial forankring han artikulere samfunnsskritikken sin ut fra, er ingen hemmelighet. Dette gjør også at romanen nok fortjener mye av kritikken som blei framstilt. Også i nyere tid har det vært vanlig å lese fortelleren som et ekko av Stendhal, slik det også er vanlig å lese Stendhals romankarakter som uttrykk for ham eller den stendhalske mentalitet.

Romanen blei allikevel ansett som original i samtida, og karakterene blei oppfatta som svært sammensatte. I seinere tid har bedømmelsen av hans verk vært farga av det regjerende formideal, slik virkningshistoria ofte går sin gang, og for eksempel kritiserte Émile Zola – i typisk naturalistisk tankegang – Stendhals karakterer for å være *for noble* (Lobben Smaaland, 1981, s. 48). I dag leses romanen og karakterene som uttrykk for forskjellige ting. Særlig problematiseres ofte fortelleren og dens framstilling av Julien. Fortelleren har blitt lest som stemmen til Stendhal, som en farsfigur for Julien eller som en ideologisk stemme som utfordrer samtidas offentlige opinion. Kompleksiteten ved fortellerinstansen inviterer til flertallige tolkninger og innfallsvinkler, og romanen har blitt lest med psykoanalytiske, estetiske eller

---

<sup>5</sup> «Denne siden kommer til å skade den ulykksalige forfatteren på mer enn én måte. Iskalde sjeler vil beskyldde ham for usedelighet» (Stendhal, 2005b, s. 332).

politiske vinklinger. Gjennomgående framheves det i resepsjonen at det ikke er mulig å finne en konstant i karakteren.

#### 1.4.1 Norsk forskningstradisjon

I Norge er mesteparten av forskning på *Le Rouge et le Noir* masteravhandlinger<sup>6</sup> ved romanske eller litteraturvitenskapelige institutt. Det er, som nevnt, stort sett Karin Gundersen som har produsert vitenskapelige artikler og tekst om Stendhal, og har oversatt det meste som er i omløp av hans skrifter i dag. Den eneste artikkelen hennes som direkte omhandler *Le Rouge et le Noir*, er «Sanselighet» (2010). Her drøftes sammenfallet mellom Stendhals betoning av det sanselige i *Le Rouge et le Noir*, med inspirasjon fra sensualismen og de samtidige ideologene, og Meret Oppenheims surrealistiske verk *Objet* eller *Déjeuner en fourrure* fra 1936.<sup>7</sup> Gundersen (2010) tar til orde for at det første møtet mellom madame de Rênal og Julien er ladd med sanselighet og forførelse, en analyse jeg vil komme tilbake til.

Flere tar til orde for ei lesning av Julien som kompleks og sammensatt. Karin Lobben Smaaland (1981) tar utgangspunkt i Julien, for å undersøke det ensomme mennesket i Stendhals dikterverden, i si avhandling *Julien Sorel eller det ensomme menneske i Stendhals diktning*. Hun framviser hvordan ensomheten for Julien både er en del av hans personlighet og hans livssituasjon. Tesen er at Juliens egenart oppstår på to plan, det sosiale og det sjelelige, og at han isolerer seg på begge plan. Den sosiale isolasjonen skyldes forsiktighetshensyn og henger derfor tett sammen med det politiske klimaet i samtida, mens den sjelelige isolasjonen henger sammen med en slags sjenerthet i møte med omgivelsene. Den baseres også på hans private pliktfølelse, som på mange måter går ut på at han ikke skal handle irrasjonelt eller følelsesladd overfor andre. Det er sistnevnte som isolerer ham i størst grad fra resten av omverdenen, argumenterer Lobben Smaaland (1981) for i si avhandling.

Også Anne Irene Lingner (2002) har primærfokus på Julien, og tar til orde for ei lesning av tittelen som uttrykk for dualismen og ambivalensen mellom følelser og fornuft i Julien i si avhandling *Le Progrès continu de Julien Sorel: La découverte de l'âme humaine*. Det røde representerer et lidenskapelig menneskelig lynne, hjertet, mens det svarte er beskrivende for åndens rasjonalitet og logikk, hodet. Utgangspunktet er at Julien er annerledes og unik i ordets rette forstand, der de andre romankarakterene har klare roller i sin samtid. Avhandlinga nærmer

<sup>6</sup> I det følgende vil jeg omtale disse som «avhandlinger».

<sup>7</sup> Oversettelsen til verkittlene er mange: *Objekt, Tekopp i pels, Frokost i pels* eller *Pelskopp* (Gundersen, 2010, s. 58).

seg derfor Julien psykologisk for å avdekke det menneskelige og komplekse i Julien, og de historisk-politisk-kulturelle samtidsmarkørene og bakteppet settes delvis til side.

Fortelleren og Julien synliggjøres som veldig tekstbevisste gjennom metafiksjonelle passasjer, litteraturhistoriske allusjoner og forbilder. Tekstbevisstheten gjør det også spennende å undersøke bekjennelsen som litterært topos, slik Ingrid Berit Møllerud (1983) gjør si avhandling *La confession religieuse chez Stendhal – une étude du roman Le Rouge et le Noir*. I romanen får bekjennelsen flere uttrykk og fungerer ofte som katalysator for samtaler eller hendelser, og skriftestolen blir steder som tårnet, grotta eller fengselet. I tillegg er tesen delvis at Stendhals avsmak for prester kommer fram i romanen, for eksempel i kritikken mot kongregasjonen, at Julien stiller seg spørsmålet om det fins en Gud flere ganger, eller gjennom at karakterer som abbed Chélan skal være forma etter virkelige modeller fra Stendhals oppvekst.

Også Hilde Watne Frydnes (2006) har et klart blikk for den faktisk-historiske samtida i avhandlinga *Reise og representasjon. Kartlegging og realisme i Le Rouge et le Noir av Stendhal*. Tesen er at Juliens reise muliggjør en kartlegging av samfunnet og dets tilhørende organisasjon. Watne Frydnes (2006) viser at den realistiske illusjonen slår sprekker som en følge av at både lesninga av romanens reisemotiv og skjematisk struktur åpner for utallige tolkningsmuligheter i romanen og framviser samfunnets dobbelthet. Konklusjonen er at det er mye som lar seg systematisere og kartlegge, men deler av romanen unnslipper alltid slik at det er umulig å lukke romanen i og med at den ikke inneholder et hermetisk menings- og betydningsfelt.

Også Jesper Gulddal (2008), en dansk litteraturprofessor, har foretatt ei lesning som nærmer seg den historisk-biografiske. Hans lesning av *La Chartreuse de Parme* i *Litterære pasregimer: Bevegelseskontroll og identifikasjon i europæisk litteratur 1725-1875* viser først og fremst hvordan passet og identifiseringsmekanismene tilknytta dette får et konkret og symbolsk uttrykk i romanen. Gulddal utlegger også en del om Stendhals biografi og samtid, for å vise hvordan denne spiller inn på ei lesning av romanen og Stendhals forfatterskap øvrig.

Stendhals romankunst alluderer like gjerne til seg sjøl, som til verk rundt, slik Sæthermoen (2001) viser i si avhandling om de sceniske elementene i romanen basert på Stendhals egen teaterpoetikk. *Étude sur l'illusion parfaite dans Le Rouge et le Noir de Stendhal* henter idéer om teateret fra Stendhals *Racine et Shakespeare* fra 1823, og forsøker å finne innflytelse fra teaterformen i romanen. For Stendhal er ikke de aristoteliske kravene til stykkets enhet det viktigste, men snarere følelsen stykket evner å vekke og hvordan det framviser hendelsen. *L'illusion parfaite* er teaterets effekt, meiner Stendhal, og det er den lidenskapelige handlinga som overbeviser tilskueren om at det som foregår er virkelig. Sæthermoen (2001)

framsetter en påstand om at dialogen tydelig bidrar inn i det narrative forløpet i *Le Rouge et le Noir*, og at flere utvekslinger og interaksjoner direkte kunne vært overført til scena. Avhandlinga tar for seg to scener i romanen for å drøfte hvordan Stendhals idéer om teateret gir gjenklang i romanen: Det første møtet mellom Julien og madame de Rênal, og deres møte i fengselet som følger etter hans dødsdom. Disse er ynda tema i resepsjonen generelt.

Det er vanlig å lese Stendhals kjærlighetsteori fra *De l'Amour* inn i romanen og forfatterskapet øvrig. Danske Merete Gerlach-Nielsen (1965), universitetslektor, og Hans Boll-Johansen (1970), litteraturprofessor, har skrevet om forfatterskapet til Stendhal, med utgangspunkt i *De l'Amour*. Lesningene fins i henholdsvis *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*, og *Jeg og du: Ideerne i Stendhals kærlighedsteori*. Også Kåre Rotås (1973) funderer sin studie i kjærlighetsteorien, og hevder at det er ved handling karakterene streber etter lykke. Han forsøker i si avhandling *Handlingsmotiver og handlingsformer hos de viktigste personene i Le Rouge et le Noir* å forstå motivene og drivkraften bak handlingene til karakterene. Gjennom å observere hva karakterene viser interesse for og hva de ønsker å oppnå med adferden, skal forståelsen for handlingsmønsteret øke. Han etablerer et skille mellom de ærlige og åpne handlingene, som madame de Rênal blant andre blir representant for, og de uærlige og fordekte handlingene, som Valenod fungerer som aktør for. Rotås' utgangspunkt er at Julien er en som handler ærlig og åpent, men konkluderer med at Julien bærer med seg både ærlige og uærlige handlingsmåter. Skuddet er et eksempel på ei ærlig og åpen handling, da den uttrykker ekte følelser, mens andre handlinger er rasjonelle snarere enn følelsesstyrt, og derfor er fordekte fordi han skjuler sin agenda.

Også Knut Ove Eliassen og Knut Stene-Johansen, professorer i litteraturvitenskap, har skrevet et kapittel om Stendhal i si bok *Ledeord* (2007). Boka tar for seg diverse begreper for å vise hvordan disse fungerer produktivt i forskjellige narrativ, og i kapittelet om Stendhal er det sjalusien som diskuteres ut ifra *De l'Amour*, *La Chartreuse de Parme* og *Le Rouge et le Noir*. Kapittelet tar utgangspunkt i en scene hvor Julien klatrer opp til Mathilde i et sjalusianfall. Den lidenskapelige følelsen av sjalusi kan fordre komiske og handlingstilskynda utfall, og opphavet er gjerne å finne i illusjonen snarere enn virkeligheta.

Det er flere som har valgt å lese Julien i kontrast til karakterer fra andre samtidige romaner. John Baarli (1995) gjør en komparativ analyse i si avhandling *Le Rouge et le Noir et Le père Goriot: rencontres de deux discours romanesques*, hvor utgangspunktet er at romanene befinner seg i spennet mellom den romantiske og den realistiske tradisjon. Utforskinga springer ut fra spørsmålet om hvordan to forfattere, tilsynelatende fra forskjellige verdener, møtes gjennom litteraturen. Avhandlinga undersøker hva som er typisk for en stendhalsk

diskurs, og tilsvarende hos Balzac i *Le Père Goriot* fra 1835. Også Anlaug Sellæg Asbøll (1997) gir en komparativ analyse i sin hovedoppgave i fransk *Emma Bovary og Julien Sorel: En sammenligning av hovedpersonene i Flauberts «Madame Bovary» og Stendhals «Le Rouge et le Noir»*.<sup>8</sup> Analysen drøfter ulikheter og likheter mellom Emma og Julien for å vise betingelser og muligheter for samtidig livsutfoldelse og handlingsmønstre, og det trekkes også paralleller til nyere tid. Konklusjonen er at både Emma og Julien er tragiske helter, en konklusjon med bred konsensus i resepsjonen øvrig.

*Le Rouge et le Noir* en roman som tillater mange innfallsvinkler. Konklusjonene er også klare: Romanen vil i sin helhet frasi eller nekte de aller fleste tolkninger, men den tillater forståelse for karakterene og handlingene i større eller mindre grad. Det er noen nøkkelscener det er vanlig å ta tak i, samt visse relasjoner som får strukturere lesninga, og særlig ligger fokuset på forholdet mellom Julien og madame de Rênal. Lidenskapen knyttes sammen med ei jakt etter lykke, som er et gjentakende tema i Stendhals litteratur. Som resepsjonen viser, er Juliens karakter vanskelig å fiksere, han avhenger av de rundt seg og av reisa si. Det er en enighet om at det er vanskelig å finne en konstant i Julien, hvorpå resepsjonen fortsatt bidrar med nye vinklinger til lesninga og forståelsen av Julien. Blant de avgjørende tinga som gjør det vanskelig å fiksere ham, er motivasjonen og grunnen til at han skyter madame de Rênal. Dette står fortsatt rimelig uløst i både den norske og internasjonale forskningstradisjonen.

I min analyse vil fokuset ligge på å få en bredere og sammensatt forståelse av Julien som både produkt av romanformen, reisa si og samtida romanen utspiller seg i. Sjøl om de fleste masteravhandlingene drøfter kort de litterære foreleggene for å si noe om pliktfordringa til Julien eller analyserer tittelen for å framvise den indre spenninga i Julien, ligger fokuset sjeldent på å forstå Juliens rollespill i en større helhet og hvordan disse forskjellige rollene uttrykker noe om samtida. I tillegg har resepsjonen i stor grad fokusert på umuligheten til en karakter som Mathilde. Jeg ønsker derimot å vise hvordan ei lesning av Mathilde og Julien som speilinger av hverandre med forskjellige perspektiv, er med på å synliggjøre sosiale roller og vise hvordan det sosiale hierarkiet tillater mer for de adelige i restaurasjonssamfunnet. Jeg vil også koble sammen en passasje fra *De l'Amour* med den manglende motivasjon for skuddet, og på den måten tilby en ny vinkling.

---

<sup>8</sup> Irene Kopland (1997) har en lignende inngang i si avhandling *Deux destins féminins: Emma Bovary et Mme de Rênal: une comparasion de «Madame Bovary» de Flaubert et «Le Rouge et le Noir» de Stendhal*. Denne er dessverre blitt klausulert av biblioteket, og ikke mulig å få tak i, i perioden jeg har skrevet i.

## 2. Ironien

Romanformen åpner for muligheten til å utforske betingelsene for hvordan man definerer seg sjøl ut ifra menneskelige, samfunnsmessige og eksistensielle kategorier, da romanens form er en omskiftelig form uten særlige konvensjoner. Hele 1800-tallets litteratur og tilhørende stilepoker var prega av et forsøk på å forsone sjel og omverden, og den moderne romanen blir slik uttrykket for det moderne individ hvor sjelen er tapt for omverdenen. Stendhal skriver fram et komplekst bilde av et problematisk selv. Julien slites mellom seg sjøl og omverdenen, naturen og kulturen, fornufta og følelsene, og er i det hele tatt et jeg som forsøker å passe inn i en verden som føles fremmed.

Lukács (2001) viser i *Romanens teori* hvordan det endelige bruddet mellom menneske og omverden har etterlatt et ulegelig sår. Utgangspunktet er at diktningens form og innhold, samt forholdet mellom disse, alltid er et symptom på og et uttrykk for en epokes historiske bevissthet. Slik skapes forskjellige estetiske uttrykk. Han sporer romanens utvikling tilbake til eposet, hvor det klassiske eposets tidsalder er annerledes enn den moderne tidsalder. Eposets faktisk-historiske verden, hevder Lukács (2001), er en homogen verden hvor mennesket danner seg identitet ut ifra et gitt system, der menneske og verden er en del av samme verdensorden. Alt inngår i, og er aspekt ved, den samme totaliteten. Jeget og verden eksisterer i harmoni. Det skjer derimot ei vending idet den moderne ånd tar over for tradisjonell tenking, gresk filosofi og eposet som formideal: «De metafysiske sfærens naturfremvokste enhet er revet i stykker for all tid», skriver Lukács (2001, s. 29). Dette betyr at den episke totaliteten blir avløst av en ny verdensalder, prega av sekularisering og fravær av meningsfull enhet. Idet det metafysiske og kristendommens Gud får mindre betydning for forståelsen av verden, endrer også betingelsene for hva som gir livet mening seg: fra å være gudegitt, ser nå mennesket til seg sjøl. Kunsten blir som et ledd i dette sjølstendig, og når ikke lenger en avbildning av naturen leverer kunstens formideal, må verden gi den form. Den moderne verden er en verden overlatt til subjektiv erkjennelse.

Romanjeget har andre orienteringspunkter enn tidligere. Erkjennelse og den erfarende subjektiviteten overtar, og gjennom en slik opprioritering av subjektet mister fiksjonsuniverset sin totalitet, den organiske helhet. Romanen henter form fra en sekularisert, fragmentert og kaotisk verden, og meningslausheten som preger mennesket og verden øvrig blir slik formmessig speila i romanen. Dette historisk-betinga formbegrepet låner mye fra Hegel (1770-1831), som skriver fram en lignende tanke i sine forelesninger over estetikken. Totalitet i formen låner fra verden rundt seg, fra sammensetninga og fra livet, og på den måten blir verket

uttrykk for en historisk bevissthet, slik sagaer for eksempel er å regne som nasjonale uttrykk (Hegel, 1975, s. 1045). Splittelsen er et resultat av historiske, politiske og sosiale endringer i samfunnet, hvor guddommen er forsvunnet og mennesket overlatt til seg sjøl. Den endelige splittelsen mellom sjel og omverden fører til en subjektivering av sjelen. Den subjektive erkjennelse blir derfor fortellingas gjenstand. Her er Lukács også inspirert av Schillers skille mellom naiv og sentimental diktning, og de forskjellige måtene tilstanden tilbyr for å forholde seg til omverdenen. Skillet mellom Schiller og Lukács, er at der Schiller snakker om naturen meiner Lukács alt som omgir sjelen. Forfallet de begge skisserer er starten på moderne former, den moderne romansjanger og nye formende prinsipp.

Romanen låner form, og det er opp til mennesket å finne det adekvate formuttrykket. Konsekvensen av å gi form på denne måten, er at formen er ufullstendig og ufullkommen fordi den stammer fra det historisk betinga og begrensa individet: «Vi har funnet den eneste sanne substans inne i oss selv» (Lukács, 2001, s. 27). Splittelsen mellom individ og omverden gjør også at romanen er dialektisk i sin oppbygning, i sitt forsøk på å forene sjel og verden. Det søkes fortsatt etter en helhet, lik arva fra epikken fungerer fortsatt et lukka system som det strukturerende prinsippet – men den moderne roman består av enkeltdeler satt sammen med henblikk på komposisjon. Den framstår ikke helhetlig som en følge av en organisk prosess som har leda fram til en organisk helhet, men er heller fragmentert. Romanens mangelfulle helhet speiler dermed diskrepansen mellom menneske og verden, men også hvordan disse arbeider mot en forening i romanen.

På grunn av dette er romanen, ifølge Lukács (2001), alltid i tilblivelse. Derfor er det nærliggende å slutte at romanens eneste konstant er at den kontinuerlig skapes. Slik blir reisa og søken etter seg sjøl – og individet som konstituerer denne – avgjørende for romanformen. Lukács skiller mellom en indre og en ytre form, hvorpå den indre struktureres av enkeltindividets reise etter selvet, og den ytre henter sitt formideal fra biografien. Biografien har tradisjonelt hatt fokus på et enkeltindivid, og derfor blir det romanformens sentralgestalt: «I den biografiske form blir den uoppnåelige, sentimentale higen både etter den umiddelbare livsenhet og systemets fullstendig avrundete arkitektur brakt til balansert ro, forvandlet til væren» (Lukács, 2001, s. 63). Formen fungerer i stedet for en faktisk verden, og er det som konstituerer romanheltens opplevelse. Det blir det bindende leddet mellom romanhelten og romanuniverset. Biografien forvandler enkeltindividets erfaring og ønske om helhet til væren, og romanen skaper det om til form. Helheten blir framvisninga av romanheltens psykologi; slik avsløres og tilsløres diskrepansen samtidig.



Det er her det såkalte *problematiske* individ skapes: I det dialektiske sammenfallet mellom to former som ikke lar seg forsones, det indre, uoppnåelige ønsket om helhet, og det ytre, som er dømt til å framvise det fragmenterte. For et uproblematisk individ er målet gitt, slik gudene geleida sin Odyssevs gjennom farer, alltid tru mot gudene, men for det problematiske og moderne individ er reisa den viktigste strukturen i romanen. Det blir viktig for det moderne individ å kjenne seg sjøl, og reisa blir slik et strukturprinsipp – det Lukács kaller en indre form.

Romanens indre form er det problematiske individs vandring til seg sjøl, skriver Lukács (2001, s. 65). Dette innebærer en vei til sjølerkjennelse:

Meningsimmanensen som romanens form krever, ligger i heltens opplevelse av det å få et glimt av meningen er det høyeste livet kan gi, det eneste som er verd et helt livs innsats, det eneste som har gjort kampen anstrengelsen verd. Men å finne ut av dette er en prosess som varer et helt menneskeliv, og retning og omfang er gitt ved dens normative omfang – et menneskes vei til selverkjennelse (Lukács, 2001, s. 65).

Romanen må ikke følge livets kretsløp i formen, men den er allikevel prega av de essensielle deler av livet. Formen viser hvor den begynner og slutter, og utfolder seg i det forløpet som virker vesentlig for romanen sjøl (Lukács, 2001, s. 66). Det er også samtidig med heltens møte med omverden, at formen framtrer for leseren. Der epikkens helter tidligere har blitt geleida gjennom narrativet av en forutbestemt skjebne, er romanens struktur avhengig av en romanhelts søken etter seg sjøl. Biografiens gestaltning er slik innordna mot det ideelle livsforløpet, i tillegg til å være en ytre form. I *Le Rouge et le Noir* struktureres dette rundt tittelen. Den ytre formen vitner om en forsoningsmulighet, mens innholdet framviser det som en umulighet.

Auerbach (2005) nærmer seg en lignende romanforståelse i sin *Mimesis*. Han tar utgangspunkt i de homeriske eposene og de gammaltestamentlige fortellingene for å forstå hvordan virkeligheta framstilles litterært i europeisk kultur. I eposet er alt like belyst og vies like stor plass i et begrensa tid og rom, og det fungerer som en avrunda og lukka verden hvor hendelsene trer i forgrunnen. Det er dermed ikke plass til menneskelig problematikk. De gammaltestamentlige fortellingene tilslører i motsetning mer enn eposet, og lar hendelser forekomme uten forklaring, slik Gud snakker til Abraham fra et ukjent sted og fordrer en fortolkning hos leseren (Auerbach, 2005, s. 32). Romanen avviker og låner fra begge fortellermåter inn i den moderne verden. Den er et fragment i søken etter dens plass, slik heltens søker sin.

Milan Kundera (1986) karakteriserer denne utviklinga godt i sin *L'art du roman*:

Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par propre logique, les différents aspects de l'existence : avec les contemporains de Cervantes, il se demande ce qu'est l'aventure; avec Samuel Richardson, il commence à examiner ' ce qui se passe à l'intérieur ', à dévoiler la vie

secrète des sentiments; avec Balzac, il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire (Kundera, 1986, s. 19).<sup>9</sup>

Det er i brytningspunktet mellom Richardson og Balzac, Stendhal skaper sin litteratur, mellom individet og det kollektive. For Kundera handler romankunsten om å erobre verden og framvise nye fliker av kunnskap om den. Dette gjør Stendhal gjennom nyskapende fortellertekniske grep, som åpner for en bredere og mer fullstendig forståelse for karakterene. Kundera (1986, s. 29) hevder videre at romankunsten har sin egen hermeneutikk: romanens ånd er kontinuitet, og hvert verk er et svar på tidligere verker og rommer alle tidligere romaners erfaring. Dette ser vi også i *Le Rouge et le Noir*. Stendhal låner fra samtida, litteratur og litteraturhistoria, romantikken og dannelsesromanen, og skaper nye romantekniske grep og en realisme.

## 2.1 Fortelleren

Fortelleren i *Le Rouge et le Noir* er et tydelig jeg plassert i samme historiske kontekst som Julien og de andre karakterene, samtidig som han inntar en olympisk posisjon. Dette gjør ham vanskelig å plassere. Han kombinerer en intern og ekstern fokusering, indre og ytre gjengivelse av Julien, gir seg sosialt og politisk til kjenne, forflytter seg sømlaust geografisk, og samtidig skifter mellom fortellerteknikker som fri indirekte diskurs, referat eller en mer scenisk framstillingsform. Hans tidvis ladde utsagn bidrar til å legge føringer på hvordan leseren kan forstå romanuniverset, mens hans olympiske posisjon tilslører denne upåliteligheten. Fortelleren befinner seg stort sett utafør Julien, med en episk avstand som utgangspunkt for gjengivelse av Julien. Peter Szondi (2003, s. 161) kommenterer det kort i «Det moderne dramaets teori», at *se-dit-il* antakelig er ordgruppa som forekommer hyppigst i romanen, men som romanens avstand til helten også fordrer. Også ved gjengivelse av Juliens indre monologer benytter fortelleren denne formuleringa som markerer distanse. Det er med andre ord en kompleks og sammensatt forteller, som til tross for realismen som gjennomsyrrer narrativet aldri etablerer seg fullstendig som en objektiv og pålitelig tredjepersonsforteller. Det er denne fortellerinstansen vi skal takke for den sammensatte karakteren Julien er, da fortelleren både befinner seg inni hodet til Julien hvor selviakttagelsen og -evalueringa finner sted. Det er gjennom disse passasjene at Julien skapes som et litterært individ, og vi får kjennskap til hans motivasjon for handling, følelsesmessige effekter og lignende – som alt drøftes fra den interne

---

<sup>9</sup> «En for en, oppdaga romanen gjennom sin egen form og logikk, de forskjellige aspekt ved tilværelsen: med Cervantes' samtidige spør den hva eventyret er, med Samuel Richardson begynner den å utforske 'det som foregår innvendig' og avdekke følelsenes hemmelige liv, med Balzac avdekker den menneskets forankring i historia» (min oversettelse).

posisjonen som nærmest tilsvarer innsikten til et fortellerjag. Samtidig psykologiserer fortelleren sin karakter og lar de andre karakterene observere og drøfte Julien og hans oppførsel.

Allerede i de første kapitlene vises fortellingens kompleksitet. Fortelleren har valgt seg ut en spesiell måte å fortelle på, som ikke gir oss innblikk i hovedpersonen med en gang, men som heller gir oss en miljøskildrende og kolorittisk inngang til provinsbyen. Romanen starter med et blikk over Verrières i episk fortellerstil, som plasserer provinsbyen geografisk og utafra, mens eksteriør og omgivelser presenteres:

La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'entendent sur la pente d'une colline, dont des touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosites (Stendhal, 1992, s. 7).<sup>10</sup>

Det er en romantisk fortellerinstans som gjengir stedets natur, men kontrasten til naturen blir tydelig idet han fokuserer på innbyggerne. Borgerne, «plus paysants que bourgeois» (Stendhal, 1992, s. 7)<sup>11</sup>, og industrien som byen lever av, nemlig spiker, står i motsetning til de idylliske omgivelsene. Leseren trekkes med, i et felles vi som overser byen og stedets topografi: «Par exemple, cette scie à bois, dont la position singulière sur la rive du Doubs vous a frappé en entrant à Verrières, et où vous avez remarqué le nom Sorel» (Stendhal, 1992, s. 9, min kursivering).<sup>12</sup> Fortelleren forutsetter at leseren har de samme reaksjonene som han har til byen, og inngår slik en pakt med oss. Leseren mobiliseres andre ord tidlig på fortellerens side, hvilket er en forutsetning for forståelsen av romanen.

Fortellerens meninger er ofte politisk, sosialt eller satirisk ladd, og han har flere verdier som er å gjenkjenne i samtidige storheter: «Fortælleren er gennem hele romanen imod civilisation, hykleri, smålighed og egoisme og for naturlighed og moral» (Munch, 2001, s. 151). Slik framvises også ekkoet fra Rousseau og revolusjonens mantra om sosial likhet hos fortellerinstansen. Fortelleren er fra Paris, noe han ofte tematiserer gjennomgående i romanen, og kontrasterer gjerne Julien og provinsen med Paris og hovedstadens seder, og dømmer rollespillet på bakgrunn av dette. Han bærer med seg et fordomsfullt blikk for provinsen: «Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n'aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les *menagements savants* d'un dialogue de province»

---

<sup>10</sup> «Den lille byen Verrières kan regnes som en av de vakreste i Franche-Comté. Hvite hus med spisse tak av rød teglstein ligger i en skråning, der klynger med frodige kastanjetrær fremhever den minste krumning i landskapet» (Stendhal, 2005b, s. 418).

<sup>11</sup> «bønder snarere enn borgere» (Stendhal, 2005b, s. 9).

<sup>12</sup> «Dette sagbruket for eksempel, så iøynefallende plassert ved bredden av Doubs at alle må se det ved ankomsten til Verrières, og der navnet SOREL står skrevet med kjempemessige bokstaver på et skilt høyt oppe over taket» (Stendhal, 2005b, s. 11).

(Stendhal, 1992, s. 13).<sup>13</sup> Kursiveringa av *menagements savants* ironiserer over den ulærde, lite raffinerte dialogen mellom provinsboerne, og viser fram deres tilsynelatende uvitenhet om egen vulgaritet. Det er også slik fortelleren tydeliggjør at han foretar utvalg, og at det som fortelles nødvendigvis er av interesse for ham og for plottet. Fortelleren skyter inn, underveis i presteseminarer, at han ikke ønsker å bruke mye tid på å fortelle om enkeltepiser fra denne perioden i Juliens liv: «Ce n'est pas qu'ils nous manquent, bien au contraire ; mais peut-être ce qu'il vit au séminaire est-il trop noir pour le coloris modéré que l'on a cherché à conserver dans ces feuilles» (Stendhal, 1992, s. 183).<sup>14</sup> Fortelleren synliggjør hvordan han ønsker å konstituere romanens innhold med kontroll over romanuniverset, gjennom estetiske og metalitterære kommentarer.

Det er verdt å merke seg at fortelleren med vilje utelater en del av hendelsene. Dette kan skyldes at de motarbeider Julien og hans prosjekt. Fortelleren nærer sympati overfor Julien som kan bidra til ei lesning av fortelleren som en slags farsinstans for Julien, slik Brooks (2008, s. 543) har gjort: Fortelleren varierer mellom å sensurere og være overbærende overfor Julien. I en passasje hvor madame de Rênal svarer Julien ganske bryskt og uten å bruke den uformelle tiltateformen *tu*, reagerer Julien med vanvidd: «Quoi ! est-il possible que vous ne m'aimiez plus ! lui dit-il avec un de ces accents du cœur, si difficiles à écouter de sang-froid» (Stendhal, 1992, s. 213).<sup>15</sup> Her er fortelleren plassert rett inn i handlinga, idet han evner å høre Juliens tonefall. Fortelleren avslører seg altså som en bevegelig størrelse, som har et to-delt prosjekt: et ønske om å framstille samfunnet og verden slik den er, men samtidig holde det interessant.

Desto tydeligere en forteller er, jo mer subjektiv er den, og dermed fjernere fra verden. Fortelleren i *Le Rouge et le Noir* er en tydelig forteller, situert og politisk engasjert i plottet. Fortellerens ironiske distanse til stoffet kan også henge sammen med at han ikke ønsker å være en del av det han snakker om. Dette blir en måte å markere avstand på. Dette, i tillegg til at fortelleren minner kontinuerlig om egen tekstbevissthet, gjør at teksta medieres og med det mister en troverdig dimensjon da det formidles gjennom fortellerens forståelseshorisont og egen orientering.

Auerbach (2005, s. 473) skriver at stilen til Stendhal «er imponerende og umiskjennelig original, men er kortpustet og ujevn. Bare sjelden tar den fast grep om et emne og beholder

---

<sup>13</sup> «Men selv om jeg har tenkt å snakke om provinsen gjennom to hundre sider, er jeg ikke så hjerteløs at jeg plager leseren med en provinsdialog i hele dens lengde og all dens *uforlignelige* takt» (Stendhal, 2005b, s.14).

<sup>14</sup> «Det er ikke fordi vi mangler slike, tvert imot, men kanskje blir det han opplevde på seminaret altfor svart i forhold til den moderate koloritt som vi har prøvd å bevare på disse sidene» (Stendhal, 2005b, s. 175).

<sup>15</sup> «'Hva! Er det mulig at De ikke elsker meg mer!' sa han med et tonefall som kom fra dypet av hjertet og som er vanskelig å høre uten å bli revet med» (Stendhal, 2005b, s. 204).

det». Til tross for et godt utvikla overordna plott, hender det at hendelser, skikkelser og andre momenter introduseres, får prege narrativet og deretter forsvinne fullstendig. Alt vi får vite, formidles fortellerteknisk gjennom Juliens begrensa innsikt i stoffet. Watne Frydnes (2006) tar til orde for en bevisst fortellerteknikk i passasjer som er lite informative og virker uferdige, i og med at innholdet aldri benyttes igjen i diskursen. Dette fortellertekniske grepet gjør at leseren forblir like uvitende som Julien i møte med hendelsene (Watne Frydnes, 2006, s. 86). På denne måten blir leseren aktivisert til å tolke og forstå ut fra egne referanserammer, samtidig som det historiske perspektivet fordrer samtidsfaktiske fortolkningsrammer siden hendelsene og stedene avhenger av tida.

### 2.1.1 Det ironiske dobbeltsyn

Den ironiske struktur er en måte å framvise det normative i romanen på. Det normative sinnelaget i rommet skapes mellom forteller/leser og romanheldt. Romanforfatteren er nødt til å overskride bevisstheten til sin egen karakter for å skape romanen, hvilket i prinsipp betyr at det er de bedrevitende som forteller. Denne overskridende bevegelsen fungerer ironisk, da den skaper en dissonans mellom innsikten til fortelleren og romankarakteren.<sup>16</sup> Ironien viser også fram det håplause i kampen om å realisere trua om helhet, og blir nærmest en nødvendighet for framvisninga av misforholdet mellom romanheldens sjel og omverden. Verden endrer ikke karakter og har derfor et begrensa antall muligheter. Den framstår som hard og umulig å forme, i motsetning til den dynamiske romanhelden.

Lukács bruker *Don Quijote* som et eksempel på hvordan ironiens struktur fungerer. Leseren veit at Don Quijote har et forvrengt bilde av virkeligheta. Dette veit også de rundt ham, både andre karakterer som for eksempel hans lojale tjener og reisekompanjong Sancho Panza, men viktigst av alle: fortelleren. Don Quijotes reise blir, slik den framtrer for leseren, prega av mangelen på sammenfall mellom fortellerens verden og Don Quijotes eget verdensbilde, og det dette Lukács kaller det ironiske dobbeltsyn. En annen lignende sjanger og latterliggjørende bevegelse, satiren, er som kjent fra Schiller den sanneste formen fordi den viser fram ambivalensen og tvisynet, og dette gjenkjenner vi også i den ironiske strukturen. Den ironiske fortellerposisjonen blir en motvekt til romanens tendens til å oppprioritere det subjektive, fordi dens overskridende bevegelse muliggjør en form for episk, normativ objektivitet. Denne kan

---

<sup>16</sup> Dette er også en idé fra romantikken, som gjerne kalles den romantiske ironi. Romantisk ironi innebærer et illusjonsbrudd som blei brukt av flere romantiske diktere for å markere en erkjennelse av den totale splittelsen mellom ideal og virkelighet (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 101).

føre til en forestilling om en eksisterende helhet, og gir det skinn av totalitet som den moderne romanen mangler.

Fortelleren strukturerer sitt romanunivers gjennom både en ytre og indre gjengivelse, i tillegg til at det subjektive gjennom romanhelten kommer til uttrykk. Dette er en form for dobbeltscenesetting, da fortelleren forteller om Julien, men lar også Julien fortelle om seg sjøl. Slik går fortelleren hele tida i dialog med karakterene og leseren, for å nyansere, opplyse og latterliggjøre, i en kombinasjon av indre og ytre gjengivelse – et skifte som gjerne skjer på setningsnivå. Fortelleren tenderer til å gi karakterene en umarkert jegstemme og gli mellom perspektiv, ett av grepene til den frie indirekte diskursen. Den frie indirekte diskursen er ikke like utstudert hos Stendhal, som den er hos Flaubert, men flere av grepene ligner. Gundersen (2010) trekker fram et eksempel på en nærmest umerkelig glidning mellom perspektiv: «Elle fut étonné de se trouver ainsi à la porte de sa maison avec ce jeune homme presque en chemise et si près de lui» (Stendhal, 1992, s. 31).<sup>17</sup> Dette vitner om en tidlig tiltrekning hvor det er madame de Rênals blick på Julien som kommer fram: «*presque en chemise*» (Stendhal, 1992, s. 31, min kursivering) er en avkledning fra tidligere, hvor Julien blei presentert «en chemise» (Stendhal, 1992, s. 30). Fortelleren kan like gjerne starte som et internt vitne til handlingene, før han trekker seg tilbake og forteller fra en ekstern, olympisk posisjon hvor karakterene får komme til orde. Han observerer og gjengir karakterene observere og felle dom over hverandre.

Diskursen farges også av fortellerens kommentarer og forståelseshorisont, slik at den har innvirkning på tankestrømmen leseren får presentert at skal omhandle og stamme fra karakteren. Madame de Rênal får gjennomgå idet hun forelsker seg i Julien og begynner å agere deretter: «Comme notre intention est de ne flatter personne, nous ne nierons point que madame de Rênal, qui avait une peau superbe, ne se fit arranger des robes qui lassaient les bras et la poitrine fort découverts» (Stendhal, 1992, s. 53).<sup>18</sup> Her impliseres det tydelig at det er lite flatterende for borgermesterens kone å skulle ikle seg kjoler som med vilje blottet hud. Det blir også tydelig at det ikke er vår, altså fortelleren og leserens, intensjon å framstille noen på en flatterende måte, og slik impliserer fortelleren at ingen slipper unna det harselerende blikket og kommentarene. Her synliggjøres den ironiske strukturen, samtidig som overgangene mellom fortellerens ytre blick og karakterens indre følelsesliv er glidende.

---

<sup>17</sup> «Da ble hun forskrekket over å befinne seg rett foran sin egen dør sammen med en ung mann i bare skjorteermene og så nær ham» (Stendhal, 2005b, s. 32). Gundersen (2010) skriver at oversettelsen er litt for svak, og at «i bare skjorteermene» vitner om en ukorrekt påkledning, men ikke om hvor sanselig møtet er (s. 57ff). For en leser uten franskkunnskaper, vil jeg legge til at «*presque en chemise*» kan direkte oversettes til «nesten i genseren».

<sup>18</sup> «Da det er vår hensikt at ingen skal fremstilles på en flatterende måte, vil vi ikke nekte for at Madame de Rênal, som hadde en praktfull hud, fikk laget seg kjoler som i høy grad blottet både armene og barmen» (Stendhal, 2005b, s. 51).

Stort sett er det Julien, men også madame de Rênal og Mathilde, som får dominere narrasjonen. Fortelleren bryter tidvis inn, men i langt mindre grad enn i de første kapitlene hvor han var et synlig jeg som befant seg i diegesen på nivå med karakterene. Etter skuddet forsvinner fortelleren nesten helt og overlater Julien til den indre monologen og dialogen. Som om han ved fengslinga stenger fortelleren ute; eller at den Julien som interagerer i verden blir igjen utafor murene. Dette skal jeg komme tilbake til i «5.2 Skuddet».

## 2.2 Juliens prosjekt

For at ironien som formelement og struktur skal fungere, er romanen avhengig av at subjektet har et prosjekt. Ifølge Lukács (2001) er én av de tinga som bidrar til overgangen mellom eposet og romanen, at heltens behov for og tilgang på hjelp fra ytre krefter forsvinner. Å være menneske i den moderne verden, er å være ensom (Lukács, 2001, s. 29). Romanen fungerer ikke lenger som uttrykk for en allmennvilje, men subjektiv erkjennelse. Den forteller historia om den individuelle sjelen som drar ut for å finne seg sjøl, og hendelsene framtrer simultant med subjektets møte med verden. En romanhelt har kun et fåtall av mulige skjebner innafor en realistisk verdensstruktur, og disse avhenger ikke av romanhelten sjøl, men nettopp verden utafor. Det er denne verden som skaper de ytre rammene. Hvis disse ytre rammene er for snevre, vil det føre til en kollisjon mellom romanheltens prosjekt og verden.

*Le Rouge et le Noir* konstitueres av og struktureres rundt Julien. Julien er 18 år gammel når romanen starter, og vi følger ham fram til hans død 23 år gammel. Når leseren først treffer ham introduseres han nærmest som en bikarakter. Romanen fokuserer på byens topografi, borgermesteren og gamle Sorel før vi får se Julien. Det er også verdt å bemerke at sjøl om Julien er romanhelt og fokaliseringsinstans, er han ikke med på alt som foregår i romanen av hendelser og samtaler. Han er dog ofte en katalysator eller et tema for dette.

Juliens prosjekt er et ønske om sosial mobilitet, han ønsker å overskride den plassen han har fått tildelt ved fødsel. Dette kommer til uttrykk første gang fortelleren lar leseren få innsikt i det Julien tenker og sier når han er aleine. Idet faren akkurat har forhørt Julien om hvorfor borgermesteren kommer til mølla deres, gir Julien uttrykk for sitt ønske – en tanke han har arva fra Rousseau:

Il faut renoncer à tout cela, se dit-il, plutôt que de se laisser réduire à manger avec les domestiques. Mon père voudra m'y forcer ; plutôt mourir. J'ai quinze francs huit sous d'économies, je me sauve cette nuit ; je suis à Besançon ; là j m'engage comme soldat, et, s'il

le faut, je passe en Suisse. Mais alors plus d'avancement, plus d'ambition pour moi, plus de ce bel état de prêtre qui mène a tout (Stendhal, 1992, s. 24).<sup>19</sup>

Sentralt her står tanken om å komme seg opp og ut fra sin nåværende situasjon, heller med æra i behold enn å tape den. Det å lykkes i livet handler for Julien om å komme seg vekk fra provinsbyen han er oppvokst i, og oppnå den sosiale erkjennelse han meiner seg verdig. Julien drømmer om Paris, om å elske lidenskapelig og bli elska tilbake. Dette henger tett sammen med ønsket om å være soldat, da Napoléon blei elska av Paris' kvinner. Imidlertid er det mer sammensatt, han allerede er lærd innafor katolisismen og dette er den eneste veien for en småborger å gå, om en skal klare å oppnå en maktposisjon (Auerbach, 2005, s. 471). Derfor blir Julien i Verrières, som huslærer for barna til borgermesteren. Muligheten for å gjøre militær karriere, slik det var under Napoléon, har forsvunnet med restaurasjonsepoken.

Det er verdt å nevne at Julien flere ganger får mulighet til å leve et vanlig liv. Madame de Rênals tjenestepike, Elisa, forelsker seg i ham, og tilbyr giftemål med en liten medgift. Hans venn Fouqué tilbyr ham også ei stilling i hans voksende vedbedrift, men begge deler vil for Julien være å ta til takke med middelmådigheten. For ham er idealet storhet, og hans ambisjon er en grådig én. Dette viser seg også tydelig gjennom at Julien ljuger til sin venn Fouqué om grunnen til at han ikke ønsker stillinga. Julien skylder på presteskapet han ønsker seg, men grunnen er en annen.

Juliens prosjekt er også et prosjekt av hyklersk natur, og med dette bidrar Julien ofte sjøl til å forpurre eget prosjekt fordi han tidvis røper seg og sin intensjon. Fra barnsbein av har Julien vært revet mellom ønsket om å være soldat og ønsket om å slå seg opp i verden, noe prestegjeringa tillot. Auerbach skriver:

hans store begavelse ville ha sikret ham en strålende intellektuell karriere hvis ikke hans sanne personlige og politiske følelse og det lidenskapelige i hans natur hadde brutt seg fram i avgjørende øyeblikk (Auerbach, 2005, s. 471).

I avgjørende øyeblikk viser Julien fram sine skjøteflater og sine egentlige følelser: Han ønsker å tjene sin egen æreskodeks, og slik blir prestegjeringa og soldatønsket de mest strukturerende sidene ved Juliens personlighet, oppførsel og tankesett. Den mest åpenbare tolkninga av romanens tittel, *Le Rouge et le Noir*, er at rødt svarer til militæret, det blodige ved deres bedrifter og uniformfargene, mens svart representerer det geistlige, den svarte prestekjolen. At disse to

---

<sup>19</sup> «Jeg gir heller avkall på alt det, sa han til seg selv, enn å bli nødt til å spise med tjenerskapet. Min far kommer til å tvinge meg; da heller dø. Jeg har lagt til side femten francs og åtte sous, i natt rømmer jeg; hvis jeg tar sideveier der det ikke finnes gendarmer, er jeg om to dager i Besançon; der kan jeg verve meg som soldat, og hvis jeg blir nødt, drar jeg til Sveits. Men da må jeg gi opp håpet om å komme meg frem og opp, og kan se langt etter presteverdigheten som er den sikre veien til alt» (Stendhal, 2005b, s. 25).



ønskene skal kolliderer gjennomgående i romanen, blir tydelig allerede første gang leseren følger Julien inn i kirka på vei til borgermesteren: «Il jugea qu'il serait utile à son hypocrisie d'aller faire une station à l'église. // Ce mot vous surprend ? Avant d'arriver à cet horrible mot, l'âme du jeune paysan avait eu bien du chemin à parcourir» (Stendhal, 1992. s. 26).<sup>20</sup> Veien til det forferdelige ordet, *hypocrisie*, var for Julien brolagt med synet av og historiene til de heimvendte fra felttoget i Italia, og at den nybygde kirka i den lille provinsbyen var årsak til ei rekke dommer som blei utsagt og bøter pålagt dem som leste *Le Constitutionnel*, da dette var mennesker som gjerne var bonapartist, liberale og kritikere av kirka (Stendhal, 1992, s. 26). Idet Julien trår inn i kirka, får leseren vite at den er kledd i djuprøde draperinger i forbindelse med en fest, og tittelen gir gjenlyd i fargesymbolikken.

Tittelen, og det den baserer seg på, fungerer strukturerende for Julien og hans bedrifter, og gir flere steder i romanen uttrykk i fargesymbolikk. Julien forsøker å artikulere sin egen død i en allegori, mot slutten av romanen:

Un chasseur tire un coup de fusil dans une forêt, sa proie tombe, il s'élançe pour la saisir. Sa chasse heurte une fourmilière haute de deux pieds, détruit l'habitation des fourmis, sème au loin les fourmis, leurs œufs... Les plus philosophes parmi les fourmis ne pourront jamais comprendre ce corps *noir*, immense, effroyable : la botte du chasseur, qui tout à coup a pénétré dans leur demeure avec une incroyable rapidité, et précédée d'un bruit épouvantable, accompagnée de gerbes d'un feu *rougeâtre*<sup>21</sup> (Stendhal, 1992, s. 487, min kursivering).

Ikke bare kan jegerens sko leses som et undertrykkende klassesystem, og skuddet jegeren avfyrrer speile skuddet Julien fyrer av mot madame de Rênal, men ved å beskrive jegerens legeme som svart og skuddet avfyrt som rødt, alluderes det til tittelen *Le Rouge et le Noir* (Finch, 2008, s. 580ff). Her er døden forbundet med begge deler, både det svarte og det røde.

Juliens forkjærlighet for mulighetene som fantes under Napoléons styre, hvor kompetanse veide tyngre enn arva, er hans modell for egen klatring i det sosiale hierarkiet. Også drømmen om Paris gjør Julien til en ironisk karakter:

Dès sa première enfance, il avait eu des moments d'exaltation. Alors il songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris, il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat. Pourquoi ne serait-il pas aimé de l'une d'elles, comme Bonaparte, pauvre encore, avait été aimé de la brillante madame de Beauharnais? (Stendhal, 1992, s. 27).<sup>22</sup>

<sup>20</sup> «Han fant ut at det ville styrke hans skinnhellighet å gå innom kirken. // Overrasker dette leseren? Før den unge bondeguttens sjel kom så langt som til dette avskyelige ord, hadde veien vært lang» (Stendhal, 2005b, s. 27).

<sup>21</sup> «En jeger fyrer av et skudd midt i en skog, byttet faller, og han setter avgårde for å ta det. Hans ene støvel støtet mot en to fot høy maurtue, ødelegger maurenes bolig, sprer maur og egg vidt omkring ... // De mest filosofiske blant maurene vil aldri kunne forstå dette svarte, veldige, skrekkinngytende legemet: jegerens støvel, som plutselig braste inn i deres bolig med en utrolig fart, etter et forferdelig smell med rolige stråler av ild ...» (Stendhal, 2005b, s. 465).

<sup>22</sup> «Helt fra barndommen av hadde han hatt anfall av overspenthet. Da drømte han deilig om den dag da han skulle bli presentert for vakre pariserinner, og tiltrekke deres oppmerksomhet ved en eller annen dristig dåd. Hvorfor

Julien har opplevd øyeblikk av begeistring, forherligelse eller lovprisning, *exaltation* konnoterer både en slags rus og noe guddommelig. Her knyttes det opphøya til Paris, kulturen og kvinnene. Denne dragninga mot Napoléon og det mektige, men også en sammenblanding av dette livet og det neste, er Juliens hamartia.

Julien skaper en tanke om seg sjøl som ikke går overens med omverdenen, og som en følge er han nødt til å henfalle til rollespill. Julien er god når han veit hvilken rolle han skal spille, hvem og hvordan han skal etterligne, men hans største problem oppstår idet han ikke veit hvordan han skal oppføre seg. Han er ofte inkonskvent i forfektinga av det geistlige kallet og avslører seg gjennom passasjer som den sitert over. Dette er med på å felle ham. Om han overrumples eller overraskes, både positivt og negativt, forpurren den ferdiglaga slagplanen og Julien improviserer eller agerer ut fra følelser, mer i tråd med sin natur.

### 2.2.2 Hell som ironisk dobbeltsyn

Flere kritikere meiner at det som muliggjør Juliens sosiale mobilitet er ytre faktorer som ikke Julien har kontroll eller styring over. Blant disse er Susanna Lee (2008b, s. 600) som tar til orde for ei lesning av romanen som strukturert av *hellet* til Julien. Dette er også utslagsgivende for måten Juliens forskjellige selv tidvis kolliderer med hverandre og Juliens forventninger. I møtet med madame de Rênal er det for eksempel hennes kjærlighet som fører til amorøs suksess, og ikke Juliens nærmest patetiske forsøk på forførelse. En kveld de sitter ute i hagen og samtaler, kommer Julien borti hånda til madame de Rênal ved et uhell. Da denne hånda trekker seg raskt unna, er det plikten som får Julien til å ønske å ta madame de Rênals hånd på nytt:

Cette main se retira bien vite ; mais Julien pensa qu'il était de son devoir d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvenait pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur (Stendhal, 1992, s. 54).<sup>23</sup>

Dagen etter sitter de igjen utendørs, og Julien forsøker å ta hånda hennes. Denne gangen går det, men katalysatoren til suksessen er ikke Julien å skylde aleine, skal vi tru fortelleren: «Il avait eu presque *par hasard* le courage aveugle qui suffit pour agir» (Stendhal, 1992, s. 57, min

---

skulle han ikke bli elsket av en av dem, slik Bonaparte var blitt elsket av den strålende Madame de Beauharnais mens han ennå var fattig?» (Stendhal, 2005b, s. 28).

<sup>23</sup> «Denne hånden trakk seg meget raskt unna; men Julien tenkte at det var hans *plikt* å oppnå at man ikke trakk hånden til seg når han berørte den. Ideen om en plikt som måtte oppfylles og frykten for å dumme seg ut, eller rettere sagt føle seg underlegen hvis han ikke greide det, fikk øyeblikkelig all glede til å forsvinne fra hans hjerte» (Stendhal, 2005b, s. 53).

kursivering).<sup>24</sup> Det er denne gjentakelsen av *hasard* i teksta, som kontinuerlig uttrykker at Juliens suksess skyldes hell, og ikke ham sjøl.

Det er også verdt å bemerke at det er abbed Chélan som hjelper ham med plass ved presteseminaret i Besançon, og det er deretter markien av la Mole som ved hjelp av abbed Pirard skaffer ham en plass i Paris. Det er kjedsomheten til markien som fører til at Julien får den blå dressen og med det mulighet til å snakke med markien som dus. Og det er den uventa graviditeten og Mathildes pågangsmot som fører til at Julien til slutt er i ferd med å få det han alltid har ønska seg, en tittel som ridder av La Vernaye (Lee, 2008b, s. 600). Alt dette er hendelser og bestemmelser som Julien ikke har direkte innvirkning på, men som han ofte tar for sine egne seire.

Julien trur ikke at Gud står ansvarlig for det som hender ham, noe som er uvanlig for en geistlig. Dette skyldes at han anser seg som god i det sosiale spillet, og på denne måten tilskriver han seg sjøl mye av æra for det som skjer ham. Han er blant annet raskt ute med å gi seg sjøl æra for hvordan affæren med Mathilde ender: «Après tout, pensait-il, mon roman est fini, et à moi seul tout le mérite. J'ai su me faire aimer de ce monstre d'orgueil, ajoutait-il en regardant Mathilde ; son père ne peut vivre sans elle, et elle sans moi» (Stendhal, 1992, s. 433).<sup>25</sup> Her gir han seg sjøl æren, men det er Mathilde som i grunn har gjort all jobben. Det er hun som har mobilisert sin far til å gi Julien en tittel som ridder, det er hun som insisterer på å gifte seg nedover rangstigen med Julien. Det er også hun som tar Julien i forsvar når han reiser vekk fra Paris.

Romanen om Julien slutter ikke i passasjen over. Den er avhengig av dobbeltsynet for å lykkes, og framviser gjennom dette at det hverken er Gud eller Julien som er skyldig hans suksess. Julien kan ikke ta mer ære for sin suksess enn Akilles eller Odyssevs for sine suksesser, fordi hellet har spilt en avgjørende rolle (Lee, 2008b, s. 605). Julien følger hellet uten å reflektere over at det er ytre faktorer som fører ham framover, en ironisk handling da hans modus operandi er uløselig knytta til det selvrefleksive. Han trur at dette er noe som kommer innafra: Krafta som ligger bak suksessen, er hellet – skjebnens antitese. «Implied in the intrusions of chance, which both comprise and undo the 'Chronicle of 1830', is an ironic ambivalence about the transition to a secular world» (Lee, 2008b, s. 607). Hellet er det fullstendig motsatte av det som gjør det episke romanuniverset trygt og sikkert, det er fravær

<sup>24</sup> «Det var nærmest en tilfeldighet han kunne takke for sitt blinde mot til å handle» (Stendhal, 2005b, s. 56).

<sup>25</sup> «Når alt kommer til alt, tenkte han, er romanen min slutt, og det er jeg som har æren av alt. Jeg greide å få dette stolte uhyret til å elske meg, tilføyde han og så på Mathilde; hennes far kan ikke leve uten henne, og hun kan ikke leve uten meg» (Stendhal, 2005b, s. 414).

## Ironien

av en skjebnestyrende guddom. Hellet har tatt guddomens plass, og erstatta det forutsigbare universet med ett styrt av arbitrære krefter. Dette er utafør romanheltens kontroll, og synliggjør med det romanens ironiske oppbygning.

### 3. Julien – *intus, et in cute*

Julien *leser* første gang leseren møter ham. *Le Rouge et le Noir* er kanskje den første psykologiske romanen, nettopp på grunn av protagonistens bestrebelse på å skape seg en sosial og psykologisk identitet. Andre romaner gir også portrett av den menneskelige psykologi i handling, men for Julien er det å finne opp og skape et selv fundamentalt for plottet. Juliens, og Mathildes, ultimate mål er å gjøre suksess som karakterer som eksisterer med nok styrke og originalitet til å være verdig en historie (Lee, 2008a, s. viii). Det er av avgjørende betydning hvorvidt Julien evner å skape seg det livet han ønsker å leve. Slik sett er *Le Rouge et le Noir* en av de første romanene som framviser hvor viktig romanheltens prosjekt er for romanformen. Uten Julien og hans prosjekt, blir det ingen roman, og uten et prosjekt er det heller ikke mulig for Julien å forme et selv.

Karakterene til Stendhal er ofte unge menn litt på utsida av samfunnet. Tanken om individet og individualitet vokste fram på 1700-tallet, parallelt med at guddommen forsvant, og prega den franske filosofien langt inn på 1800-tallet. 1800-tallet og romantikkens individualitetsoppfattelse også et forsøk på å bringe individ og samfunn til harmoni igjen. Hva det innebar å være et selv blei artikulert som et filosofisk spørsmål; «people are talking more about the self; they are taking their selves more seriously» (Goldstein, 2005, s. 182). Hvordan selvet fungerer, og hva som er betingelsene for dets eksistens, blei derfor viktig i filosofien, så vel som i litteraturen. Litteratur gir rom for sjølransakelse og introspeksjon, og i Stendhals forfatterskap viser dette seg gjennom hans romankarakterer som speila den nye individualitetsoppfattelsen.

Identitet er et påfallende sentralt tema i Stendhals forfatterskap, og han låner mye fra samtidas filosofi. Særlig inspirerte gruppa kalt *les idéologues* Stendhal, og disse forfekta et sensualistisk og materialistisk syn på hvordan bevissthet og selvet formes. *La société des idéologues* blei etablert i 1795, og spekulerte i hvilke fysiske årsaker som var forut for det menneskelige bevissthetsliv. Den sensualistiske tradisjonen for tenking søker å tilbakeføre dannelsen av en bevissthet eller sjelelig virksomhet til ytre påvirkning, gjennom sanseintrykk. Stendhal studerte ideologene i sin ungdom, og tenkte ofte verden gjennom deres begrepsapparat.

Det å være et jeg og det å ha en identitet, er forskjellige aspekter ved det å være et menneske. For å kunne skille mellom oss sjøl som subjekt, objekt, sosiale vesen og et bevisst og ubevisst produkt av persepsjoner og inntrykk, bruker vi forskjellige begrep. Det er vanskelig å skulle fikserer en betydning eller definisjon av begrepene om et *selv*, et *jeg* eller *identitet*.

*Politikens filosofi leksikon* forteller at disse begrepene er halvtekniske termer, uten en fast betydningskjerne (Grøn m.fl., 1983, s. 223). Filosofihistorisk angir de et tema som har blitt diskutert fra 1600-tallet og Descartes, fram til vår tid. Selvet og jeget anses ofte å være to sider av mer eller mindre samme sak, slik at definisjonene avhenger og spiller inn på hverandre. Jeget er ofte knytta tett opp mot selvet, idet følelsen av *jeg* er å erfare seg sjøl, sitt selv. Selvet som begrep defineres ofte av lignende begrep: individ, person, personlighet, subjekt, subjektivitet, identitet, men ingen av disse er entydige synonym til tanken om et selv (Goldstein, 2005, s. 1). Selvet er den bevisste og ubevisste følelsen av et jeg, det som konstituerer vår sjølbevissthet og utgjør oss som tenkende vesener.

Identitet er også delt inn i flere mulige kategorier, hvorpå en viktig del av identiteten, den såkalt logiske identitet, er det forholdet enhver gjenstand har til seg sjøl som avviker fra forholdet man har til andre gjenstander (Grøn m.fl., 1983, s. 205) Denne forklaringsmåten speiler fint den moderne identitetsoppfattelsen, hvor jeget er annerledes enn duet. Identitetsbegrepet kan også handle om å betone forskjeller, ved at identitet er noe som framviser segmenter av oss som gjør at vi evner å forholde oss til oss *selv*, fordi vi har mulighet til å tre utafør oss sjøl. Denne prosessen er dialektisk og er med på å forhandle fram identitet, fordi den skaper rom for selvransakelse. Disse forskjellene eller segmentene, holdes sammen av selvet (Grøn m.fl., 1983, s. 206). Selvet utgjør altså summen av et menneske: tanke, bevissthet, jeget og identitet. I det følgende vil jeg primært gå ut fra en definisjon av selvet som noe ikke-materielt tenkende, lokalisert i hvert enkelt menneske som en filosofisk kategori slik den er forklart ovafor.

### 3.1 Konflikten mellom identitet og samfunn

Framveksten av den moderne individsoppfatninga, skjer i takt med utviklinga av industri, en urbanisering, en effektivisering av samfunnets forskjellige bestanddeler og ikke minst sekulariseringa. Dette problematiserer også relasjonen mellom individ og samfunn ytterligere. Allerede før revolusjonen så samtida spor av problematikk tilknytta den gjengse franskmanns identifiseringsmekanismer og tanken om den menneskelige bevissthetens betingelser. Opplysningstida satte mennesket i sentrum, revolusjonens mantra fastholdt det fokuset på mennesket som et fritt individ og la til tanken om likeverd og brorskap. *Déclaration des droit de l'homme et du citoyen* etablerte enkeltmenneskets rettigheter, uavhengig av stand. Som en følge av dette blei individet som et subjekt med rettigheter født.

Selvet var rimelig nytt som et filosofisk spørsmål på 1700-tallet, og begrepet blei brukt med en enorm tvetydighet. Det henviste både til arva fra Descartes (1596-1650), den kartesianske dualismen og tanken om *res cogitans* («det tenkende» er skapt av ikke-fysisk materiale av noen sort), og John Locke (1632-1704) sin tanke om selvet som en nåtidsstrøm med persepsjoner (Goldstein, 2005, s. 117ff). Sistnevnte tanke blei forma i Lockes *Essay on Human Understanding* fra 1694, og innebærer at selvet ikke nødvendigvis utgjør en enhet. Det var derfor delt hvorvidt man anså selvet som en enhet eller noe fragmentert med en tydelig bruddstruktur, men at selvet var skilt fra kroppen var en tanke med generell konsensus.

Locke inspirerte flere franske filosofer, og blant disse var Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780) som utarbeida en systematisk sensualisme. Denne fikk seinere stor betydning for filosofene som fulgte i den revolusjonære og postrevolusjonære perioden, og det blei vanlig å tenke på selvet som forma av sanseintrykk. Condillac ga i 1754 ut *Traité des Sensations*, og befasta med den tradisjonen for at bevissthetslivet kan forklares ut fra sansing. Til og med aktive tankeprosesser som refleksjon, sammenligning og oppmerksomhet kan forklares ut fra sensualismen.<sup>26</sup> Postrevolusjonære filosofer både videreførte og -utvikla denne tanken til et mer enhetlig selv. Det var derimot ikke viktig for Condillac at selvet skulle være enhetlig. På denne måten blei selvet redusert til ei rekke assosiative mekanismer. Mye av kritikken mot Condillacs tanke om selvet var at det var desentralisert og passivt.

Samtida måtte ta innover seg det økte fokuset på selvet, i tillegg til å takle etterdønningene av revolusjonen. Etter de kraftige omveltningene skulle tanken om selvet bety mye for konstituering både på det individuelle og kollektive plan, og det hadde innvirkning både på det politiske og sosiale miljøet i de fleste samfunnslag (Goldstein, 2005, s. 1). Eierskapet til selvet, og hvorvidt dette var noe oppstykket eller enhetlig, blei ett av de største filosofiske spørsmålene i datidas Frankrike og prega store deler av den filosofiske diskursen langt inn på 1800-tallet. Stendhals tenkning svinger mellom 1700-tallets rasjonalisme og arva etter opplysningsfilosofene, og 1800-tallets romantiske følsomhet (Boll-Johansen, 1970, s. 63). De såkalte ideologene befant seg i sistnevnte kategori, med den sensualistiske betoninga av ytre inntrykk som avgjørende.

---

<sup>26</sup> Sensualisme innebærer evnen til å føle eller motta sanseintrykk. Som filosofisk retning er det en radikal variant av empirismen som hevder at all erkjennelse stammer fra slike sansefølelser (Grøn m.fl., 1983, s. 396). Sensualismens tradisjon og tankegodt rommer mye mer enn denne masteroppgava kan utlegge, derfor forholder jeg meg til Condillac og hans innflytelse for å gi nødvendig og relevant bakgrunnskunnskap for å få en bedre forståelse av retninga slik den bidrar inn i den gjengse selvpoppfattelsen og måten Stendhal (1980) benytter seg av den i sin kjærlighetsteori i *De l'Amour*.

En annen viktig filosof, som både videreførte og brøt med sensualismens tankegods, samt inspirerte Stendhal, var Condillacs elev Victor Cousin (1792-1867). Cousin var inspirert av tysk romantikk og Kants tanke om et jeg som a priori formgiver. Immanuel Kant (1724-1804) skilte jeget inn i to kategorier: det empiriske jeg og det transcendentale jeg. Førstnevnte er det jeget som kan gjøres til objekt for oss sjøl og andre, og innebærer et jeg som erkjenner og evner å bedrive selvransakelse og introspeksjon (Grøn m.fl., 1983, s. 223f). Det transcendentale jeget fungerer uavhengig av sanseapparatet, og danner grobunn til våre erfaringer og erkjennelser.

Innafor filosofien snakker man gjerne om Kants kopernikanske vending, som betydde en vending fra å se på de erfarte gjenstandene til å se på erfaringa i seg sjøl og følgelig hvordan vi gjør oss slike. All erkjennelse eller erfaring forutsetter et jeg. De erfarte gjenstander blir tillagt former, som for eksempel tid og rom, og er noe det erfarende jeget sjøl gir sansematerialet (Grøn m.fl., 1983, s. 228f). Det vil si: vi har ikke-empirisk viten om formen, og derfor må det finnes noe forut sanseintrykket; sanseopplevelsen blir erfaring først idet den struktureres gjennom formgivning (Grøn m.fl., 1983, s. 115). Det er denne evnen til kategorisering og til å tenke over prinsippene for kategorisering som gjør jeget reflektivt. Det empiriske jeget bygges av formaterte sanseintrykk, som det transcendentale jeget gir. Disse to jegene kan altså ikke operere uten hverandre, da erfaring og erkjennelse er betinga av formgivinga.

Cousin trekker med seg denne tanken om det transcendentale jeget inn i sin filosofi, og avviker derfor noe fra Condillacs sensualisme. Tanken hos Cousin er at all erfaring vil allerede være formatert gjennom bevisstheten, og derfor er det nødvendig å anta at det fins et selv som konstituerer vår erfaring før ytre inntrykks påvirkning. Cousin gjorde tanken om selvet til ett av sine signaturkonsept, og hevda tidlig i Frankrike at mennesket allerede var gitt et enhetlig selv før det begynte å erfare. Dette måtte også nødvendigvis være helt, da immaterielle størrelser som selvet ikke lot seg splitte slik materie kunne (Goldstein, 2005, s. 6). Både ved etableringa av et enhetlig selv og gjennom en vektlegging av selvet som reflektivt sto Cousin i motsetning til den sensualistiske tanken basert på Locke og Condillac. Cousins selv er et aktivt handlende enhetlig selv, i motsetning til det fragmenterte selvet til Condillac. Cousins forelesningsrekker på 1820-tallet ved Sorbonne om hans egen avart av Condillacs sensualisme og det kantianske inspirerte selvrefleksive selvet, ga ham ei rekke tilhengere. Han var så stor i si samtid at han mer eller mindre hadde herredømme over den filosofiske definisjonen av selvet i en førtiårsperiode etter 1815. Cousin og tilhengerne overbeviste nemlig den franske stat om at det enhetlige selv var en sosio-politisk nødvendighet, fordi de fragmenterte jegene ville føre til politisk kaos (Goldstein, 2005, s. 7). Cousins definisjon av selvet blei altså den rådende som



følge av en systematisk institusjonalisering, og det postrevolusjonære selvet var følgelig et a priori enhetlig selv.

Ideologene, Cousin, samt arva fra Rousseaus introspektive narrativ og nødvendighet for selvransakelse, gjorde at selvet var noe som ble diskutert i det offentlige ordskiftet i Frankrike. I tillegg til disse var også Condillacs samtidige Claude Adrien Helvéticus (1715-1771) og tanken om egoet å regne som en stor inspirasjonskilde for Stendhal. Sjøl om Helvéticus ikke var sensualist, opptok også tanken om et selv ham. Sainte-Beuve kalte denne tradisjonen, fra Montaigne til Pascal, Rousseau og Maine de Biran, for *méditatifs intérieurs* (Goldstein, 2005, s. 181). Introspeksjon og selvanalyse var med andre ord vanlig i Stendhals samtid, og ofte var slike analyser innarbeida også i den skjønnlitterære produksjonen.

Til tross for at selvet var ansett som noe enhetlig, blei det problematisert hvordan menneskene framstilte seg sjøl. Håndbøker for korrekt føring var vanlig og det å følge kutyme var ansett som en nødvendighet hvis man skulle traktere det sosiale livet. Dette er en måte å iscenesette en *persona* eller en maske på. Goldstein (2005, s. 2) kaller det en måte å fragmentere selvet på, gjennom en segmentering av det. Disse segmentene er alle deler som utgjør selvet, og problematiserer det autentiske eller genuine selv, det som ikke filteres eller tilsløres. Det å innta roller eller tilsløre sitt genuine selv har en åpenbar sosial funksjon, og er hverken noe unikt for Julien eller uvanlig for samtida. Særlig Rousseau kjempa en kamp mot tilsløringa av selvet. Han ønska et transparent, umiddelbart og autentisk selv, og problematiserte hvordan kulturen har korrumpert mennesket. Denne ideen går igjen i flere av hans politiske og selvbiografiske skrifter, og kulturkritikken hans er spesielt tydelig *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité les hommes* fra 1755, hvor maktstrukturer og forskjeller mellom mennesker spores tilbake til sivilisasjonens oppkomst.

I *Les Confessions* (posthumt, 1782 og 1789) møter leseren en Jean-Jacques som lider under disse kulturforskjellene og det medierte mennesket. Sjøl om begrepsapparatet Rousseau bruker for å artikulere dette ikke nødvendigvis tilhører diskursen om selvet, er det like fullt et forsvar for det autentiske selvet og han bidrar slik til å sette selvet på den filosofiske dagsorden. Han formulerer tanken om et umiskjennelig *soi-même*; en følelse av eksistens (Goldstein, 2005, s. 4). Å kjenne seg sjøl innebærer å være gjennomskiktig. Bekjennelsenes bok 1 begynner med «je» og vender med en gang blikket innover mot vesenskjerna til Rousseau. Han bryter med tradisjonen for biografien og memoarsjangeren, og skriver sine bekjennelser i kraft av å være et menneske, snarere enn en kjent person, hvor selvransakelsen, introspeksjonen og det å kjenne sitt selv blir gjeldende. Han fortsetter med å forklare sin egen unikhhet, programmatisk for det romantiske individ: «Je sens mon cœur et je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun

de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre» (Rousseau, 2014, s. 33).<sup>27</sup> Det er Rousseaus *Les Confessions* som har lært Julien meget om det å være et menneske, både sosialt og for seg sjøl, for også Rousseau lever etter orakelets mantra og ønsker å kjenne seg sjøl *intus, et in cute*. Rousseau starter sine bekjennelser med denne epigrafen som betyr «innvendig og under huden», og er henta fra Persius' (34-62) *Satirer*. Julien adopterer denne tankegangen.

Rousseaus insistering på gjennomsiktighet og autentisitet i møte med omverdenen, gjorde også at han sjøl valgte å trekke seg bort fra samfunnet da dette ikke møtte hans krav. Rousseaus fortelling om seg sjøl i de selvbiografiske skriftene, vitner om en stadig mer paranoid Rousseau som aktivt isolerer seg. Det er kun her han kan realisere eget potensial og utøve sin særegne identitet, da det å delta i det sosiale spillet innebærer en aksept av normer og konvensjoner som gjennomsyrrer dette. Med andre ord innskrenker allmennheten det romantiske individs utfoldelsesmuligheter (Gulddal, 2008, s. 307). Gjennom isolasjonen og tilbaketrekninga meinte han å gjenfinne sin opprinnelige tilstand. Dette ga ham tid overlatt til seg sjøl og fantasien, og dermed grobunn til hans kimærer.

Fantasien var et omdiskutert tema i revolusjonstida. Den var ikke ansett som problematisk hvis den fikk utløp inni enkeltmennesket. Overtok den derimot plassen til en realistisk verdenspersepsjon, blei den problematisk og farlig (Goldstein, 2005, s. 34). Sosial isolasjon og tilbaketrekning fra samfunnet kan føre til at man med tida får en feilaktig oppfattelse av hva det vil si å være et sosialt og samfunnsmessig situert menneske. At fantasien, og særlig utløp for denne, blei ansett som farlig i samtida før revolusjonen og i ettertid, vitner de rigide strukturene om. Jo sterkere styring, jo bedre, da det å fjerne disse kollektive strukturene vil overlata mennesket til seg sjøl, fritt til å gi etter for impulsene. Også kirka hadde innsett dette, noe fortelleren tematiserer i *Le Rouge et le Noir*:

Depuis Voltaire, depuis le gouvernement des deux chambres, qui n'est au fond que *méfiance et examen personell*, et donne à l'esprit des peuples cette mauvaise habitude de *se méfier*, l'Église de France semble avoir compris que les livres sont ses vrais ennemis. C'est la soumission de cœur que est tout à ses yeux. Réussir dans les études mêmes sacrées lui est suspect, et à bon droit (Stendhal, 1992, s. 175).<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> «Jeg kjenner mitt hjerte, og jeg kjenner menneskene. Jeg er ikke skapt som noen andre jeg har sett; jeg våger å tro at jeg ikke er skapt som noen andre som er til. Er jeg ikke bedre, er jeg i det minste annerledes» (Rousseau, 2016, s. 25).

<sup>28</sup> «Siden Voltaire, siden innføringen av tokammersystemet, som i bunn og grunn bare står for *mistenksomhet og personlig ransakelse* og gjør at folket får den uvane å passe seg, har Den franske kirke åpenbart forstått at bøker er den sanne fiende. Hjertets underkastelse er det eneste som betyr noe for den. Selv det å lykkes i de hellige studier er suspekt, naturlig nok» (Stendhal, 2005b, 167f).

Bøker og fiksjonen var ansett som makthavernes fiender, og det å tenke sjølstendig kunne fostre nye revolusjonære. Et senter for definering av hva som er ansett som realitet, virkelighet eller passende, var for monarkitet nødvendig (Goldstein, 2005, s. 39). Revolusjonens teater speila tanken om en problematisk fantasi gjennom en utfordring av det rådende ved å utforske hvilke farer som lå i fantasien gjennom diverse stykker. Disse stykkene lå gjerne i periferien av hva som vanligvis hadde blitt satt opp på datidas teaterscener. Sjølsagt blei det samfunnskritiske forsøkt formidla gjennom former og innhold som ved en bokstavelig og overfladisk fortolkning ikke bydde på særlige problemer. Det farlige innholdet blei liggende i fortolkningsrommet og tvisynet. Litteraturen utgjorde slik en trussel overfor de etablerte strukturene og maktinnehaverne, fordi den ga utløp for en potensielt farlig fantasi. Dette ser vi i resepsjonen av *Le Rouge et le Noir* og karakteren Mathilde, som i samtida ansett som problematisk fordi hun kunne inspirere usømmelig oppførsel.

Det moderne individ er et problematisk ett, slik vi har sett med Lukács (2001), fordi det er ensomt. Individet har gjerne tre strategier i den moderne verden, ifølge Gulddal (2008): Den første er den selvkritiske strategien hvor individet ser på seg sjøl som problem – en strategi som kan knyttes til den Rousseau som skreiv store deler av *Les Confessions* og ikke minst Julien, slik han møter konflikter i *Le Rouge et le Noir*. Litterært knyttes dannelsesromanen til denne strategien, fordi dannelsesromanen viser et individ som gjennomgår en modning og deretter gjeninntretr i samfunnet med ny innsikt. I den andre strategien, den samfunnskritiske, ser individet samfunnet som problemet: Samfunnet stiller urimelige krav til mennesket og individet ønsker derfor å forandre det. Litterært får dette gjerne uttrykk i betraktninga av samfunnet gjennom fremmede øyne, for eksempel gjennom reiseskildringer som satiriserer over det fornuftsstridige eller problematiske slik den franske opplysningsfilosofen Denis Diderot (1713-1784) gjør i *Jacques le Fataliste et son maître* og *Supplément au voyage de Bougainville*, begge utgitt posthumt i 1796, eller slik Stendhal benytter sin litteratur og litterære karakterer til å utforske hvordan samfunnets urimelige krav gir utslag hos mennesket. I *Le Rouge et le Noir* er det grev Altamira som fungerer som det samfunnskritiske individ med sin utlendighet. Den tredje – den romantiske individualitet – er den seinere Rousseaus ideal hvor Rousseau idealiserer den ensomme vandreren som realiserer seg sjøl i isolasjon og resignasjon fra samfunnet i *Les Rêveries du promeneur solitaire* (posthumt, 1782) (Gulddal, 2008, s. 307). Det romantiske individ har en helt særegen personlighet, som det gjelder å realisere i størst mulig grad. Julien knyttes også til denne, da romanen handler om å skape hans individuelle skjebne.

### 3.2 Julien og isolasjonen

En aktiv, sjølvalgt isolasjon kan by på problemer, idet man overlates til selvet, kimærene og litteraturen. Julien er enda én av disse romanheltene i litteraturhistoria hvis egenskapede illusjonsverden inspireres av storheter som Rousseau og Napoléon, og som går under som følge av at hans prosjekt kolliderer med virkeligheta. Mangelen på sammenfall mellom ideal og virkelighet, slik vi så den ironiske struktur framviser, er også tydelig i det tematiske.

Første gang vi møter Julien er han plassert utafør samfunnet. Han sitter høgt over vannet på en bjelke i mølla og leser. Denne type sjølvalgt isolasjon preger ham i de aller fleste passasjer hvor han er mest lykkelig og mest seg sjøl. Isoleringa blir en måte å slippe unna hykleriet på, et privat eksil og en måte å reflektere over selvet og omverdenen på. Juliens mangel på konfidenter, med unntak av noen få utvalgte som feltlegen og Fouqué, gjør at han er overlatt til en indre monolog for å forstå verden rundt seg, seg sjøl og menneskene han omgir seg med. Som lesere får vi innblikk i tankeprosessene gjennom den interne fortellerposisjonen. Julien lever etter Orakelet i Delfis maksime «kjenn deg sjøl», og evaluerer egen oppførsel kontinuerlig for å se om han passa slik øyeblikket krevde.

Det romantiske individs insistering på særeghet, er en måte å sette seg åndelig og sjelelig over andre. Julien er ofte på sitt mest lykkelige i ei grotte han finner. Det er kortvarige opphold, men disse gir ham sjelero og klarsyn. Om natta eller i mørket, tilslørt av lyset, er han komfortabel med å legge av seg sitt maskespill. I de fleste av passasjene hvor Julien føler seg mest lykkelig, enten i mølla når leseren møter ham første gang, i grotta si eller i tårnet i Besançon hvor han venter på dødshugget, er det en høgdeforskjell mellom han og resten av menneskene. Han er plassert over dem, noe som kan leses som et symbol på Juliens egne tanker om seg sjøl og svarer til den idéen han har om at han er et individ som fortjener ei stor rolle i samfunnet.<sup>29</sup>

Grotta finner han ganske tidlig i romanen på vei til vennen Fouqué, etter at madame de Rênal har behandla ham på en måte han anser som kjølig. Veien til Fouqué er en tur over flere fjell, hvorpå Julien plutselig får øye på ei lita grotte:

Caché comme un oiseau de proie, au milieu des roches nues qui couronnent la grande montagne, il pouvait apercevoir de bien loin tout homme qui se serait approché de lui. Il décourvrit une petite grotte au milieu de la pente presque verticale d'un des rochers. Il prit sa course, et bientôt fut établi dans cette retraite. Ici, dit-il, avec des yeux brillants de joie, les hommes ne sauraient me faire de mal. Il eut l'idée de se livrer au plaisir d'écrire ses pensées, partout ailleurs si

---

<sup>29</sup> Proust formulerer denne tanken i en passasje i *A la recherche du temps perdu*, og den har seinere blitt mye brukt i Stendhalsforskning. På grunn av plassmangel vil jeg ikke gå inn på ytterligere eksempler eller teorier, men nevne teorien som nok en understrekning av Juliens hamartia.

dangereux pour lui, une pierre carrée lui servait de pupitre. Sa plume volait : il ne voyait rien de ce qui l'entourait. Il remarqua enfin que le soleil se couchait derrière les montanges éloignées du Beaujolais.

Pourquoi ne passerais-je pas la nuit ici ? se dit-il, j'ai du pain, et *je suis libre* ! Au son de ce grand mot son âme s'exalta, son hypocrisie faisait qu'il n'était pas libre même chez Fouqué. La tête appuyé sur les deux mains, Julien resta dans cette grotte plus heureux qu'il ne l'avait été de la vie, agité par ses rêveries et par son bonheur de liberté (Stendhal, 1992, s. 73f).<sup>30</sup>

Julien befinner seg i høgden, et sted hvor menneskene ikke kan gjøre ham noe, og lik en rovfugl har han strategens fordel i at han ser alle som nærmer seg. Rovfuglmotivet knyttes også sammen med pennen som flyr av sted idet Julien bestemmer seg for å skrive ned sine tanker; i isolasjonen kan han tillate seg å fly. Det er en ganske uangripelig posisjon Julien befinner seg i, og derfor en lykkelig én. Sjøl om Fouqué er det nærmeste han kommer en ordentlig konfident, er han ikke trygg heller hos ham. Juliens eneste mulighet til å fullstendig være seg sjøl, innebærer å vende seg vekk fra menneskene.

Fortelleren beskriver videre Juliens tanker og forestillinger, og går i dialog med disse på en måte som framviser diskrepansen mellom Juliens forventninger og realiteten:

Au milieu de cette obscurité immense, son âme s'égarait dans la contemplation de ce qu'il s'imaginait rencontrer un jour à Paris. C'était d'abord une femme bien plus belle et d'un génie bien plus élève que tout ce qu'il avait pu voir en province. Il aimait avec passion, il était aimé. S'il se séparait d'elle pour quelques instants, c'était pour aller se couvrir de gloire, et mériter d'en être encore plus aimé.

Même en lui supposant l'imagination de Julien, un jeune homme élevé au milieu des tristes vérités de la société de Paris eût été réveillé à ce point de son roman par la froide ironie ; les grandes actions auraient disparu avec l'espoir d'y atteindre, pour faire place à la maxime si connue : Quitte-t-on sa maîtresse, on risque, hélas ! d'être trompé deux ou trois fois par jour. Le jeune paysan ne voyait rien entre lui et les actions les plus héroïques, que le manque d'occasion. (Stendhal, 1992, s. 74).<sup>31</sup>

<sup>30</sup> «Gjemt som en rovfugl mellom de nakne klippene som troner på toppen av det store fjellet, kunne han på lang avstand se hvert menneske som nærmet seg. Han oppdaget en liten grotte midt i den nesten loddrette klippeveggen. Han sprang til og var snart på plass i sitt skjul. Her, sa han til seg selv med øyne som skinte av fryd, her kan ikke menneskene gjøre meg ondt. Så falt det ham inn at han ville hengi seg til gleden ved å skrive tankene sine ned, det som ellers var så farlig for ham. En firkantet stein tjente som pult. Pennen hans fløy av sted; ingenting så han av det som var rundt ham. Til slutt oppdaget han at solen gikk ned bak Beaujolais-fjellene i det fjerne. // Hvorfor skulle jeg ikke bli her i natt? sa han til seg selv. Jeg har brød, og *jeg er fri!* [sic] Lyden av dette storslåtte ord fikk hans sjel til å flamme opp, han var så vant til å forstille seg at heller ikke hos Fouqué var han fri. Der han satt i sin grotte med hodet hvilende i hendene, var Julien lykkeligere enn noen gang tidligere i sitt liv, opprømt av sine svermeriske tanker og lykken ved å være fri» (Stendhal, 2005b, s. 71f).

<sup>31</sup> «Midt i dette veldige mørke forvillet hans sjel seg i kontemplasjonen av det han forestilte seg å skulle oppleve en dag, når han kom til Paris. Det var for det første en kvinne mye vakrere og adskillig mer intelligent enn noen av dem han hadde truffet i provinsen. Han elsket lidenskapelig, han ble elsket. Hvis han forlot henne en kort stund, var det for å vinne ære og gjøre seg enda mer fortjent til hennes kjærlighet. // Hvis vi forestilte oss en ung mann med like mye fantasi som Julien, en som var oppvokst i det parisiske selskapslivets sørgelige sannheter, ville han på dette punkt i sin roman ha blitt vekket av den iskolde ironi; storverkene ville ha forduftet sammen med håpet om å lykkes, for å gi plass til den så kjente maksime: Forlater man sin elskerinne, risikerer man dessverre å bli bedratt to-tre ganger om dagen. Den unge bondegutten så ikke annet mellom seg selv og de mest heroiske handlinger enn mangelen på anledning» (Stendhal, 2005b, s. 72).

Julien drømmer storslått om Paris, og ville blitt vekt i sin roman om han befant seg i Paris med den samme fantasien, synliggjør fortelleren. Derimot befinner ikke Julien seg i Paris på det tidspunktet, og hans roman får derfor fortsette: Han forblir i illusjonen som provinsbylivet tillater. Julien tematiserer også fantasien sin tidlig i romanen, men med det stikk motsatte syn på den: «Pour Julien, faire fortune, c'était d'abord sortir de Verrières ; il abhorrait sa partie. Tout ce qu'il voyait glaçait son imagination» (Stendhal, 1992, s. 27).<sup>32</sup> Han ønsker å kunne utvide horisonten for fantasien sin, der fortelleren viser at denne er av bedragersk natur. Juliens tanke om at det kun er muligheten som mangler før han kan utføre store bedrifter av ymse slag, er derfor for fortelleren en slags kimæretanke uten særlig rot i det samfunnet romanen tilbyr.

Det er den uangripelige posisjonen i den sjølvalgte isolasjonen som gir fantasien spillerom. Til tross for at fortelleren og leseren sitter med innsikt om at Juliens prosjekt er for stort for de rammene verden tilbyr, har Julien til gode å oppdage mangelen på sammenfall mellom hans ideal og virkeligheta. Forventningene han har til seg sjøl har blitt forstra fram mens han befunnet seg utafor samfunnet i oppveksten, og han har etablert sitt eget rammeverk og sin egen pliktfordring i isolasjon med bøker og den uglesette feltlegen som bodde i Verrières.

Feltlegen tok Julien innunder sin vinge og lærte ham latin og historie. Idet han døde, overlot han det lille biblioteket, æreslegionskorset sitt og det han har spart av penger, til Julien. Feltlegen og Julien deler en romantisk tanke om Napoléons storhetstid. Feltlegen er i det hele tatt noen som skiller seg ut i den lille provinsbyen som er prega av statusjag, og fungerer som en motvekt til de smålige innbyggerne. Juliens far driver ei mølle og er opptatt av penger, noe som har gått i arv til hans eldre brødre, men Julien avviker fra disse, og blir beskrevet som svakelig: «Méprisé de tout le monde, comme un être faible, Julien avait adoré ce vieux chirurgien-major qui un jour osa parler au maire au sujet des platanes» (Stendhal, 1992, s. 22).<sup>33</sup> Feltlegen etableres som en av de som tør å stå mot makta, for trærne som nevnes er nemlig borgermesterens ansvar og dermed skamklipte.

Julien føler seg fremmedgjort i møte med familien sin, og han tyr til litteraturen for å finne hva han anser som likemenn. Disse danner grobunn for rammeverket han etablerer for seg sjøl, og er i tråd med det sensualistiske tankegodset Stendhal var inspirert av. Stendhal meinte at alle hadde like muligheter, det avgjørende var hvorvidt de fikk oppdragelse eller tilegna seg kunnskap som gjorde utslaget om de blei skomakere eller den neste Corneille (Boll-Johansen,

---

<sup>32</sup> «For Julien var det å lykkes først og fremst å komme seg bort fra Verrières; han avskydde sin fedrene jord. Alt han der kunne se lammet hans fantasi» (Stendhal, 2005b, s. 28).

<sup>33</sup> «Julien var gjenstand for alles forakt fordi han var så svakelig, og derfor hadde han tilbudt den gamle feltlegen som en dag var så fri å snakke til borgermesteren om platanene» (Stendhal, 2005b, s. 22).

1970, s. 71). Et slikt *tabula rasa* ga grobunn til revolusjonens mantra, styrka tanken om å vie oppdragelse og utdanning oppmerksomhet slik Napoléon hadde gjort, og ikke minst var det et viktig argument for meritokratiet. Denne tanken er derfor også fundamental for romanheltens psykologi hos Stendhal, hvor lesing ofte spiller en viktig rolle. Julien oppdras mye gjennom lesing, og disse bidrar til å utvikle ham.

Leseren får tidlig vite hvor mye litteratur spiller inn på hans forventninger til møtet med verden utafor mølla. Allerede første gang vi møter Julien, blir dette tematisert. Faren er nødt til å klatre opp til plassen Julien befinner seg på, og slår deretter boka ut av henda hans for å gi ham en ørefik med slik kraft at han nesten havner i drapsmaskineriet som mølla utgjør. Boka forsvinner i vannmengdene, og Juliens øyne fylles med tårer mer av den grunn, enn av den fysiske smerta. Idet faren forteller om jobbtilbudet er Juliens eneste innvending at han lurar på hvor han skal spise.

Cette horreur pour manger avec des domestiques n'était pas naturelle à Julien, il eût fait, pour arriver à la fortune, des choses bien autrement pénibles. Il puisait cette répugnance dans *Les Confessions* de Rousseau. C'était le seul livre à l'aide duquel son imagination se figurait le monde. Le recueil des bulletins de la grande armée et le *Mémorial de Sainte-Hélène* complétaient son Coran (Stendhal, 1992, s. 24).<sup>34</sup>

Hvorvidt han skal spise med familien eller tjenerskapet, sier mye om hvilken posisjon han vil få i huset. Tanken er nedarva fra Rousseaus bekjennelser, hvor han møtte på samme problematikk. Rousseau er fattigmannssønnen som blei verdenslitteratur, og Juliens eneste innblikk i finere salongkultur og herskapelige middagsselskaper er fra Rousseaus fortellinger om sine erfaringer. Dette får dermed ukritisk danne grunnlag for Juliens møte med lignende kultur. Julien, som sitt forbilde, tenderer til å kopiere handlinger fra romanene, sitere kjærlighetsbrev og modellere seg sjøl etter litteraturhistorias romantikere. I møte med Amanda Binet i Besançon er det Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) som får unngjelde, og han siterer for henne i hele ti minutter. Også brevvekslinga mellom Julien og Mathilde er på mange måter tufta på brevvekslinga mellom Julie og Saint-Preux i *Julie ou la nouvelle Héloïse*<sup>35</sup>.

Som Rousseau føler også Julien tidvis et ønske om å søke isolasjonen, fordi omverdenen oppleves lite tilstrekkelig og møter ikke hans forventninger: «Solitaire dans cette montagne,

---

<sup>34</sup> «Skrekken for å spise med tjenerskapet var ikke selvsagt hos Julien; for å lykkes i livet ville han ha gjort adskilling vanskeligere ting. Denne spesielle motviljen hadde han fra Rousseaus *Confessions*. Det var denne ene boken hans fantasi øste av for å forestille seg verden. En samling bulletiner fra Napoleons hær og *Mémorial de Sainte-Hélène* kompletterte hans Koran» (Stendhal, 2005b, s. 25).

<sup>35</sup> For en ytterligere gjennomgang av hvordan Rousseau og brevromanen benyttes i *Le Rouge et le Noir*, anbefaler jeg å lese Mauldon (1988).

j'aurai dissipé un peu l'affreuse ignorance où je suis de tant de choses qui occupent tous ces hommes de salon» (Stendhal, 1992, s. 75).<sup>36</sup> Juliens sjenerthet og dårlige sjølfølelse overfor sin egen status og det blikket han meiner andre må ha på ham som en følge av denne, ligner Rousseaus, og Julien trekker til naturen for å føle seg autentisk. Fantasiens effekt i isolasjon framvises i *Le Rouge et le Noir* gjennom bruk av den ironiske struktur. Julien trur han lærer noe av isolasjonen og litteraturen. Egentlig feillæres han, påpeker fortelleren: «Sa vie solitaire toute d'imagination et de méfiance l'avait éloigné de tout ce qui pouvait l'éclairer» (Stendhal, 1992, s. 77).<sup>37</sup> Også utbrudd som «Tal est, hélas, le malheur d'une excessive civilisation !» (sst. s. 80) fra fortellerens side ironiserer over Julien.<sup>38</sup> Rousseaus selvbiografiske narrativ blir på sin side ufrivillig ironiske når de leses i vår tid. Historia har i ettertid vist hvor uvirkelig paranoiaen til Rousseau var, da han slett ikke var så utsatt og forhatt som han skulle ha det til. Også romaner som *Le Rouge et le Noir* bidrar inn i denne tankegangen, da romanhelten som åpenbart baseres på Rousseau også får gjennomgå for sine romantiske kimærer gjennom den ironiske strukturen.

Isolasjonen kan nære kimærer i slik grad at de til slutt ikke lengre har sammenheng med virkeligheta. Hva angår Julien, gir dette gjenlyd i hans tanker om seg sjøl som en slags ny Napoléon. Boka Julien leser i første gang han blir introdusert, er *Le Mémorial de Sainte-Hélène* (1822-1823). Dette er Napoléons memoarer, ført i pennen av Emmanuel de Las Cases (1766-1842). Napoléon gjorde Frankrike til Europas hovedsete, og etablerte fransk hegemoni på det europeiske kontinentet. Han stabiliserte landet, skapte økonomisk vekst og ekspanderte riket. Han har for franskmenn vært den mest suksessfulle regenten i historia, og etablerte franske institusjoner slik vi mer eller mindre kjenner dem i dag (Hobsbawm, 1962, s. 75). Myten om Napoléon er først og fremst basert på hans karriereløp, og han har for ettertida blitt stående som kroneksempelen på sosial mobilitet, en som bryter med tradisjonen og utfordrer hierarkiet.

Napoléon blei født inn i en lågadelssfamilie på Korsika, og dro opprinnelig til Paris for å gjøre militær karriere med det mål å befri det opprinnelig italienske Korsika fra Frankrike. Napoléon viste seg å ha et talent for militær strategi, og det var en kombinasjon av hans ambisjoner og egenskaper som muliggjorde at han kjapt gjorde karriere. I 1799 kuppet han Frankrike i det som kalles *coup d'État du 18 Brumaire*, og innførte et konsulat med seg sjøl som førstekonsul. Fem år seinere, i 1804, krona han seg keiser i Notre-Dame de Paris. Han

---

<sup>36</sup> «I ensomheten her oppe på fjellet kan jeg bli kvitt noe av min skrekkelige uvitenhet om mange ting som opptar dem som vanker i salongene» (Stendhal, 2005b, s. 73).

<sup>37</sup> «Hans ensomme liv som utelukkende nærer seg av fantasier og forskanset seg i vaksomhet, hadde fjernet ham fra alt som kunne opplyse ham» (sst., s. 75).

<sup>38</sup> «Akk! Så ulykksalig man blir av for mye sivilisasjon!» (sst., s. 78).



regjerte fram til 1814. Etter en tilbakekomst og fiaskoslaget ved Waterloo i 1815, blei han sendt til sydhavsøya Saint-Helena uten mulighet til å vende tilbake. Der døde han i 1821.

Napoléons ambisjon var å være sitt folks frigjører. Hobsbawm (1962, s. 75) skriver: «For every young intellectual who devoured books, as the young Bonaparte had done, wrote bad poems and novels, and adored Rousseau could henceforth see the sky as his limit, laurels surrounding his monogram». At Napoléon, en rimelig fattig lågadelsgutt fra Korsika, klarte å bli keiser over Frankrike, ga virkelighet til tanken om at alt er mulig. Med revolusjonens mantra om frihet, likhet og brorskap, blei det skapt et samfunn hvor meritter veide tyngre enn medfødte privilegier. I etterkant av napoleonskrigene var det en fraksjon med såkalte Bonapartister som ønska å få Napoléon og hans styresett tilbake. Bonapartistene sto i opposisjon til rojalistene, som ønska seg monarkiet tilbake. Stendhal og Julien er av disse som ønska seg det gamle regimet tilbake. Julien etablerer dette som sitt politiske ideal, og det internaliseres inn i hans forventninger til seg sjøl og i det han skaper som sitt rammeverk.

Rammeverket er viktig for identitetsdannelsen, da et manglende rammeverk eller en overskridelse av et sådan problematiserer enhver livsførsel. Charles Taylor (1989, s. 18) skriver i *Sources of the self* at mangel på et rammeverk ligner det å leve et meningslaust liv. «Frameworks provide the background, explicit or implicit, for our moral judgements, intuitions, or reactions in any of the three dimensions. To articulate a framework is to explicate what makes sense of our moral responses» (Taylor, 1989, s. 26). Rammeverket tilbyr altså muligheten for å måle moralitet i handling, intuisjon og reaksjon, og fungerer således som en veiviser eller rettesnor for oppførsel og samhandling. Som vi har sett, er Julien aleine i store deler av sin barndom, og hans rammeverk er derfor basert på et snevert utvalg: hans egne ambisjoner, samtalene med feltlegen, samt litteratur om og av størrelser som inspirerer ham.

For Julien er fornuft viktig, og det å handle fornuftig betyr å handle på en slik måte at han ikke blottlegger sine svakheter og feigheter. I en av disse interne passasjene hvor han vurderer sitt forhold til Mathilde, sier han rasende følgende til seg sjøl: «Il faut user cette sensibilité sotté [...] elle me trahirait» (Stendhal, 1992, s. 389).<sup>39</sup> I Frankrike sto arva fra Descartes fortsatt sterkt, en arv hvor fornuft spiller en stor rolle. Det ikke et ønske om å kvitte seg med pasjonene, men å holde disse i sjakk. Fornuft over pasjon vitna nemlig om kontroll over kroppen og selvet. Slik skapes de store sjelene, meinte Descartes: «les plus grandes âmes [...] ont des raisonnements si forts & si puissans que, bien qu'elles ayent aussi des passions, & mesme souvent de plus violentes que celles du commun, leur raison demeure neantmoins

<sup>39</sup> «Jeg må bli kvitt denne idiotiske følsomheten, [...] den vil kunne forråde meg» (Stendhal, 2005b, s. 373).

tousjours la maistresse» (som sitert i Taylor, 1989, s. 150).<sup>40</sup> Her er det kombinasjonen av den sterke fornuft og en mestring av de sterke følelser som utgjør det samtidige idealet – noe vi også gjenkjenner i Juliens beundring Napoléon.

Under Napoléon kunne unge menn som Julien å gjøre karriere, og denne tanken får et romantisk uttrykk hos Julien.

Ah ! s'écrira-t-il, que Napoléon était bien l'homme envoyé de Dieu pour les jeunes Français ! qui le remplacera ? que feront sans lui les malheureux, même plus riches que moi, qui ont juste les quelques écus qu'il faut pour se procurer une bonne éducation, et pas assez d'argent pour acheter un homme à vingt ans et se pousser dans une carrière ! Quoi qu'on fasse, ajouta-t-il avec un profond soupir, ce souvenir fatal nous empêchera à jamais d'être heureux ! (Stendhal, 1992, s. 94).<sup>41</sup>

Utbruddet kommer en kveld han sitter med madame de Rênal som reagerer med rynka øyenbryn på det hun meiner er prat verdig en tjener. Napoléonsbeundringa tenker hun ikke over, men klagesangen over dårlige vilkår ønsker hun ikke å høre. Julien leser situasjonen og evner å redde ansikt ved å fortelle at det var Fouqués resonnement, hvorpå hun reagerer med mer gremmelse:

Ce froncement de sourcil, ou plutôt le remords de son imprudence, fut le premier échec porté à l'illusion qui entraînait Julien.<sup>42</sup> Il se dit : Elle est bonne et douce, son goût pour moi est vif, mais elle a été élevée dans le camp ennemi (Stendhal, 1992, s. 95).<sup>43</sup>

Julien er ikke født til rang og penger, slik madame de Rênal er, og hans eneste mulighet til avansement er innafor strenge rammer. Han opplever derfor en motstander av Napoléon som sin egen fiende, da de revolusjonære og Napoléonske verdier er blitt en del av Juliens verdisyn. Dette resulterer i at han konstruerer sosiale slag.

### 3.3 Julien og plikten

Julien husker godt å ha sett soldater fra det sjette regiment vende heim fra Italia, og «le rendit fou l'état militaire» (Stendhal, 1992, s. 26).<sup>44</sup> Han bruker et begrepsapparat om sin egen

---

<sup>40</sup> «Hos store sjeler, hvis tankemåte er sterk og mektig, ofte sterkere enn den hos vanlige, forblir fornufta suvéren sjøl om de kan føle lidenskapelig» (min oversettelse).

<sup>41</sup> «'Å!' utbrøt han, 'Napoleon kom virkelig som sendt av Gud til de unge franskmenn! Hvem skal erstatte ham? Hva skal de gjøre uten ham, alle de ulykkelige, selv de som er rikere enn meg, som bare har akkurat nok til å skaffe seg en god utdannelse, og for lite penger til å kjøpe en mann når de er tyve år og komme i gang med en karriere! Uansett hva vi gjør,' tilføyde han med et dypt sukk, 'vil dette fatale minnet bestandig stå i veien for vår lykke!'" (Stendhal, 2005b, s. 91).

<sup>42</sup> Denne setningen vitner om første skår i gleden og mislykka forsøk fra Juliens side som bryter kjærlighetsillusjonen, og kan derfor regnes som første tvil i henhold til Stendhals kjærlighetsteori fra *De l'Amour*. Dette skal jeg diskutere ytterligere i kapittel «4.2 Madame de Rênal og kjærligheten».

<sup>43</sup> «Denne måten å rynke brynene på, eller snarere gremmelsen over at han hadde vært så tankeløs, var det første nederlaget for illusjonen som drev Julien. Han sa til seg selv: Hun er snill og god, hennes sans for meg er sterk, men hun er oppdratt i fiendens leir» (Stendhal, 2005b, s. 92).

<sup>44</sup> «vekket en vill begeistring for soldatlivet» (Stendhal, 2005b, s. 27).

tilværelse som er henta fra det militære, hvor krigsmetaforikk og tekniske termer applikeres på samliv og hverdagslige sysler. Disse begrepene, som er verdiladde og referensielle, trekker med seg den militære plikttanke og æreskodeks. Dette legger rammene for plikta som Julien etablerer for seg sjøl. Han skaper sine egne kriger – mot monsieur de Rênal, mot Mathilde av La Mole og mot seg sjøl. Et slag vunnet er for ham en måte å vise seg verdig overfor Napoléon på, og med det den ideelle tanken om å gjøre karriere i militæret. De er også sosiale seire; seire over selvet, kroppen og omgivelsene, slik han kjenner sosiale kodeks fra sine forelegg. Juliens plikt er ei plikt om selvrealisering, som han skaper og utøver uavhengig av andre.

Etter å ha vunnet sitt første slag i krigen mot borgermesteren, står Julien på klippa si og skuer utover naturen i en romantisk passasje:

Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement.

C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne? (Stendhal, 1992, s. 65).<sup>45</sup>

I denne passasjen benyttes igjen rovfuglmotivet for å etablere en likhet mellom rovfuglen og Napoléon. De er begge mektige skikkelser som flyr høgt, og Julien ønsker seg samme skjebne: Å fly så høgt over de andre at isolasjonen er fullstendig, en posisjon som vitner om frihet, styrke og individualitet. Sitatet viser at Julien drømmer om en individuell skjebne, slik forbildene han dyrker i Rousseau og Napoléon evna å bryte sine glasstak.

Rovfuglmotivet går igjen i *Le Rouge et le Noir*, og minner leseren om drømmen om frihet, styrke og en stor skjebne. Det er ikke bare en napoléonsk psyke som forsøkes knytta til Julien – særlig av Julien sjøl – men også utseendet til de to skal være likt. Det var ikke uvanlig i samtida å omtale Napoléon som en rovfugl, i en kombinasjon av hans posisjon og hans utseende. Napoléon var utstyrt med en ørnenese som blei ett av hans viktigste fysiske kjennetegn. Denne nesa har også Julien: «C'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers, mais délicats, et un nez aquilin. [...] Des cheveux châtain foncé [sic], plantés fort bas, lui donnaient un petit front, et, dans les moments de colère, un air méchant» (Stendhal, 1992, s. 21).<sup>46</sup> I tillegg til nesa, var også den unge,

<sup>45</sup> «Rett som det var fikk han se en spurvehauk, som fløy ut fra de store klippene høyt over ham og tegnet sine veldige sirkler i taushet. Juliens blick fulgte mekanisk rovfuglens bevegelser. Han ble slått av hvor rolige og mektige de var, og ble misunnelig på en slik styrke og ensomhet. Det var Napoléons skjebne, skulle det en gang bli hans?» (Stendhal, 2005b, s. 63).

<sup>46</sup> «en liten ung mann på atten-nitten år som ikke virket veldig sterk, med uregelmessige, men fine trekk og ørnenese. [...] Håret var kastanjebrunt og vokste så langt ned i pannen at den virket lav, og dette ga ham et ondt preg når han var sint» (Stendhal, 2005b, s. 22).

ambisiøse Napoléon med sitt lange hår hengende i panna kjent for å se streng ut og dermed virke noe avskrekkende. Det er verdt å merke seg at det ikke bare er Julien sjøl som etablerer en forbindelse mellom ham og Napoléon, men også romanens forteller hinter om visse likhetstrekk, både utseendemessig og gjennom en gjentatt bruk av *oiseau de proie*, sjøl om forbindelsen er noe ironisk. Juliens forsøk er derimot autentiske.

Plikta bringer ikke bare godt med seg, men viser seg også utfordrende for Julien. Lobben Smaaland (1981, s. 30) argumenterer i si avhandling for at plikta også er en isolerende faktor, fordi menneskene rundt ham ikke er kjent med hans strenge lov og derfor vil noen av handlingene hans stå som uforståelige for omverdenen. Et godt eksempel på nettopp dette er ett av tilbakeblikkene som omhandler den gangen Julien skal ha latt sin iver overta og begynt å lovprise Napoléon under et middagsselskap hos den gamle sognepresten i Verrières, abbed Chélan, hvorpå han pålegger seg sjøl straffen å ha armen i fatle i to måneder (Stendhal, 1992, s. 28). Denne type legemlig straff er typisk for askesen, som er en del av det disiplinære oppdraget Julien har gitt seg sjøl for å opparbeide bedre selvkontroll og sjelsstyrke. Han gir seg sjøl ultimatumer og frykter faktisk sin egen straff i så stor grad, at han ofte velger å gjennomføre oppdraget for å slippe unna.

For Julien er feighet og lette utveier det verste han kan tenke seg. Etter at borgermesteren har fått nyss om affæren, samtaler Julien med madame de Rênal om potensielle utfall, og han skisserer opp en mulig hendelse der borgermesteren gjemmer seg på rommet hans:

- Quoi ! pas même du courage ! dit madame de Rênal, avec toute la hauteur d'une fille noble.
- Je ne m'abaisserai jamais à parler de mon courage, dit froidement Julien, c'est un bassesse. Que le monde juge sur les faits (Stendhal, 1992, s. 134).<sup>47</sup>

Å bli beskyldt for å mangle mot, og da av noen som er høyere opp i det sosiale hierarkiet enn ham sjøl, gjør at Julien avfeier kritikken. Han uttaler seg med et ekko av store menn, idet han ønsker at *verden* skal dømme ham for sine handlinger. Rousseau formulerer en lignende tanke i sine selvbiografiske skrifter, hvor han overlater det til omverdenen å dømme ham etter å ha lest hva han har å si.

Til tross for at Juliens prosjekt er hyklersk og han tidvis er inkonsekvent i rollespillet sitt, avsluttes hans liv med en tilfredsstillende over å ha vært tru mot sitt selv. «Le devoir que je m'étais prescrit, à tort ou à raison... a été comme le tronc d'un arbre solide auquel je m'appuyais

---

<sup>47</sup> «'Hva! Mangler det også mot!' sa Madame de Rênal med all den nedlatenhet en adelig pike kan prestere. // 'Jeg vil aldri synke så dypt at jeg snakker om mitt mot,' sa Julien, 'det er nedverdiggende. Verden får dømme meg på mine handlinger» (Stendhal, 2005b, s. 129).

pendant l'orage ; je vacillais, j'étais agité. Après tout je n'étais qu'un homme... Mais je n'étais pas emporté» (Stendhal, 1992, s. 487).<sup>48</sup> Pliktfordringa etableres som en måte å leve blant andre på, samt en trygghet og et, dog sjøletablert, moralsk referansesystem han kan lene seg på. Til tross for utfordringer underveis, meiner Julien at han ikke lot seg rive med og ikke var seg utru. Og han holder ut, sjøl når dødsdommen tynger som verst og han får tilbudet om å omvende seg slik at juryen og folket vil bli mer vennligstilt, opprettholder Julien sin urokkelige tru på at det *han* meiner og gjør er det rette.

Å være tru mot seg sjøl handler for Julien handler om å ha herredømme og utøve kontroll over selvet. Dette gjør at han følger sitt eget moralske kompass i stedet for å utføre moralske handlinger etter en normativ målestokk, og slik blir hans pliktfordring et ensomt og isolerende prosjekt. Isolasjonen gir Julien mulighet til å konstituere sitt selv, og han etablerer sitt rammeverk og et sjøllagd pliktsystem. Hans handlingsmønstre kopierer han først fra litteratur, særlig Rousseau og Napoléon, og deretter sine læremestre som han møter underveis. Det er Rousseaus *Les Confessions* og Napoléons bulletiner og memoarer fra Saint-Helena som, med fortellerens ord, utgjør Juliens *koran*. Rousseau og Napoléon står for mye av det samme hva angår nødvendighet av isolasjon og selvhevdelse, men disse har også ganske så forskjellige uttrykk, noe som gir gjenlyd i Julien: Rousseaus sivilisasjonskritikk og romantiske individualitet inspirerer isolasjon som en følge av at samfunnet ikke forstår ham, som i Rousseaus tilfelle førte til at han mista virkelighetsforståelsen mot slutten av sitt liv, mens Napoléons militante arv inspirerer Juliens æreskodeks og ønske om en individuell skjebne, som vi skal se avhenger av et samfunn rundt.

---

<sup>48</sup> «Plikten jeg hadde foreskrevet meg, med rette eller urette ... har vært som stammen på et digert tre, som jeg støttet meg til i stormen; jeg vaklet og jeg svaiet. Tross alt var jeg bare et menneske ... Men jeg ble ikke revet med» (Stendhal, 2005b, s. 465).



#### 4. Fra Verrières til Besançon

Sjelen er refleksiv av natur, skriver Lukács (2001, s. 82), hvilket gjør at den ikke har innflytelse på omverden, kun seg sjøl. Julien forsøker å endre ting i tråd med prosjektet sitt, men har ingen reell utøvende makt på omgivelsene. Han er, som vi har sett med Lukács, et moderne, problematisk individ med et individuelt prosjekt. Han er derfor også et romantisk og isolert individ, vesensforskjellig og unik i forhold til de andre han omgås. *Jeg og du* er to forskjellige størrelser, og er blant de mest fundamentale eksistensielle dualismene. Julien føler seg fremmed i møte med faren og brødrene. Han deler ikke deres verdisyn og ønsker seg en annen far, noe som har ført til isolasjon i ung alder og derfor mangel på sosial interaksjon. Han opplever også å føle seg utafør hos borgermesteren og familien hans, hos medseminaristene i Besançon, og i møtet med Paris, salongene og familien av La Mole.

Samvær med andre mennesker er for Stendhal årsak til forfengeligheit, ambisjon, hykleri og affeksjon (Boll-Johansen, 1970, s. 18). En refleksjon over bakgrunn og tilhørighet oppstår i Juliens møter med mennesker som er annerledes, og disse møtene blir identifiseringsmekanismer for Julien. For eksempel er madame de Rênal, som vi har sett, oppdratt i fiendens leir, som forsterker hans posisjon som antiaristokratisk. Dette bekrefter selvet hans, men viser også at han må skape en annen identitet utad. Julien er besatt av tanken på å framstå korrekt, og rollene han skaper baseres på det han tror er normativ adferd. Adferd er sosialt betinga, og selvforståelse henger tett sammen med situering og orientering i verden. Romankarakterene definerer seg ut fra sine individuelle forutsetninger, slik samfunnets vending mot individet legger opp til, men det er først i møte med andre at mulighetene og ønskene potensielt kan oppfylles, og slik blir både den mellom-menneskelige og den faglig/jobbrelaterte interaksjonen en nødvendighet. Hvordan samhandlinga foregår er i stor grad styrt av de samtidige mekanismene som baseres på økonomiske, sosiale og politiske forhold. Det innebærer for Julien at han må være en del av det sosialt begrensende systemet han ønsker å unnsnippe.

Julien forflytter seg geografisk og sosialt, og inntar den rolla han trur omverdenen krever av ham i øyeblikket. Han kopierer handlingsmønstre tilhørende det sosiale laget eller den funksjonen han søker å fylle. Ofte vekker han medynk fra de rundt som forstår forsøket om å passe inn og være noe mer enn det han nødvendigvis var født til å være – en møllesønn, en av proletariatet, en fra provinsen.

#### 4.1. Verrières

Verrières er en fiktiv provinsby som fortelleren har funnet opp for å slippe klager på en invadering av privatlivet (Stendhal, 2005b, s. 473). Byen beskrives som en industriby omringa av nydelig landskap, slik at den ved første blick virker idyllisk. Denne åpninga, slik vi så i kapittel «2.1 Fortelleren», kan også fungere symbolsk for karakteren Julien, da han søker å være det han framstår som, men avslører ufrivillig at bak hans bluferdige og vakre ytre ligger noe anna. Verrières styres av borgermesteren. «On sent enfin que le talent de cet homme-là se borne à se faire payer bien exactement ce qu'on lui doit, et à payer lui-même le plus tard possible quand il doit» (Stendhal, 1992, s. 8).<sup>49</sup> Slik beskrives borgermesteren fra det parisiske synspunktet til fortelleren, og griskheten vektlegges. Også naturen benyttes til økonomisk vinning, slik ting i borgermesterens verdensanskuelse bør gi inntjeningspotensial eller bidra til å styrke hans sosiale posisjon.

For Julien blir møtet med borgermesteren og hans familie, det første møtet med velstand. Dette vises særlig tydelig i Juliens reaksjon til klær. Mennesket er fiksert til et bestemt sted og en bestemt fremtredelsesform, og dette bidrar til å fastholde det i en bestemt identitet (Gulddal, 2008, s. 324), og idet han får på seg den skreddersydde drakta borgermesteren gir ham, er det en kollisjon mellom verdener:

le sentiment d'orgueil que lui donnait le contact d'habits si différents de ceux qu'il avait coutume de porter le mettait tellement hors de lui-même, et il avait tant d'envie de cacher sa joie, que tous ses mouvements avaient quelque chose de brusque et de fou (Stendhal, 1992, s. 34).<sup>50</sup>

Julien reagerer med glede, men må tilsløre dette som en følge av fornuftsfordringa si. Iblant glemmer han sitt hovmod, og kan bli stående å beundre kjolene til madame de Rênal: «Il ouvrait son armoire de glace et restait des heures entières admirant la beauté et l'arrangement de tout ce qu'il trouvait. [...] regardait ces bijoux, ces chiffons qui, la vielle d'un mariage, emplissent une corbeille de noce» (Stendhal, 1992, s. 92).<sup>51</sup> Språket låner fra estetikken, et gjentagende tema i Stendhals forfatterskap. Klær fungerer som en viktig identifikator i romanen; drakt og framreden vitner om funksjon eller bakgrunn. Når borgermesteren anmoder gamle Sorel om å

---

<sup>49</sup> «Man føler ganske enkelt at mannens talent begrenser seg til å inndrive nøyaktig hva man skylder ham, mens han selv betaler så sent som mulig det han skylder andre» (Stendhal, 2005b, s. 10).

<sup>50</sup> «den stolthet han følte ved kontakten med klær så forskjellige fra dem han var vant til å ha på, gjorde ham så overstadig, og han hadde så stor trang til å dekke over sin glede, at alle hans bevegelser fikk et bryskt og vilt preg» (Stendhal, 2005b, s. 35).

<sup>51</sup> «Han åpnet speilskapet hennes og ble stående i timevis og beundre skjønnheten og stilen i alt som befant seg der. [...] så på smykkene og sjalene som pleier å fylle brudekurven dagen før bryllupet» (Stendhal, 2005b, s. 89f).



ansette Julien som huslærer, er diskusjonen de to imellom prega av økonomiske aspekt – lønn og klær. For monsieur de Rênal er det å få framvist velstanden viktig, og han blir en av de mest verdslige karakterene i romanen.

Stendhals karakterer er ofte representanter for noe, og Lukács (1975) vektlegger *typen* som det sentrale i et realistisk litteratursyn. I typen går det allmenne og det individuelle opp i en syntese. Det er ikke typen som et gjennomsnitt av alle mennesker, eller som en individuell karakter, som gjør størrelsen viktig, men at den representerer et tverrsnitt i alle mennesker – at det menneskelige og samfunnsmessige i en historisk epoke forenes i karakteren (Lukács, 1975, s. 188). Den gode typen og dermed den gode realistiske litteratur er samtidig en speiling og en avkledning av samfunnet. De aller fleste karakterene i *Le Rouge et le Noir* kan sies å representere forskjellige funksjoner og mennesketyper, som fungerer som gode kontrasteringer til Julien som både skiller seg fra og identifiserer seg i forhold til disse. Karakterene er på en side realistiske, slik at de representerer en virkelighet og et faktisk-historisk samfunn som de kan forstås ut fra, men kan også gjenkjennes som troverdige innafor fiksjonsuniverset. Borgermesteren er den smålige provinsadelige, opptatt av velstand. Monsieur de Valenod, fattighusbesteren, er en annen verdslig karakter.

Både Valenod og borgermesteren konkurrerer om sosial anseelse gjennom ønsket om å ha mest penger, men Valenod er nyrik og delvis stigmatisert. Disse kalles gjerne parvenyer, et begrep som i samtida blei brukt om nyrike som gjerne hadde erverva seg en formue på lite etisk vis, enten gjennom smålighet eller korrupsjon. Auerbach (2005, s. 472) skriver at redselen for et blodblad lik 1793 skulle gjenta seg gjorde at flere unnlot å ytre seg kritisk mot disse, og dermed måtte akseptere inn i fellesskapet de nyrike, snobbete og korruperte: «folk som med sin skamløst gemene ambisjon og angst for urettmessig ervervede formuer fullstendig forpester atmosfæren i selskapslivet». Begrepet arrivisme knyttes gjerne til parvenyene. Det innebærer en mentalitet hvor målet er viktigere enn midlet. Valenod representerer i romanens første del samtidas parveny, mens han i andre del blir utsendt i rettsak for å ivareta kongregasjonens interesser i saken.

Prosjektet til Julien omhandler avansement, og han kan derfor ligne disse parvenyene da midlet hans er å agere med en påtatt religiøs overbevisning. Julien og Valenod søker begge storhet, men målene og motivene for handlingene er forskjellige. Julien er en arrivist, men drømmer om Paris og anerkjennelse, snarere enn økonomisk velstand. Valenod er derimot en parveny, forhatt av Julien for sin vulgære omgangsform med mennesker og penger. Valenods prosjekt blir slik en kontrast til Juliens, og bidrar til at Julien framstår som en mer autentisk karakter. Valenod og borgermesteren er rivaler, og Valenod tilbyr derfor Julien jobb i håp om

å frarøve borgermesteren huslæreren og den sosiale statusen en slik gir. Han inviterer Julien over på middag i et forsøk på å innynde seg, og middagen ender med at Julien går på akkord med den sjølskapede fordringa om å reagere fornuftig. Han føler barmhjertighet i møte med fangene som verken får mat eller lov til å synge fordi det er middagsgjester til stede. Denne sympatien går ikke upåaktet hen hos fortelleren:

Ce mot [‘j’ai fait imposer silence aux gueux’] fut trop fort pour Julien ; il avait les manières, mais non pas encore le cœur de son état. Malgré toute son hypocrisie si souvent exercée, il sentit une grosse larme couler le long de sa joue (Stendhal, 1992, s. 138).<sup>52</sup>

Julien reagerer på den vulgære språkbruken som benyttes overfor fangene, og til tross for at han har klatra noe opp i det sosiale hierarkiet, slik fortelleren påpeker, føler han med fangene. Forskjellene på Juliens og Valenods prosjekt blir tydelige. «Ô Napoléon ! qu’il était doux de ton temps montrer à la fortune par les dangers d’une bataille ; mais augmenter lâchement la douleur du misérable !» (sst, s. 138f).<sup>53</sup> Julien ønsker å bevise seg verdig gjennom kamp, snarere enn å gjøre seg rik på andre. Han påkaller Napoléon gjennom den apostrofiske bruken av «Ô!». Apostrofen som litterært virkemiddel blir litteraturhistorisk ofte knytta til invokasjonen, påkallelsen av en guddom, som kan vitne om hvor høg status Julien har gitt Napoléon. For Julien er all ridderlighet tapt, og kun hykleriet står igjen, hvilket er en vei han ikke ønsker å gå. Fortelleren meiner derimot Julien viser svakhet ved sitt utbrudd til Napoléon, og at han kunne gjort karriere som en parveny:

J’avoue que la faiblesse dont Julien fait preuve dans ce monologue me donne une pauvre opinion de lui. Il serait digne d’être le collègue de ces conspirateurs [...] qui prétendent changer toute la manière d’être d’un grand pays, et ne veulent pas avoir à se reprocher la plus petite égratignure (Stendhal, 1992, s. 139).<sup>54</sup>

Disse konspiratørene er andre menn i maktstillinger, for eksempel skatteoppkreveren eller politisjefen i Verrières. Julien kunne vært en av disse, meiner fortelleren, hadde han evna å ha den kjølige distansen og hykleriet som disse innehar. Fortelleren utbryter også: «Par bonheur, personne ne remarqua son attendrissement de mauvais ton» (Stendhal, 1992, s. 138),<sup>55</sup> når Julien feller tårer for fangene. Dette viser tydelig hvordan Juliens sjel og prosjekt kolliderer

---

<sup>52</sup> «Dette ble for sterkt for Julien [‘Jeg har fått lukket munnen på slynglene’]: han hadde tross alt sin stands manéer, men ennå ikke den hjertesløshet som hørte til. På tross av det hylkeri han stadig øvde seg på, kjente han en stor tåre gli nedover kinnet» (Stendhal, 2005b, s. 133).

<sup>53</sup> «Å Napoléon! Hvor skjønt var det ikke på din tid, da man kom seg frem i verden ved å utsette seg for krigens farer, ikke ved å øke de elendiges smerte på så seigt og forlorent vis!» (Stendhal, 2005b, s. 133).

<sup>54</sup> «Jeg må innrømme at den svakhet som Julien viser i denne monologen, gir meg et dårlig inntrykk av ham. Han kunne bli en verdig kollega av disse konspiratørene [...] som innbiller seg at det er mulig å forandre alt i et stort land, og ikke vil ha den minste lille skramme å bebreide seg» (Stendhal, 2005b, s. 133f).

<sup>55</sup> «Heldigvis var det ingen som la merke til hans upassende ømhjertethet» (Stendhal, 2005b, s.133).

med omverden, men også hvordan omverden tar imot de som evner å forme sitt prosjekt etter den regjerende samfunnsanordninga.

Omverdets mangel på muligheter som står til Juliens ideal, tvinger ham slik vi har sett til å foreta løpet innafør prestestanden. Hans fromhet overfor de geistlige er derfor også en del av hans rollespill. Omvendinga beskrives som rask, og skjer etter rettsaken i provinsbyen der fjortenårige Julien forstår hvor stor makt kirka sitter med i de politiske kulissene:

*Tout à coup Julien cessa de parler de Napoléon ; il annonça le projet de se faire prêtre, et on le vit constamment, dans la scie de son père, occupé à apprendre, par cœur une bible latine que le curé lui avait prêtée. Ce bon viellard, émerveillé de ses progrès, passait des soirées entières à sentiments pieux. Qui eût pu deviner que cette figure de jeune fille, si pâle et si douce, cachait la résolution inébranlable de s'exposer à mille morts plutôt que de ne pas faire fortune (Stendhal, 1992, s. 27).<sup>56</sup>*

Julien innarbeider raskt en skinnhellighet, og slik er altså kimen til hans oppkomst og nedfall. Han hiver seg over religionen og latin med en iver som imponerer pastor Chélan. Denne omveltninga og hans raske framskritt gjør ham bemerkta i provinsbyen, og ryktet gir ham innpass hos borgermesteren. Kallet han forfekter er derimot et skinn, og han mjuke framtoning bidrar til å tilsløre dette.

Julien lurer de fleste i provinsbyen med sin bluferdige framtoning og intelligens. Idet han forteller pastor Chélan at han ikke kommer til å ta imot ekteskapstilbudet fra kammerpiken Elisa, kommer det til syne at Chélan nærer tvil om Juliens kall, og har gjort det ei stund. De diskuterer framtida til Julien, og pastoren ønsker ham lykke til i en tale om hvordan han oppfatter Juliens karakter og muligheter.

*J'entrevois avec peine, au fond de votre caractère, une ardeur sombre qui ne m'annonce pas la modération et la parfaite abnégation des avantages terrestres nécessaires à un prêtre ; j'augure bien de votre esprit ; mais, permettez-moi de vous le dire, ajouta le bon curé, les larmes aux yeux, dans l'état de prêtre, je tremblerai pour votre salut (Stendhal, 1992, 48).<sup>57</sup>*

Julien må velge hvilket liv han ønsker å gjøre lykke i, dette eller det neste. Pastoren frykter for Juliens frelse, fordi han har vist å skjule noe ikke-gestlig i seg.

<sup>56</sup> «Plutselig sluttet Julien å snakke om Napoleon; han kunngjorde sin plan om å bli prest, og til stadighet så man ham stå ved farens sag fullt opptatt med å lære seg utenat en latinsk bibel som presten hadde lånt ham. Den rettskafne gamle mannen var overveldet av Juliens fremskritt og tilbrakte lange kveldsøkter med å lære ham teologi. Overfor presten viste ikke Julien annet enn fromme følelser. Hvem skulle tro at det bak et så pikeaktig, blekt og mykt ansikt gjemte seg en urokkelig beslutning om heller å utsette seg for de verste farer enn ikke å lykkes i livet?» (Stendhal, 2005b, s. 28).

<sup>57</sup> «'Det piner meg å skimte, innerst inne i Deres karakter, en mørk glød som ikke bærer bud om den moderasjon og totale fornektelse av jordiske goder som er helt nødvendig for en prest; jeg spår at De vil nå langt med Deres intelligens, men jeg må få lov til å si', sa den gode presten med tårer i øynene, 'at hvis De blir prest, kommer jeg til å frykter [sic] for Deres frelse» (Stendhal, 2005b, s. 47).

Julien blir på sin side rørt av omsorgen pastoren viser overfor ham. Han trekker seg derfor tilbake i skogen og skammer seg over denne reaksjonen: «À l'avenir [...] je ne compterais que sur les parties de mon caractère que j'aurai éprouvées. Qui m'eût dit que je trouverais du plaisir à répandre des larmes ! que j'aimerais celui qui me prouve que je ne suis qu'un sot!» (Stendhal, 1992, s. 48).<sup>58</sup> Det er i passasjer som denne at det kommer tydelig fram at hans forventninger til seg sjøl ikke er å reagere med følelser eller finne glede i et fysisk utløp for sådanne. Det blir også tydeliggjort at den rolla han søker å spille, en overbevist presteyngling med en hellig ild, slår sprekker overfor dem han slipper nærmere inn på seg enn andre. Idet Julien blander inn følelser i relasjonene, vil rolla kompromitteres.

## 4.2 Madame de Rênal og kjærligheten

Madame de Rênal fungerer som både slagmark og elskerinne, og er en av karakterene som både kompromitterer og åpner Julien mest. Kjærligheten er en makt som driver sitt spill med mennesket uten at det kan gjøre noe fra eller til (Boll-Johansen, 1970, s. 24). Julien er av lidenskapelig natur, «un âme de feu» (Stendhal, 1992, s. 24),<sup>59</sup> og det er hans kjærlighetsaffærer som i størst grad gir framdrift til plottet i romanen fordi Julien skaper sine kamper rundt disse. Pasjonen er noe som oppstår uten inngripen fra viljen, og særlig blir madame de Rênal en nøkkelkarakter i forståelsen av Julien. Pasjonskjærligheten blei ansett som noe latterlig i Frankrike, fordi den er forsvarslaus og umiddelbar (Boll-Johansen, 1970, s. 55). Å vise følelser i ei samtid hvor fornuftsidealet og tanken om at man skulle kontrollere følelsene sine regjerte, betyr for Julien å sette selvet på spill.

Noen kjærlighetsformer er avhengig av et du, noen å speile seg i. Stendhal var interessert i psykologien bak kjærligheten, og forsøkte å finne fram til en god måte å leve på. Denne jakta etter lykke er å gjenkjenne i forfatterskapet øvrig, og særlig i *De l'Amour* (1980). Inspirert av ideologene, satte han seg fore å gi en vitenskapelig beskrivelse av kjærligheten i essayet. Det sensualistiske tankegodset er kort og godt at kjærligheten avhenger av sanseinntrykk fra ytterverden. Grunnleggende i essayet er delinga mellom det fysiske og det psykiske, et jeg versus et du. Stendhal klassifiserer kjærligheten i fire typer: *l'amour-goût*, *l'amour de vanité*, *l'amour-passion* og *l'amour-physique* (Stendhal, 1980, s. 27f). *L'amour-goût* kan oversettes til den galante kjærligheten, og knyttes til et normtynga sosialt spill. Den er samfunnsskapt, i likhet

---

<sup>58</sup> «I fremtiden [...] skal jeg ikke stole på andre sider ved min karakter enn dem som allerede er utprøvd. Hvem hadde trodd jeg skulle finne glede i å gråte! At jeg skulle elske den som beviser at jeg bare er et fjols!» (Stendhal, 2005b, s. 48).

<sup>59</sup> «Et glødende temperament» (Stendhal, 2005b, s. 25).

med *l'amour de vanité* – altså selvhevdelseskjærligheten. Også denne henger sammen med en avhengighet av andre og ytre påvirkning, og springer ut fra et ønske om ære. Denne knyttes derfor til ambisjon (Boll-Johansen, 1970, s. 52), og krever sosial omgang. Juliens prosjekt er et selvhevdelsesprosjekt forankra i denne. For Stendhal er *l'amour-passion*, altså pasjonskjærligheten, den viktigste. Den minner om *l'amour-physique*, den fysiske kjærligheten, i sitt uttrykk. Pasjonskjærligheten vises i møtene med madame de Rênal og Mathilde av La Mole.

I essayets andre kapittel «De la naissance de l'amour» (Stendhal, 1980, s. 30f)<sup>60</sup> deler Stendhal kjærligheten inn i åtte forskjellige faser: De innledende følelsestrinn er forundring og beundring. Dette følges av at man tenker: «Quel plaisir de lui donner des baisers, d'en recevoir, etc.!» (Stendhal, 1980, s. 30f).<sup>61</sup> Slik oppstår en forhåpning om kjærlighet, og kjærligheten fødes. Etter disse følger tre faser: den første krystallisering, tvil, og den andre krystallisering. Disse fasene er ikke noe Stendhal følger skjematisk i sine romaner, men særlig begrepet om krystallisering og tvil er noe som er mulig å gjenkjenne.

Krystalliseringsbegrepet omhandler en måte å tenke på som gjør at alt oppfattes som elskelig og fullkomment ved den ynda personen: «Cela se réduit à s'exagérer une propriété superbe, qui vient de nous tomber du ciel, que l'on ne connaît pas, et de la possession de laquelle on est assuré» (Stendhal, 1980, s. 30f).<sup>62</sup> Illusjonen er viktig hos Stendhal, og ut fra en tanke om dette springer også et begrep om krystallisering fram. Krystalliseringa skjer i to omganger, hvorpå tvilen svekker første krystallisering. Tvilen fødes idet man har kommet over første lykkerus, på forskjellige måter. Julien begynner for eksempel å tvile idet madame de Rênal reagerer snarere enfoldig, framviser mangler eller ikke reagerer slik han ønsker. Disse følelsene bygges opp med samme logikk som fornuft, og Julien kan distansere seg for å drøfte. Madame de Rênal begynner å tvile når Stanislas-Xavier, den yngste sønnen, blir sjuk, noe hun trur skyldes hennes utruskap (Stendhal, 1992, s. 112). Når følelsen igjen forsterkes ved andre krystallisering, vender den tilbake enda sterkere enn før tvilen og man vender tilbake til den man har forelska seg i med fornya kjærlighet. Dette blir viktig i drøftninga av motivasjonen bak skuddene Julien fyrer av mot madame de Rênal i kapittel «5.2 Skuddet».

Det første møtet mellom Julien og borgermesterens kone er et kjært tema i resepsjonen av romanen. De er begge nervøse over å skulle henholdsvis være huslærer og få inn et anna

<sup>60</sup> «Om hvordan kjærlighet oppstår» (Stendhal, 2005a, s. 20).

<sup>61</sup> «For en nytelse det ville være å kysse vedkommende, og selv bli kysset! osv.» (Stendhal, 2005a, s. 20).

<sup>62</sup> «Det dreier seg simpelthen om å overdrive verdien av en strålende gjenstand som nettopp er falt ned fra himmelen, som man ikke vet noe om og er sikker på å få eie» (Stendhal, 2005a, s. 20).

menneske i familiedynamikken, og reagerer uforutsigbart i møte med hverandre. Kapittelet heter «L'ennui» (Stendhal, 1992, s. 30),<sup>63</sup> og er ett av to kapitler i romanen med navnet. «Ennui» vitner om kjedsomhet, tomhet og stillstand. Tittelen er tvetydig: Den henspeiler på tomheten madame de Rênal kjenner som provinsboer, noe hun sjøl ikke er klar over. Det blir også en ironisk tittel, da kapittelet skal vise seg å romme en stor begivenhet for begge karakterene og romanen i sin helhet. Epigrafen, «Non so più cosa son, // Cosa facio» (Mozart, som sitert i Stendhal, 1992, s. 30) er henta fra Mozarts berømte opera *Le Nozze di Figaro*, og er anslaget til karakteren Cherubinos arie om at alle kvinner han møter gjør inntrykk, vekker pasjon eller skaper skjelvninger i fundamentet hans. Sitatet kan løselig oversettes med «jeg veit ikke lenger hva jeg er, hva jeg gjør». Dette peker framover til hvordan madame de Rênal og relasjonen med henne ryster ved Juliens rammeverk og pliktfordring, samtidig som Stendhals vektleggelse av musikk som pasjonsvekkende i sin kjærlighetsteori også kan bidra til ei lesning av dette som et møte med lovnader om forførelse.

Når Julien ankommer borgermesterens hus, står han utafør i påvente av mot til å ringe på. Madame de Rênal er på vei ut i hagen, da hun ser ham står utafør inngangsdøra. Møtet blir en overraskelse for dem begge:

Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux, que l'esprit un peu romanesque de madame de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. [...] Julien, tourné vers la porte, ne la voyait pas s'avancer. Il tressaillit quand une voix douce dit tout près de son oreille:

– Que voulez-vous ici, mon enfant ?

Julien se tourna vivement, et, frappé du regard si rempli de grâce de madame de Rênal, il oublia une partie de sa timidité. Bientôt, étonné de sa beauté, il oublia tout même ce qu'il venait faire. Madame de Rênal avait répété sa question.

– Je viens pour être précepteur, madame, lui dit-il enfin, tout honteux de ses larmes qu'il essayait de son mieux.

Madame de Rênal resta interdite, ils étaient fort près l'un de l'autre à se regarder. Julien n'avait jamais vu un être aussi bien vêtu et surtout une femme avec un teint si éblouissant, lui parler d'un air doux. Madame de Rênal regardait les grosses larmes qui s'étaient arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant si roses de ce jeune paysan. Bientôt elle se mit à rire, avec toute la gaieté folle d'une jeune fille, elle se moquait d'elle-même et ne pouvait se figurer tout son bonheur. Qoui, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants ! (Stendhal, 1992, s. 30f).<sup>64</sup>

<sup>63</sup> «Kjedsomhet» (Stendhal, 2005b, s. 31).

<sup>64</sup> «Den unge bondeguttens hudfarge var så lys og blikket hans så mykt at den første tanken som slo ned i Madame de Rênals svermeriske sjel, var at det sto en forkledd ung pike der, en som kom for å be Monsieur de Rênal om en eller annen tjeneste. [...] Fordi Julien sto vendt mot døren, kunne han ikke se henne nærme seg. Han fór sammen da han hørte en myk stemme ganske tett inntil sitt øre: // 'Hva vil du her, mitt barn?' // Julien snudde seg raskt, og ble så slått av Madame de Rênals elskelige blick at han glemte det meste av sin blyghet. Deretter ble han så forbløffet over hennes skjønnhet at han glemte alt, også hva han var kommet for. Madame de Rênal gjentok spørsmålet. // 'Jeg skal være huslærer,' sa han til slutt, og skammet seg over tårene som han hele tiden prøvde å tørke bort. // Madame de Rênal ble målløs, de sto ganske tett sammen og så på hverandre. Julien hadde aldri opplevd at noen som var så fint kledd, og slett ikke en kvinne med så vakker hud, snakket til ham på en så vennlig

Det er et blottlagt øyeblikk. Julien overrumples av madame de Rênal, og han reagerer spontant med tårer og forfjamselse. Vennligheten hun utviser overfor ham, er den rake kontrast til hva han hadde forventet av en fornem dame. Madame de Rênal hadde også forventninger til Julien basert på den funksjonen han skal fylle og tittelen han nødvendigvis skal få, og han møter ikke hennes forventninger med sin bluferdige framtoning og rødmende kinn.

Gundersen (2010) har, som nevnt, tatt til orde for at det første møtet er ladd med løfter om forførelse, og vektlegger det nærmest incestuøse som gir gjenklang i passasjen over. Madame de Rênal trur at det er ei ung jente som står der, og Juliens pikeaktige utseende er noe fortelleren henter om også i seinere passasjer. Det blir tydelig at det er en aldersforskjell mellom Julien og henne, hun kaller ham «mon enfant», noe som skal være til bry for madame de Rênal gjennomgående i romanen. Ved det første møtet ler hun og er letta over at han ikke passer bildet hun hadde. Dette, skriver Gundersen (2010, s. 57), er å forveksle lettelsen med å glede seg over at det står en kjekk mann der, helt i tråd med uskyldstilstanden hun befinner seg i.

Stendhals heltinner har sjeldent lest særlig med litteratur. Hvis vi ser madame de Rênal som et moteksempel til Juliens lærde og dermed innsnevra rammeverk, vil det ha sine fordeler å ikke være belest. Hun overlates mer til følelsens primære karakter, og med det dens ekstase og eksklusivitet. Madame de Rênal er en kvinne av Rousseaus smak, hun er mer naturlig enn for eksempel Mathilde av La Mole som har lest mye og er godt kjent med hvordan hun skal opptre i sosiale situasjoner. Borgermesterens kone lar seg bevege av sansene i møte med Julien: «De sa vie une sensation purement agréable n'avait aussi profondément ému madame de Rênal, jamais une apparition aussi gracieuse n'avait succédé à des craintes plus inquiétantes» (Stendhal, 1992, s. 31).<sup>65</sup> Møtet gjør inntrykk på madame de Rênal, noe som kan være en av grunnene til at hun etter hvert forelsker seg i Julien. Ifølge Stendhals kjærlighetsteori kan en overraskelse være nok til å sette i gang kjærlighetsfasene: «Dans une âme parfaitement indifférent, une jeune fille habitant un château isolé au fond d'une campagne, le plus petit étonnement peut amener une petite admiration, et, s'il survient la plus légère espérance, elle fait naître l'amour et la cristallisation» (Stendhal, 1980, s. 36f).<sup>66</sup> Borgermesterens kone beskrives

---

måte. Madame de Rênal så de store tårene som hadde stanset på den unge bondeguttens først så bleke, og nå så rødmende kinn. Etter en stund satte hun i å le, med en ungpikes løsslupne muntherhet, hun lo av seg selv og sin egen ufattelige lykke. Dette var altså huslæreren hun hadde forestilt seg som en skitten og lurvete prest, som kom for å skjenne på barna hennes og piske dem!» (Stendhal, 2005b, s. 31f).

<sup>65</sup> «I hele Madame de Rênals liv hadde aldri en udelt behagelig opplevelse gjort så dypt inntrykk på henne, aldri hadde så skremmende forutanelser blitt avløst av en mer elskelig fremtoning» (Stendhal, 2005b s. 32).

<sup>66</sup> «I et fullstendig uberørt sinn, en ung pike som bor i et ensomt slott langt ute på landet, kan den aller minste overraskelse vekke en liten beundring, og hvis det minste håp tennes, settes forelskelsen og krystalliseringen i gang» (Stendhal, 2005a, s. 27).

som en truskyldig og blyg sjel, fornøyd med det enkle: «Pourvu qu'on la laissât seule errer dans son beau jardin, elle ne se plaignait jamais» (Stendhal, 1992, s. 18).<sup>67</sup> Overraskelsen kan derfor vekke følelser. Også Julien opplever å bli møtt på en helt annen måte enn han hadde forventa, og det kan derfor spekuleres i hvorvidt dette møtet også kan være kimen til hans forelskelse.

Kurtisen starter som et reint selvhvedelsesprosjekt for Julien, hvor han ønsker å holde følelsemessig distanse. Selvhvedelseskjærligheten gjør at man forholder seg distansert til alt, uten oppriktighet. Den baner vei for ironien, men også det ransakende synet. Julien dyrker forfengeligheten i stedet for å hengi seg til følelsene: «Son amour était [...] de l'ambition ; c'était de la joie de posséder, lui pauvre être si malheureux et si méprise, une femme aussi noble et aussi belle» (Stendhal, 1992, s. 91).<sup>68</sup> Alt dreier seg om maktbalanse. Med bakgrunn i Napoléon, sin egen hang til å kopiere handlingsmønstre og egenkonstruerte pliktetik, bestemmer Julien seg for å forføre madame de Rênal:

Certaines choses que Napoléon dit des femmes, plusieurs discussions sur la mérite des romans à la mode sous son règne lui donnèrent alors, pour la première fois, quelques idées que tout autre jeune homme de son âge aurait eues depuis longtemps (Stendhal, 1992, s. 54).<sup>69</sup>

Lidenskap og begjær er følelser Julien ikke har følt på tidligere, kun lest om. Han nærmer seg derfor madame de Rênal med en distanse, som får uttrykk i en pliktfølelse:

Cette main se retira bien vite ; mais Julien pensa qu'il était de son devoir d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvenait pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur (Stendhal, 1992, s. 54).<sup>70</sup>

Eiendommeligheten og ærgjerrigheten til Julien åpenbarer seg i et ønske om å seire over sin underlegne posisjon, ved å klare å holde fast i ei hånd fra borgerskapet – en kamp mellom plikt og sjenanse. Han har rett og slett «un plan de campagne fort détaillé» (Stendhal, 1992, s. 82).<sup>71</sup>

Julien blir aldri glad eller lykkelig av å ha utført det han forplikter seg. Etter stevнемøtets fullbyrdelse er et faktum, og madame de Rênal har hengitt seg, går Julien gjennom

---

<sup>67</sup> «Lot man henne bare få gå alene omkring i den vakre hagen, beklaget hun seg ikke over noe» (Stendhal, 2005b, s. 18).

<sup>68</sup> «Hans kjærlighet var [...] ærgjerrig; den var gleden ved å eie, for ham som var så fattig og foraktet, en kvinne som var så fornem og så skjønn» (Stendhal, 2005b, s. 89).

<sup>69</sup> «Visse ting som Napoleon sier om kvinner, og diskusjoner omkring verdien av romanene som var på mote i hans regjeringstid, ga ham da, for første gang, noen ideer som enhver annen ung mann på hans alder ville hatt i lang tid allerede» (Stendhal, 2005b, s. 53).

<sup>70</sup> «Denne hånden trakk seg meget raskt unna; men Julien tenkte at det var hans *plikt* å oppnå at man ikke trakk hånden til seg når han berørte den. Ideen om en plikt som måtte oppfylles og frykten for å dumme seg ut, eller rettere sagt føle seg underlegen hvis han ikke greide det, fikk øyeblikkelig all glede til å forsvinne fra hans hjerte» (Stendhal, 2005b, s. 53).

<sup>71</sup> «detaljert slagplan» (Stendhal, 2005b, s. 80).



sin egen oppførsel på rommet: «Comme le soldat qui revient de la parade, Julien fut attentivement occupé à repasser tous les détails de sa conduite. – N'ai-je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même ? Ai-je bien joué mon rôle?» (Stendhal, 1992, s. 88).<sup>72</sup> Lik soldaten evaluerer Julien kvelden med et distansert blikk for rolla han har spilt, ikke de faktiske hendelsene, for å se hvordan det passer overens med æreskodeksen. Her skyter fortelleren ironisk inn: «Et quel rôle ? celui d'un homme accoutumé à être brillant avec les femmes» (Stendhal, 1992, s. 88).<sup>73</sup> Den uerfarne Julien meiner å skape seg sjøl som en slags Don Juan, modellert på det han veit om kjærlighet og kurtisering fra sin venn Fouqué og lest hos Rousseau, men overfor madame de Rênal var rolla han spilte alt annet enn det hun setter pris på hos Julien – den følelsesladde keitetheta blir erstatta med kjølig knøling. I sitt forsøk på å spille rolla si godt og nå opp til sitt ideal, har han angrepet det som skulle være lidenskap med en overvekt av selvhevdelse som gjør ham distansert fra partneren sin.

Det er også verdt å bemerke at til tross for at Stendhal oppvurderer den fysiske kjærlighet, dyrkes ikke denne isolert i romanen, men behandles snarere diskret. Vi blir ikke fortalt hva som skjer i presens første gang Julien og madame de Rênal ligger sammen, men i etterkant som om det var kun en orienteringssak (Boll-Johansen, 1970, s. 16). I *Le Rouge et le Noir* er passasjen beskrevet slik: «Quelques heures après, quand Julien sortit de la chambre de madame de Rênal, on eût dire, en style de roman, qu'il n'avait plus rien à désirer» (Stendhal, 1992, s. 87).<sup>74</sup> Derimot får vi en gjennomgang av Juliens plikt og hvorvidt han har spilt sin rolle godt, mens sjølve den fysiske kjærligheten kun nevnes kort. Selvhevdelseskjærligheten er altså viktigere enn den fysiske i dette tilfellet hos Julien.

Innafor Stendhals kjærlighetsteori fins en tanke om følelsens eksklusivitet. Teorien er at ett bevissthetsfenomen utelukker en annen bevissthetsform proporsjonalt med intensiteten det øker i, slik at en sterk selvhevdelsesfølelse utelukker pasjon, og motsatt. Innvirkninga disse to har på hverandre, er tydelig i *Le Rouge et le Noir*, meiner Boll-Johansen (1970, s. 33): Normaltilstanden til et menneske befinner seg vanligvis midt mellom disse to ytterpunktene, men Juliens psykologi svinger fram og tilbake. Dette gjør individet som nærer slike sterke følelser ensomt, da det avskjærer kontakta med omverdenen. Slik forsterker den også egoet, da det lidenskapelige mennesket kun tenker på seg sjøl, og kjærligheten er et egosentrisk prosjekt. Julien er også ensom på denne måten, i møte med kjærligheten.

<sup>72</sup> «Som en soldat på vei hjem fra parade, var Julien levende opptatt med å gå gjennom alle detaljene i sin oppførsel. Har jeg sviktet noe av det jeg skylder meg selv? Har jeg spilt min rolle godt?» Stendhal, 2005b, s. 86).

<sup>73</sup> «Og hvilken rolle? Rollen til den mann som er vant til å være suverén i sin omgang med kvinner» (sst., s. 86).

<sup>74</sup> «Noen timer senere, da Julien forlot Madame de Rênals værelse, kunne man ha sagt, som i romanene, at han intet hadde tilbake å begjære» (Stendhal, 2005b, s. 85).

Kjærlighet i romanen beskrives ofte som kjærlighet til noe mer enn bare den andre. Julien forelsker seg ikke i borgermesterens kone med en gang, men syner muligheten for en napoleonskrig. Det å inngå et forhold betyr at han har seira over sin underlegne posisjon, og at han har vunnet et slag. Han behandler borgermesteren som sin kampmotstander. «Oui, j'ai gagné une bataille, se dit-il, mais il faut en profiter, il faut écraser l'orgueil de ce fier gentilhomme pendant qu'il est en retraite. C'est là Napoléon tout pur» (Stendhal, 1992, s. 68).<sup>75</sup> Julien projiserer Napoléon på madame de Rênal, slik at hans kjærlighet til madame de Rênal blir en måte å utøve sin kjærlighet til Napoléon, og det å vinne hennes gunst blir å vinne Napoléons gunst ved å vise seg verdig gjennom kamp.<sup>76</sup> Madame de Rênal trur at portrettet som Julien ber henne hente ut fra under hans madrass, idet borgermesteren skal erstatte alle gamle med nye, er av hans elskerinne. Sannheten er at han gjemmer et portrett av Napoléon under madrassen; på elskerinnens plass fins Napoléon.

Ettersom Julien iverksetter sitt prosjekt og lykkes godt med det, begynner han å nære umiddelbare følelser og lidenskap for madame de Rênal. Prosjektet endrer gradvis temperament. Tidligere har hans ambisjon kun vært knytta til sin egen oppkomst, men i møte med henne blandes denne ambisjonen sammen med lidenskap. Dette kan kort og godt oppsummeres som kjærlighet. Kjærligheten som Julien utøver synliggjør mangelen på sammenfall mellom Juliens tanker om verden og verden slik den faktisk er. Juliens syn på kjærlighet er farga av det han har lest, og ikke slik det i virkeligheta er. De store kjærlighetsfortellingene forteller om menn ute i krig og kvinner som venter på disse, mens realiteten i Paris, også under Napoléon sin tid, var annerledes. Det var ikke uvanlig for kvinnene gift med menn i krig å ha faste elskere ved armen i sosiale selskap, og det blei sjøl rapportert til Napoléon flertallige ganger under felttog at keiserinne Josephine hadde elskere ved sin side i Napoléons fravær. For Julien står derimot Paris som en utopisk forestilling, hvor kjærlighet og ære venter ham, slik han har fortjent det, fordi romanene har gitt formen til forventninga.

#### 4.2.1 En konge i Verrières

Madame de Rênal er et ubeskrevet blad hva angår pasjonkjærligheten før hun møter Julien, og henfaller til forelskelsen før hun får reflektert over at dette er hennes tilstand. Madame de Rênal elsker oppofrende, hengitt til lidenskapen. I forbindelse med at kongen, «Sa Majesté le roi de

---

<sup>75</sup> «Ja, jeg har vunnet et slag, sa han til seg selv, men dette må jeg utnytte, jeg må knuse denne stolte adelsmannens hovmot mens han er på tilbaketog. Det er Napoleon på sitt beste» (Stendhal, 2005b, s. 66).

<sup>76</sup> Julia Kristeva (1986) har også kommentert dette i *Histoires d'amour*, i kapittelet «Stendhal et la politique du regard».

\*\*\*» (Stendhal, 1992, s. 99)<sup>77</sup>, og den nye biskopen skal besøke byen, får madame de Rênal ordne Julien en plass i æresgarden som til hest skal ri gjennom Verrières. Dette er noe hun gjør ut av kjærlighet til Julien, fordi hun ønsker å se ham ute av den svarte drakta, og fordi hun ønsker å overraske ham. Å be om å få dette til, er en farlig handling da madame de Rênal kan bli avslørt. Det går sjølsagt ikke upåakta hen hos innbyggerne, som meiner at borgermesteren gir forrang til Julien som følge av at han er ansatt som huslærer der, og både de liberale og de adelige utviser misnøye der de til vanlig gleder seg over borgermesterens tendens til å forakte dem lågere ned på rangstiga. For Julien blir dette allikevel ett av hans stolteste øyeblikk: «Pendant qu'il était l'occasion de tant de propos, Julien était le plus heureux des hommes. [...] Il était officier d'ordonnance de Napoléon et chargeait une batterie» (Stendhal, 1992, s. 102).<sup>78</sup> Julien føler seg som en ordonnansoffiser, og paraden blir dermed en form for drømmeoppfylning. Paraden er verdt en nærmere kikk, da det er flere spennende momenter som kommer til overflata her og særlig framvises det hvordan det geistlige kall og militærdømmen hele tida kolliderer med hverandre.

Kongen vil ikke reise gjennom Verrières uten å besøke relikvien til den hellige Clemens, som oppbevares utafor provinsbyen. Kirka er igjen pynta i rødt, og fungerer slik som en viktig meningsbærende plass og et uttrykk for Juliens indre følelse. Julien blir en del av det tallrike presteskapet som skal holde seremonien, da han blir ledsageren til den pensjonerte pastor Chélan. Chélan på sin side er ikke særlig fornøyd med Juliens dobbeltrolle i besøket. Idet Julien skal ikle seg korkappa si glemmer han å ta av seg støvlene med sporer, og disse kan skimtes under den sorte kappa som et uttrykk for hans egentlige sentiment. Forkledninga og forvandlinga er nesten komplett:

Julien portait fort bien son surplis. Au moyen de je ne sais quel procédé de toilette ecclésiastique, il avait rendu ses beaux cheveux bouclés très plats ; mais, par un oubli qui redoubla la colère de M. Chélan, sous les longs plis de sa soutane on pouvait apercevoir les éperons du garde d'honneur (Stendhal, 1992, s. 103f).<sup>79</sup>

Støvlene under kappa blir en metafor for hvordan Juliens ytre framtoning tidvis slår sprekker, og hans svarte korkappe blir den mest materielle forstillingen av alle.

<sup>77</sup> «Hans Majestes kongen av \*\*\*» (Stendhal, 2005b, s. 95).

<sup>78</sup> «Alt mens Julien foranlediget så mange bemerkninger, var han den lykkeligste av alle mennesker. [...] Han var Napoléons ordonnansoffiser, han stormet en kanonstilling» (Stendhal, 2005b, s. 98).

<sup>79</sup> «Julien bar messeskjorten med stil. Ved hjelp av uvisst hvilken klerikal pynteteknikk hadde han fått sitt vakre, krøllete hår til å ligge helt flatt; men ved en forglemmelse som fikk Monsieur Chélan til å koke av raseri, var æresgardistens sporer synlige under prestekjolens lange folder» (Stendhal, 2005b, s. 99).

Tittelen på kapittelet lyder «Un roi à Verrières» (Stendhal, 1992, s. 99).<sup>80</sup> Det blir også ironisk, på grunn av sin tvetydighet. Tittelen henspeiler sjølsagt på kongebesøket, men det kan også symbolisere Juliens følelse av å være ordonnansoffiser og på den måten være konge for en dag i Verrières. Det er verdt å bemerke at det er i dette kapittelet at markien av La Mole først introduseres ordentlig for leseren. Det er lite vi veit om markien av La Mole før Julien kommer til Paris, men han etableres som en liberal, noe perifer, men mektig mann med forbindelser og innflytelse. Borgermesteren tilrettelegger slik at markien ikke skal ha noe å utsette på besøket:

je n'exposerai pas l'administration de Verrières à recevoir un affront de M. de La Mole. Vous ne connaissez pas, il pense bien à la cour ; mais ici, en province, c'est un mauvais plaisant satirique, moqueur, ne cherchant qu'à embarrasser les gens. Il est capable, uniquement pour s'amuser, de nous couvrir de ridicule aux yeux des libéraux (Stendhal, 1992, s. 101).<sup>81</sup>

For borgermesteren vil det å bli gjort narr av overfor liberale, være å gi vann på mølla til hans meningsmotstandere i den lille provinsbyen. Med mulighet til å kunne gjøre narr av borgermesteren, befestes markien som høyere opp i det sosiale hierarkiet og med det er han mer en konge enn det borgermesteren er i egen by.

Det blir også tydelig i dette kapittelet hvor sterkt katolisismen står i datidas Frankrike. Sjøl borgermesteren i Verrières gir uttrykk for hvordan den politiske makta egentlig er utdelt i landet i planlegginga av paraden: «Consultions l'intêret du roi, celui de la monarchie, et avant tout l'intêret de notre sainte religion» (Stendhal, 1992, s. 99).<sup>82</sup> Rekkefølgen og «avant tout» sier noe om prioriteringa, og det er gitt at bak monarken står de geistlige og trekker i trådene. Derfor er det også her en mektig posisjon for Julien blir mulig, og idet ryktene om affæren mellom madame de Rênal og Julien er et faktum, forfølger han denne drømmen.

### 4.3 Besançon

Julien får plass på presteseminaret i Besançon. Til tross for ambisjonene om å avansere innafør kirka, er det i denne delen av romanen Julien sliter mest med å gjennomføre rolla si. Seminaristene har skapt en normativ seminaristmodell, og har blick for det som gjør at Julien ikke passer inn.

---

<sup>80</sup> «En konge i Verrières» (Stendhal, 2005b, s. 95).

<sup>81</sup> «[jeg] kan [...] ikke utsette min administrasjon for å bli vanæret av Monsieur de La Mole. De kjenner ham ikke, han er rettenkende nok ved hoffet, men her i provinsen er han en skikkelig satiriker, en ertekrok som bare er ute etter å sette folk i forlegenhet. Han er i stand til å latterliggjøre oss overfor de liberale, bare for å ha det moro» (Stendhal, 2005b, s. 97).

<sup>82</sup> «Vi må forholde oss til kongens, monarkiets og fremfor alt vår hellige religions interesser» (Stendhal, 2005b, s. 95).

À la vérité, les actions importantes de sa vie étaient savamment conduites ; mais il ne soignait pas les détails, et les habiles au séminaire ne regardent qu'aux les détails. Aussi passait-il déjà parmi ses camarades pour un *esprit fort*. Il avait été trahi par une foule des petites actions (Stendhal, 1992, s. 177).<sup>83</sup>

For de andre seminaristene, som er mest opptatt av å spise, er hans forbrytelse at han tenker sjølstendig. Han går for eksempel ikke med nedslått blick som tyder på underdanighet, slik han burde ha gjort. «C'était avec colère que Julien se voyait primé dans ce genre par les paysans les plus grossiers» (Stendhal, 1992, s. 178).<sup>84</sup> Julien må se seg slått av vulgære mennesker han anser som under sin egen verdighet. De gir, på sin side, Julien kallenavn etter væremåten, og rakker ned på ham for å ikke være som dem: «Voyez ce bourgeois, voyez ce dédaigneux, disaient-ils, qui fait semblant de mépriser la meilleure pitance, des saucisses avec de la choucroute ! fi, le vilain ! l'orgueilleux ! le damné !» (Stendhal, 1992, s. 179).<sup>85</sup> Han blir kalt borgerlig, noe som viser at hans framtoning kan bidra til å plassere ham høyere opp på en sosial skala, her på en lite hensiktsmessig måte. Å knytte mangel på matlyst til det å være gudlaus, vitner også om at katolisismen sto så sterkt i samtida at de fleste hadde mulighet til å bli prester, og at idealene snarere var penger, nytelse og et materielt godt liv også i dette livet. Julien har ikke de samme idealene, og blir derfor et utskudd under hele sitt opphold.

Julien er ikke godt likt hverken av medseminaristene eller de som styrer seminaret. Ved å ha tilgang til en privat hage, trekker han dit for å unngå samtaler med sine medseminarister. Han søker aktivt en sjølvalgt isolasjon. Han tas under vingene til abbed Pirard som religiøst, og dermed politisk, står i opposisjon til flertallet av seminaradministrasjonen, på grunn av sin posisjon som jansenist. Han tvinges ut av stillinga si under Juliens opphold, og blir bekymra for Juliens framtid uten hans oppsyn. Da han får et tilbud fra markien av La Mole, takker han nei og foreslår isteden Julien:

– J'ai lassé au fond de mon séminaire un pauvre jeune homme, qui, si je ne me trompe, va y être rudement persécuté. S'il n'était qu'un simple religieux, il serait déjà *in pace*.

Jusqu'ici ce jeune homme ne sait que le latin et l'Écriture sainte ; mais il n'est pas impossible qu'un jour il déploie de grands talents soit pour la prédication, soit pour la direction des âmes. J'ignore ce qu'il fera ; mais il a le feu sacré, il peut aller loin (Stendhal, 1992, s. 208).<sup>86</sup>

<sup>83</sup> «Sant nok var alt vesentlig som han hadde foretatt seg i livet, blitt gjennomført på en dyktig måte; men han var ikke nøye med detaljene, og de flinke på seminaret har bare blick for detaljer. Derfor oppfattet kameratene ham allerede som en fritenker. Han var blitt avslørt av en mengde små ting» (Stendhal, 2005b, s. 169).

<sup>84</sup> «Rasende måtte Julien se seg slått i denne genren av de simpleste bønder» (Stendhal, 2005b, s. 171).

<sup>85</sup> «Se på den borgerlige, blærete fyren, sa de, nå later han som han ikke liker denne *snaddermaten*, pølser med surkål! Fy, for en skam! For en hoven og gudløs person!» (Stendhal, 2005b, s. 172).

<sup>86</sup> «Der nede på mitt seminar reiste jeg fra en ung mann som, hvis ikke jeg tar for mye feil, kommer til å bli skikkelig forfulgt. Hvis han ikke hadde vært noe annet enn en vanlig munk, ville han allerede vært *in pace*. // Foreløpig kan den unge mannen bare latin og Den hellige skrift, men det er ikke utenkelig at han en dag viser store talenter for forkynnelse eller sjelesorg. Jeg vet ikke hva han vil gjøre, men han har den hellige ild, han kan nå langt» (Stendhal, 2005b, s. 199).

Abbeden forsøker å innynde Julien hos markien, nettopp fordi Julien ikke er særlig godt likt. *In pace* er en eufemistisk måte å fortelle at om ikke Julien var en enkel munk, ville han ha vært død. Dette sier noe om Juliens framtoning og væremåte slik den oppfattes av andre.

Det er også verdt å bemerke at imens Julien er på seminaret, blir hans jevnaldrende kalt inn til militæret. For Julien er jo dette primærdømmen. Passasjen forekommer i en del av romanen som fungerer ganske oppsummerende for hans første semester på seminaret, og fortelleren vier ikke særlig plass til begivenheten: «Il y eut une conscription dont Julien fut exempté en sa qualité de séminariste. Cette circonstance l'émua profondément. Voilà donc passé à jamais l'instant où, vingt ans plus tôt, une vie héroïque eût commencé pour moi !»<sup>87</sup> (Stendhal, 1992, s. 195). Det beskrives at det gjør inntrykk på Julien, men vi får ikke noe kjennskap til hva han tenker om dette utover at han påpeker at hans sjanse er forspilt.

I Verrières og Besançon møter vi Julien som elev, lærer, elsker, ordonnansoffiser, seminarist og hykler. Han føler seg redd i møte med borgermesteren og familien, men blir straks så godt likt at til og med borgermesteren føler at Julien passer bedre med sin kone og sine barn, enn han sjøl gjør. Julien er mest tro mot selvet i grotta si, slik vi kan se at timer passerer uten at han får med seg omgivelsene, men allikevel er det oppholdene med madame de Rênal som viser fram Julien som mest autentisk. Med denne kvinne og barna hennes, mer naturlige vesner enn Julien som kontinuerlig reflekterer over selvet, kan han tillate seg å føle på lykken. Hun muliggjør at han får være en del av Napoléons hær, om så kun for én dag, og hjelper ham slik i sitt prosjekt. Selvhevdelsesprosjektet hans glir over i rein lidenskap, og fornufts- og pliktfordringa må vike plass for pasjonen. Kjærligheten kompromitterer rolla hans, slik også Julien og madame de Rênals affære kompromitterer deres sosiale status i provinsbyen. Derfor reiser Julien til Besançon, hvor hans nye rolle som seminarist til stadighet blir avslørt. Ved hjelp av abbed Pirard og markien av La Mole, *par hasard*, får han muligheten til å reise til Paris. Når Julien får tilbudet om stillinga hos markien, synes hans sosiale og geografiske reise endegyldig.

---

<sup>87</sup> «Det var utskrivning til militærtjeneste, og Julien ble fritatt fordi han gikk på seminaret. Det gjorde inntrykk på ham. Der forsvant min anledning til, hvis det hadde vært tyve år tidligere, å leve et heroisk liv» (Stendhal, 2005b, s. 187).

## 5. I Paris

Julien har drømt om Paris lenge. Hovedstaden gir gjenklang i romanen gjennom Juliens utopiske drøm og ved fortellerens tematisering av sitt eget opphav allerede i første kapittel i romanen, samt at prosjektet til Julien krever også en geografisk forflytning da provinsen ikke kan tilby det han drømmer om. Provinsen er full av menn som borgermesteren og Valenod, parvenyer og småborgerlige med sans for det verdslige snarere enn det åndelige. Paris og dets salongliv tilbyr en utfoldelsesmulighet for Julien, som har vært hans mål.

Som en farsfigur forbereder abbed Pirard Julien på reisa og livet han har foran seg, da det blir klart at han skal reise til Paris.

oui, mon enfant, je te suis attaché. Le ciel sait que c'est bien malgré moi. Je devrais être juste, et n'avoir ni haine ni amour pour personne. Ta carrière sera pénible. Je vois en toi quelque chose qui offense le vulgaire. La jalousie et la calomnie te poursuivront. En quelque lieu la Providence te place, tes compagnons ne te verront jamais sans te haïr ; et s'ils feignent de t'aimer, ce sera pour te trahir plus sûrement (Stendhal, 1992, s. 193f).<sup>88</sup>

Abbeden bekrefter overfor Julien at han holder av ham, og slik sett bidrar til å skape seg sjøl som en farsfigur for Julien. I tillegg forteller han noe viktig om hvordan andre, eller den gemene hop, oppfatter Julien – i kraft av ett eller annet ved ham som skaper hat, avsky og sjalusi. Abbeden advarer Julien mot hva som kan komme, og råder også Julien til å ikke la pariserne høre ham snakke fordi de vil finne ut at han er av provinsen, men Julien lærer raskt fra sine læremestre. Han finner opp et hyklersk begrepsapparat med tilhørende gester, og perfektionerer dette idet han når byen. Fortelleren er såpass imponert, at han tar Julien i forsvar idet han forteller leseren om dette: «Il ne faut pas trop mal augurerer de Julien ; il inventait correctement les paroles d'une hypocrisie cauteleuse et prudente. C'est pas mal à son âge» (Stendhal, 1992, s. 49).<sup>89</sup> Det er altså en ung og ærgjerrig Julien som ankommer Paris.

Abbeden følger Julien til Palé La Mole, og idet de står utafør fasaden gir Julien seg til kjenne overfor abbeden etter at denne har bekjent å ta vare på Julien: «J'ai été haï de mon père depuis le berceau ; c'était un de mes grands malheurs ; mais je ne me plaindrai plus du hasard, j'ai retrouvé un père en vous, monsieur» (Stendhal, 1992, s. 232).<sup>90</sup> Til dette svarer abbeden:

<sup>88</sup> «Å ja, mitt barn, jeg holder av deg. Himmelen skal vite at det er mot min vilje. Jeg burde være rettferdig og verken hate eller elske noen. Din karriere kommer til å bli vanskelig. I deg ser jeg noe som vekker anstøt hos den vulgære hop. Uansett hva Forsynet setter deg til, vil ikke dine medarbeidere kunne se deg uten å hate deg; og hvis de later som de elsker deg, er det bare for lettere å kunne falle deg i ryggen» (Stendhal, 2005b, s. 185f).

<sup>89</sup> «Man må ikke tenke for galt om Julien; han oppfant helt presist den tale som står til en kløktig og forslagen skinnhellighet. Det er ikke dårlig i hans alder» (Stendhal, 2005b, s. 48).

<sup>90</sup> «Jeg har vært forhatt av min far fra jeg ble født; det var en av mine store ulykker. Men jeg skal ikke lenger klage over min skjebne, for jeg har funnet en far i Dem, Monsieur» (Stendhal, 2005b, s. 223).

«Il ne faut jamais dire le hasard, mon enfant, dites toujours la Providence» (Stendhal, 1992, s. 233).<sup>91</sup> Her tydeliggjøres en av skjøteflatene i Juliens rolle som geistlig. Han snakker om hellet, ikke forsynet. Hell motsier seg tanken om at noe skal være forutbestemt og styrt av høyere makter, slik Julien burde tru om han var han autentisk i prestegjeringa.

Julien møter familien av La Mole i andre bok, kapittel II: «Entrée dans le monde» (Stendhal, 1992, s. 234).<sup>92</sup> Kapittelittelen kan leses på flere forskjellige måter. Palé La Mole kan leses som en miniatyrgave av verden utafor og er lokus for det sosio-politiske dramaet som utspiller seg også i Frankrike, slik romanen med Lukács (2001) kan sies å fungere som et uttrykk for historisk-samtidige drama. Det kan også fungere beskrivende for hvordan motsetningsparet Paris/provins lever i beste velgående, slik vi kjenner fra den noe fordomsfulle fortelleren. «Le monde» settes i stedet for Paris, som om hovedstaden utgjør verden. Konflikten mellom provins og Paris iscenesettes der den parisiske adelen samles og provinsguttens språk, vaner og koder ikke strekker til for å forstå og forklare de nye kodene i det nye samfunnet han møter (Watne Frydnes, 2006, s. 43). Juliens oppvekst i provinsen har naturlig nok gjort at han har en del ufrivillig tillært provinsielle vaner, hvorpå disse har blitt en integrert del av hans habitus. Kapittelets epigraf er passende nok et sitat hvor Kant forteller om sin første salongopplevelse. Dette gjenlyder Juliens kimærer: «Je me faisais de tout les idées les plus fasses ; ou je me livrais sans motifs, ou je voyais dans un homme un ennemi parce qu'il m'avait regardé d'un air grave» (Kant, som sitert i Stendhal, 1992, s. 234).<sup>93</sup> Kant beskriver at han begår feiltrinn som en følge av feilaktige forestillinger om hvordan en bør oppføre seg. Dette kjenner vi også igjen hos Julien, som har gjort seg opp mange tanker om hva livet i Paris vil by på av flotte kvinner og borgerlige forlystelser. For eksempel ønsker Julien flere ganger å utfordre andre til duell, noe som er en utdatert riddelig skikk og trosser parisiske seder i 1830.

Kapittelets anslag lyder: «Julien s'arrêtait ébahi au milieu de la cour» (Stendhal, 1992, s. 234).<sup>94</sup> Juliens første møte med verdenen han har drømt om, gjør ham mållaus og begeistra – reaksjonen er igjen fysisk. Abbeden ber ham ta seg sammen, og ikke gi de andre i tjenerskapet noe å gjøre narr av ham for. «Je les en défie, dit Julien en se mordant la lèvre, et il reprit toute sa méfiance» (Stendhal, 1992, s. 234).<sup>95</sup> Julien er straks tilbake i karakter, men lar følelsene ta overhånd i sitt første møte med den celebre verden. Også når han treffer markien, gransker han

---

<sup>91</sup> «Snakk aldri om skjebnen, mitt barn, si alltid Forsynet» (Stendhal, 2005b, s. 223).

<sup>92</sup> «Inn i den fornemme verden» (Stendhal, 2005b, s. 224).

<sup>93</sup> «Jeg hadde de galeste forestillinger om alt; enten utleverte jeg meg hemningsløst, eller jeg så en fiende i hver mann fordi han hadde betraktet meg med en alvorlig mine» (Kant, som sitert i Stendhal, 2005b, s. 224).

<sup>94</sup> «Julien ble stående og måpe midt ute i gården» (Stendhal, 2005b, s. 224).

<sup>95</sup> «'De må gjerne prøve seg', sa Julien og bet seg i leppen; all hans vaksomhet var straks på plass» (Stendhal, 2005b, s. 224).



markien med et blikk slik at abbeden må si fra om hvor lite høflig det virka. Julien har med andre ord ikke selvkontroll i sitt første møte med Paris.

Markien og Julien utvikler etter hvert et mer vennskapelig forhold. Blant annet gir han Julien en ny dress, som betyr at de kan snakke sammen som likeverdige når Julien er ikledd denne. Som vi så i Verrières, er identitet knytta til markører som klær. Det at markien gir Julien en blå dress er en måte å konstruere en ny og likeverdig kommunikasjonssituasjon på. Juliens bakgrunn som møllesønn, samt det at Julien er nødt til å kle seg i svart som følge av stillinga, fungerer nemlig sosialt begrensende for begge. Som kontrast til det røde og det svarte, fungerer den blå dressen som en vennskapelig og produktiv gest, samt nøytral grunn. Klær fungerer identifiserende, og særlig identifiserer det konvensjonene (Petrey, 2008, s. 563). Identitet forhandles ofte fram i spennet mellom mennesker og deres forhold til hverandre, og er noe som må anerkjennes av den andre. Den blå dressen er slik en måte å heve Juliens sosiale status betraktelig, men må være en gest utøvd fra noen høyere opp i systemet.

Det skal også nevnes at Julien vokser inn i de mer parisiske vanene, som innebærer en spesiell måte å kle seg på. «Dans le temps qu'il se croyait méprisé de Mathilde, Julien était devenu l'un des hommes les mieux mis de Paris. Mais encore avait-il un avantage sur les gens de cette espèce ; une fois sa toilette arrangée, il n'y songeait plus» (Stendhal, 1992, s. 417).<sup>96</sup> I motsetning til de han omgir seg med, har Julien her en provinsielt tillært fordel. Som vi ser, spiller han som oftest overbevisende, og blir flinkere etter hvert som han får samhandla med modellene sine.

Markien fungerer som et farssubstitutt. Julien ønsker seg en annen far, for med et anna navn kan også en annen skjebne eller et anna utfall komme. Dette minner om Stendhals biografi. Stendhal valgte fra seg navnet Beyle fordi det innebar en forutbestemt vei som han ikke ønska (Starobinski, 1961, s. 193). Ved å gi seg sjøl et nytt navn, kunne han markere avstand til familien, sin oppvekst, men også andre mennesker. Stendhal følte seg, lik Julien, fremmed overfor faren: «il se sent trop différent de Chérubin Beyle pour être son fils légitime, il est probablement l'héritier secret d'un lignage plus éclatant» (Starobinski, 1961, s. 192).<sup>97</sup> Denne tanken gjenkjenner vi i Julien, som også fabulerer med tanken om å være barnet til en ukjent adelig. Starobinski fortsetter: «Le ' mythe de la naissance ' [...] est une rêverie profonde du

<sup>96</sup> «I løpet av den tid da han trodde at Mathilde foraktet ham, var Julien blitt en av de mest velkleddede menn i Paris. Men fremdeles hadde han et fortrinn fremfor den type mennesker, for straks han var ferdig kledd, tenkte han ikke mer på det» (Stendhal, 2005b, s. 397f).

<sup>97</sup> «Han føler seg for annerledes enn Chérubin Beyle til å være hans legitime sønn, han er antakelig den hemmelige arvingen i ei mer velkjent rekke» (min oversettelse).

jeune Henri Beyle» (Starobinski, 1961, s. 192).<sup>98</sup> Stendhal ønska nemlig sjøl å være en bastardunge, og gir Julien denne muligheten i *Le Rouge et le Noir*.

Forestillinga om herkomst er et gjentakende motiv i romanen. Når abbed Pirard og markien samtaler om Julien i Besançon, i håp om at markien vil ansette ham, spør markien:

– D’où sort votre jeune homme ? dit le marquis.

– On le dit fils d’un charpentier de nos montagnes, mais je le croirais plutôt fils naturel de quelque homme riche. Je lui ai vu recevoir une lettre anonyme ou pseudonyme avec une lettre de change de cinq cent francs.

– Ah ! c’est Julien Sorel, dit le marquis (Stendhal, 1992, s. 208).<sup>99</sup>

Denne replikkvekslinga gjør Juliens herkomst til et anliggende. Abbeden trur han er født inn i en rik familie. Brevet han forteller om, er derimot en av Fouqués fikse idéer. Han sendte seminaret en hjort og et villsvin fra jakta, noe som skapte stor undring blant seminaristene, sammen med en raus pengegave. Her etableres det en forestilling om Juliens herkomst på et kollektivt plan i romanen, da det ikke lenger kun er Julien som lefler med tanken om å ha en annen far enn gamle Sorel. Det franske samtidssamfunnet hadde sementert det sosiale hierarkiet i så stor grad at det var vanskelig å bryte gjennom for de lågest på rangstigen. Gjorde man det var man heldig, og antakelig i ledtog med noen som gjorde prosessen enklere. Markien oppfyller drømmen om en annen far når han går med på å la Julien gifte seg med Mathilde. Betingelsen er at Julien tar tittelen som ridder av La Vernaye, sønn av en perifer adelig.

Idet markien vurderer å gifte bort sin datter til Julien, tilbyr fortelleren markiens analyse av Juliens egenskaper, framtoning og vesen. Passasjen er verdt å gjengi i sin helhet:

L’on ne peut refuser à Julien une singulière aptitude aux affaires, de la hardiesse, peut-être même du *brillant*, se disait le marquis... Mais au fond de ce caractère je trouve quelque chose d’effrayant. C’est l’impression qu’il produit sur tout le monde, donc il y a là quelque chose de réel (plus ce point réel était difficile à saisir, plus il effrayait l’âme imaginative du vieux marquis).

Ma fille me le disait fort adroitement l’autre jour (dans une lettre supprimée) : « Julien ne s’est affilié à aucun salon, à aucune coterie. » Il ne s’est ménagé aucun appui contre moi, pas la plus petite ressource si je l’abandonne... Mais est-ce là ignorance de l’état actuel de la société ?... Deux ou trois fois je lui ai dit : Il n’y a de candidature réelle et profitable que celle des salons...

Non, il n’a pas le génie adroit et cauteleux d’un procureur qui ne perd ni une minute ni une opportunité. Ce n’est point un caractère à la Louis XI. D’un autre côté, je lui vois les maximes les plus antigénéreuses... Je m’y perds... Se répéterait-il ces maximes pour servir de *digue* à ses passions ?

Du reste, une chose surnage : il est impatient du mépris, je le tiens par là.

<sup>98</sup> «Forestillinga om herkomst [...] er en djuptliggende drøm hos den unge Henri Beyle» (min oversettelse).

<sup>99</sup> «‘Hvor kommer denne unge mannen fra?’ sa markien. // ‘Det sies at han er sønn av en ekte tømmermann fra fjellene våre, men jeg ville snarere tro at han er uekte sønn av en eller annen rik mann. Jeg så at han fikk et anonymt brev eller allfall [sic] undertegnet med pseudonym, med en veksel på fem hundre francs.’ // ‘Å! Det er Julien Sorel,’ sa markien» (Stendal, 2005b, s. 199).

Il n'a pas la religion de la haute naissance, il est vrai, il ne nous pas respecte par d'instinct... C'est un tort ; mais enfin, l'âme d'un séminariste devrait n'être impatiente que du manque de jouissance et d'argent. Lui, bien différent, ne peut supporter le mépris à aucun prix (Stendhal, 1992, s. 431).<sup>100</sup>

Markien maler et bilde av Julien som menneskelig med feil og laster, synlige skjøteflater og karakterbrudd. Også han har gjennomskua Julien, men priser allikevel hans talent for forretninger og hans briljans, sjøl om Julien er blotta for forståelse for det sosiale spillet i salongene. Markien ser det samme mørket i Julien, som hans tidligere læremestre også har gjort. Det fungerer som et ekko gjennom hele boka, sjøl om det aldri blir definert som noe anna enn en form for hellig ild eller mørke – det er allikevel noe ved hans karakter som gjør ham vanskelig å fiksere, og er det som utfordrer forsøket på å finne en konstant som resepsjonen tidvis har beskjefte seg med. Levereglene som markien trekker fram, er fordringer hvis funksjon er at Julien ikke skal reagere med følelser på noe. Å vise følelser i ei samtid hvor tanken var man skulle kontrollere følelsene, vil være å sette selvet på spill for Julien. Vi husker Julien fortelle seg sjøl, i «3.2 Julien og isolasjonen», at han må bli kvitt følsomheten før den forråder ham.

Det er ikke bare følelser som kan forråde individet og skape fallgruver i samtidas Frankrike, også det å ytre seg politisk var ansett som et sjansespill. Et godt eksempel på det politiske bildet i Frankrike på 1820-tallet, er den kjedsomheten som preger romanuniverset og karakterene. Det gir kanskje tydeligst utslag i Mathilde av La Mole. Gata de bor i, Faubourg St. Germain, lik Paris' salongkultur øvrig, er prega av denne «ennui» som følge av at salongene var blitt ekkokammer for konvensjonene i stedet for å være toneangivende. Det er et normtynga Paris Julien befinner seg i, hvor samtalene er prega av mangel på substans og kjedsomheten rår. Kjedsomheten var ikke bare typisk for salongkulturen, men viste seg også i provinsen. Dette grunnis historisk:

---

<sup>100</sup> «Det står ikke til å nekte at Julien har et usedvanlig talent for forretninger, han er dristig og kanskje til og med *briljant*, sa markien til seg selv ... Men i dypet av hans personlighet ser jeg noe skremmende. Det er det inntrykk han gir alle, altså at det er noe reelt i det (jo mer uåtgripelig dette reelle var, desto mer skremmende virket det på den gamle markiens fantasifulle sjel). // Min datter sa det meget innsiktsfull til meg forleden dag (i et brev vi har utelatt): 'Julien har ikke knyttet seg til noen salong eller klikk.' Han har ikke sørget for noen støtte mot meg, ikke den minste lille utvei hvis jeg slipper taket i ham ... Men er det fordi han er uvitende om samfunnets aktuelle beskaffenhet? ... Et par ganger har jeg sagt til ham: Det finnes ikke noe virkelig eller profitabelt kandidatur utenom salongene ... // Nei, han har ikke en prokurators smarte og forslagne evne til aldri å kaste bort et minutt eller en anledning ... Han er ingen karakter à la Ludvig XI. På den annen side, har jeg hørt ham fremme de mest antigenerøse leveregler ... Jeg går i surr ... Gjentar han disse levereglene for seg selv for å *demme opp* for sine lidenskaper? // Forresten er det en ting som står fast: Han hisser seg opp når han møter forakt, det kan gi meg et visst grep om ham. // Han ligger ikke nesegrus for alt som er av høy byrd, det er sant, han respekterer oss ikke av instinkt ... Det er en feil; men forøvrig burde ikke en seminarists sjel hisse seg opp over annet enn savnet av nytelser og penger. Han er stikk motsatt, han tåler overhodet ikke forakt» (Stendhal, 2005b, s. 412).

Depuis la chute de Napoléon, toute apparence de galanterie est sévèrement bannie des mœurs de la province. On a peur d'être destitué. Les fripons cherchent un appui dans la congrégation ; et l'hypocrisie a fait les plus beaux progrès même dans les classes libérales. L'ennui redouble. Il ne reste d'autre plaisirs que la lecture et l'agriculture (Stendhal, 1992, s. 46f).<sup>101</sup>

Tilstanden er symptomatisk for det 19. århundre etter Napoléons fall, og den gjennomsyrrer by og provins, maktsentre og omgangsformer. Den tilslører hensikter og åpner for hykleri.

Julien bemerker seg tidlig idet han ankommer Palé de La Mole, at man fortsatt ønsker å fryde eller more seg i salongene, men at temaene er få og kjedelige: «Quelquefois il regardait les interlocuteurs, pour voir si eux-mêmes ne se moquaient pas de ce qu'ils disaient» (Stendhal, 1992, s. 248).<sup>102</sup> Markisen og Mathilde har en tendens til å fornærme sine gjester i håp om at det vil kjede dem mindre. Det var strenge forbud om hva man kunne uttale seg om, og i passasjer som dette briljerer følgelig Stendhal som satiriker:

Pourvu qu'on ne plaisantât ni de Dieu, ni des prêtres, ni du roi, ni des gens en place, ni des artistes protégés par la cour, ni de tout ce qui est établi ; pourvu qu'on ne dit du bien ni de Béranger, ni des journaux de l'opposition, ni de Voltaire, ni de Rousseau, ni de tout ce qui se permet un peu de franc-parler; pourvu surtout qu'on parlât jamais politique, on pouvait librement raisonner de tout (Stendhal, 1992, s. 246)<sup>103</sup>

Samtidas politiske og religiøse problemer, samt litterære emner eller hendelser, kunne man ikke uttale seg om, «med mindre det skjedde i fraser som var så løgnaktige at et menneske med smak og takt simpelthen unnlot bruke dem» (Auerbach, 2005, s. 470). Rousseau og opplysningsfilosofien er ett av disse forbudte emnene, fordi revolusjonens mantra har en klar Rousseausk gjenklang og utfordrer makthaverne.

Scena hvor Mathilde først fatter interesse for Julien, ville ikke vært mulig uten kjennskap til samtidas politiske situasjon, det sosiale systemet og de økonomiske forholdene (Auerbach, 2005, s. 470). Julien ber abbed Pirard om å få penger til å spise på et vertshus i nærheten, i stedet for å sitte ned med familien daglig. Samtalen lyder som følgende:

- Monsieur, dit Julien tout à coup, dîner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonté que l'on a pour moi ?
- C'est un honneur insigne ! reprit l'abbé, scandalisé. Jamais M. N... l'académicien, qui, depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'a pu l'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

---

<sup>101</sup> «Siden Napoléons fall har det minste skinn av galanteri vært absolutt bannlyst fra provinsens omgangsformer. Alle er redde for å bli avsatt. Kjøltringene søker støtte i kongregasjonen, og hykleriet har gjort bemerkelsesverdige fremskritt langt inn i de liberale klasser. Kjedsomheten brer seg. De eneste gleder man har igjen, er lesning og landbruk» (Stendhal, 2005b, s. 46).

<sup>102</sup> «Noen ganger måtte han se på dem som snakket, for å finne ut om ikke de selv gjorde narr av det de sa» (Stendhal, 2005b, s. 235).

<sup>103</sup> «På betingelse av at man ikke spøkte med Gud, prestene, kongen, embetsmennene, hoffkunstnerne eller noe som helst av den etablerte orden, at man aldri sa noe pent om Béranger, opposisjonsavisene, Voltaire, Rousseau eller noen av dem som sier hva de mener, kunne man uttale seg fritt om alt» (Stendhal, 2005b, s. 235).

- C'est pour moi, monsieur, la partie la plus pénible de mon emploi. Je m'ennuyais moins au séminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu'à mademoiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumée à l'amatibilité des amis de la maison. J'ai peur de m'endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller dîner à quarante sous dans quelque auberge obscure (Stendhal, 1992, s. 248f).<sup>104</sup>

Her blir det tydelig at Julien har antimonarkistiske tendenser og ikke respekterer adelen ut av et instinkt, slik markien trakk fram i sin analyse. Julien kjeder seg, og Mathilde kjeder seg. Frilynnetheta som hadde prega salongene før revolusjonen var erstatta med en forknytt følelse av at samtalen måtte holdes unna politikk. Det er inn i dette ladde miljøet at Julien gjør sin entre i familien av La Mole. Hans energi og frittalenhet er et forfriskende pust, og særlig er det spennende for Mathilde. Etter å ha overhørt samtalen, flammer hennes fascinasjon opp: «Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu ; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa t-elle, comme ce vieil abbé» (Stendhal, 1992, s. 249).<sup>105</sup> Mathilde overraskes av denne ytringa, og en spenning mellom karakterene tiltar etter dette. Hun gjenkjenner et lynne i opprør mot etablerte konvensjoner, lik sitt eget.

En annen av karakterene i romanen som utfordrer stillstanden, er grev Altamira. Både Julien og Mathilde er særlig fascinerte, og engasjerer ham gjerne i samtale. Altamira frekventerer ball og salonger, og Julien, som til vanlig har hatt en distanse til disse, klarer en kveld å røpe sin lidenskapelige sjel overfor greven etter å ha sett Mathilde danse:

Julien était au comble du bonheur. Ravi à son insu par la musique, les fleurs, les belles femmes, l'élégance générale, et plus que tout par son imagination qui rêvait des distinctions pour lui et la liberté pour tous.

– Quel beau bal ! dit-il au comte, rien n'y manque.

– Il y manque la pensée, répondit Altamira.

Et sa physionomie trahissait ce mépris, qui n'est est que plis piquant, parce qu'on voit que la politesse s'impose le devoir de le cacher (Stendhal, 1992, s. 287).<sup>106</sup>

Julien røper seg overfor en av de få menneskene på ballet som antakelig ikke vil være enig med ham. I kraft av å være utlending, har grev Altamira det fremmede blikket på den franske

<sup>104</sup> «'Monsieur, når jeg spiser middag med markisen hver dag, er det fordi det er min plikt, eller er det noe hun lar meg få lov til ut fra sin godhet?' // 'Det er en umåtelig ære!', sa pateren sjokkert. «Aldri har Monsieur N ..., om er medlem av Akademiet og har innnyttet seg hos henne i femten år, oppnådd det samme for sin nevø Monsieur Tanbeau.' // 'Men, Monsieur, det er den verste delen av arbeidet mitt her. Jeg kjedet meg mindre på seminaret. Til og med Mademoiselle de La Mole kan jeg se gjespe iblant, og hun skulle være vant til denne type elskverdighet som familiens venner utfolder. Jeg er redd for å falle i søvn. Kunne De vært så snill å få ordnet det slik at jeg går ut og spiser middag for førti sous i et eller annet obskurt gjestgiveri?」 (Stendhal, 2005b, s. 236).

<sup>105</sup> «Hun var kommet for å hente en bok og hadde hørt alt; nå fikk hun en viss aktelse for Julien. Han er iallfall ikke født underdanig, tenkte hun, slik som den gamle pateren» (Stendhal, 2005b, s. 237).

<sup>106</sup> «Julien var fra seg av begeistring. Uten å være klar over det selv, var han beruset av musikken, blomstene, de vakre kvinnene og all elegansen, og mest av alt sin egen fantasi som drømte om utmerkelser for ham selv og frihet for alle. // 'For et praktfullt ball!' sa han til greven. 'Her savner man ingen ting.' // 'Her savner man tanker,' svarte Altamira. // Og ansiktet hans røpet en forakt som er desto mer bitende fordi man ser at vedkommende prøver å skjule den av ren høflighet» (Stendhal, 2005b, s. 274).

samtida: «Il n'y a plus de passions véritables au XIX<sup>e</sup> siècle : c'est pour cela que l'on s'ennuie tant en France. On fait les grandes cruautés, mais sans cruauté» (Stendhal, 1992, s. 285).<sup>107</sup> Grusomheten er mangelen på lidenskap, der kjeddomsheten rår.

Greven er dødsdømt, og har begått en farlig handling. I denne forbindelse uttrykker Mathilde noe som blir stående som symbolsk for romanen, kjærlighetsteorien til Stendhal og det faktiske Frankrike: «Je ne vois que la condamnation à mort qui distingue un homme, pensa Mathilde : c'est la seule chose qui ne s'achète pas» (Stendhal, 1992, s. 278).<sup>108</sup> I og med at alt kan la seg kjøpe innafor restaurasjonen, til og med det røde og det svarte, er det kun dødsdommen som utmerker seg. Dette fungerer også som et frampek til Juliens endelikt. Romanen handler gjennomgående om å skulle sette noe på spill, som en kontrast til tomheten, kjedsomheten og middelmådigheten.

Stendhal hierarkiserer ofte verdiene sine. Der kjærlighetsfølelsen ruver høgt, er de samfunnsavhengige følelsene vurdert lågt (Boll-Johansen, 1970, s. 72). Det lågeste av alt er fraværet av følelser: en tilstand av kjedsomhet, et fravær av pasjon. To kapitler i boka heter som nevnt «L'ennui» og det første rommer møtet mellom Julien og madame de Rênal for første gang. I det andre kapitlet, i bok 2, kapittel 29 (Stendhal, 1992, s. 404), begynner endelig madame de Fervaques å gi etter for sin interesse for Julien. Tomheten i det sistnevnte skyldes den lite givende brevvekslinga Julien har gående med madame de Fervaques hvis omstendelighet og innhold virker lite interessant. Tilstanden av «ennui» kan slik fordre en trang eller et behov for noe, og denne ulysta og frykta for kjedsomheten, som særlig Mathilde kjenner på, kan få personer til å aktivisere seg og bli handlende. En av måtene å overkomme denne tilstanden på, er for eksempel ved å arbeide slik vi ser at Julien gjør. For aristokratene var dette ansett som under deres verdighet. Mathilde løser dette på kreative måter, ved å hengi seg til spydigheter i salongene, bruke makta si og ved å romantisere eldre idealer i det turbulente forholdet til Julien.

## 5.1 Parhelten Mathilde

I resepsjonen av romanen blir ofte Mathilde trukket fram som en lite truverdig eller særs problematisk karakter, fordi hun avviker fra normalen. Også romanen tematiserer at Mathilde er såpass lidenskapelig og vilkårlig at hun ikke er å anse som et uttrykk for et ekte sinnelag, kun

---

<sup>107</sup> «Det finnes ikke virkelige lidenskaper i det nittende århundre; det er grunnen til at man kjeder seg voldsomt i Frankrike. Man begår de verste grusomheter, men uten grusomhet» (Stendhal, 2005b, s. 272).

<sup>108</sup> «Dødsdom er det eneste en mann kan utmerke seg ved, tenkte Mathilde. Det er det eneste som ikke kan kjøpes for penger» (Stendhal, 2005b, s. 266).

truverdig i fiksjonsuniverset. «Maintenant qu'il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille» (Stendhal, 1992, s. 348).<sup>109</sup> Fortelleren svarer leseren gjennom en inngripen i narrativet. Lee (2008a, s. x) argumenterer at Mathilde er av de mindre typiske karakterene for 1800-tallsromanen fordi hun er hovmodig og arrogant, slik 1700-tallets franske aristokrater var, samt har elementer fra den dydige heltinna i engelske romaner, og eksemplifiserer det vi i dag kjenner som rebelsk og opprørsk ungdom. Mathildes karakter forener trekk fra forskjellige tidsaldre noe som gjør henne vanskelig å tidfeste til 1830, og bryter slik med troverdigheten krønikesjangeren påberoper seg.

Første gang Julien treffer Mathilde er ved middagsbordet hos familien av La Mole samme dag han ankommer. Han finner ut at hun ikke er en kvinne etter hans smak; «il venait de décider que mademoiselle de La Mole ne serait jamais une femme à ses yeux» (Stendhal, 1992, s. 239).<sup>110</sup> Julien beskriver henne som ekstremt blond og velskapt, men også med øyne fulle av kulde. Fortelleren sier at «Julien n'avait pas assez d'usage pour distinguer que c'était du feu de la saillie qui brillaient de temps en temps les yeux de mademoiselle Mathilde» (Stendhal, 1992, s. 238f).<sup>111</sup> Julien har ikke nok kjennskap til Paris' og salongenes kodeks, til å kunne dechiffrere Mathildes karakter. Hun er en intelligent, ung og vakker kvinne, med medfødte privilegier og en ambisjon om å lykkes med det som er hennes prosjekt i romanen; hun er en farlig pariserinne. Hun har full kontroll på det meste av sine omstendigheter, og er sjøl klar over den posisjonen de andre karakterene gir henne.

Fortelleren har sympati for Mathilde, slik vi så av «cette aimable fille», og gir leseren et bedre innblikk i hennes lynne og selv i kapittelet «L'empire d'une jeune fille» (Stendhal, 1992, s. 299).<sup>112</sup> Kapitteloverskrifta viser hvor stor makt Mathilde har på sine omgivelser, og «empire» kan her vise både til imperium og verbet «empirer» som betyr å forverre – slik at Mathilde både er keiserinne i sitt eget rike, samtidig som hun utøver en avgjørende påvirkning på og kontroll over sine omgivelser. Kapittelet følger Mathilde i en intern posisjon, og det blir tydelig at Mathilde kjenner på den sosiale plassen hun er tildelt: «Je me sens au niveau de tout ce qu'il y a de plus hardi et de plus grand» (Stendhal, 1992, s. 301).<sup>113</sup> Hennes hovmod er

<sup>109</sup> «Nå som vi er enige om at Mathildes karakter er umulig i vårt århundre, der dyd og forstandighet rår, blir jeg mindre engstelig for å irritere noen når jeg går videre med beretninger om den elskelige pikens vanvittige påfunn» (Stendhal, 2005b, s. 333).

<sup>110</sup> «han [...] hadde funnet ut at Mademoiselle de La Mole aldri ville bli en kvinne etter hans smak» (Stendhal, 2005b, s. 229).

<sup>111</sup> «Julien var for utrenet til å forstå at det var åndsfullhetens ild som iblant gnistret fra øynene til Mademoiselle Mathilde» (Stendhal, 2005b, s. 228).

<sup>112</sup> «En ung pikes makt» (Stendhal, 2005b, s. 285).

<sup>113</sup> «Jeg føler meg på nivå med alt som er djervt og stort» (Stendhal, 2005b, s. 287).

sjølsagt noe berettiga av sin medfødte stand, men det er hennes framtoning, lynne og vidde som er frykta. Hun har en tilsvarende stolt sjel som Julien.

Mathilde speiler Julien og hans ambisjon, men med et anna perspektiv. Hun ser samfunnsorganiseringa fra den privilegertes posisjon, og representerer derfor sosial laginndeling og maktforhold ovafra. Også for henne er idealet at man snarere oppnår enn får ting, slik Julien ønsker å vise seg verdig gjennom kamp. Hun gjenkjenner hans antimonarkistiske tendenser og aversjon mot aristokratiets påtatte kodekser, som hun finner fascinerende og uvanlig i sin omgangskrets. Mathilde ønsker seg tilbake til æreskodeksen og helteepoken som var på 1500-tallet, der Julien vil tilbake til karrieremulighetene under Napoléon.

Mathildes uttalte ideal er Boniface av La Mole, en forfar fra 1500-tallet som blei halshugd på Place de la Grève fordi han forsøkte å gå imot Katarina de Medici, som fungerte som dronning i Frankrike for en periode. Boniface var dronning Margareta av Navarras elsker, og historia skal ha det til at hun ba bøddelen om sin elskers hode i etterkant og beholdt dette. Mathilde heter også Mathilde-Margareta, etter Margareta av Navarra. La Mole er med andre ord en tradisjonsrik og gammel adelig familie i Frankrike, både i romanen og i den virkelige historia. Mathildes kimære er at man skal måtte ofre noe for kjærligheten, og denne muligheten finner hun i Julien. Deres forhold kan speile kjærlighetsforholdet mellom Margareta og Boniface, hvor hun satte alt på spill ved å henvende seg til ham.

Il y a déjà de la grandeur et de l'audace à oser aimer un homme placé si loin de moi pas sa position sociale. [...] À la première faiblesse que je vois en lui, je l'abandonne. Une fille de ma naissance, et avec le caractère chevaleresque que l'on veut bien m'accorder (c'était un mot de son père), ne doit pas se conduire comme une sottise. (Stendhal, 1992, s. 302).<sup>114</sup>

Mathilde prissetter motet og ønsker seg farlige handlinger. Dette svarer godt til Juliens pliktfordring.

Mathilde er den første til å gi sine følelser til kjenne, og opplever kvaler i møte med dette. Hennes ideal kolliderer med samfunnets forventning, og dette skaper ubalanse. «Quelques mois auparavant, Mathilde désespérait de rencontrer un être un peu différent du patron commun [...] Ici elle osait dire qu'elle aimait. Elle écrivait *la première* (quel mot terrible !) à un homme placé dans les derniers rangs de la société» (Stendhal, 1992, s. 319f).<sup>115</sup> Å være

---

<sup>114</sup> «Allerede det å ha mot til å elske en mann som er så langt under meg i rang, er både storslagent og modig. [...] Ved første svakhet jeg ser, slipper jeg ham. En pike av min byrd og med min bolde natur (det var hennes fars uttrykk) kan ikke opptre som en idiot» (Stendhal, 2005b, s. 288).

<sup>115</sup> «Noen måneder tidligere hadde Mathilde gitt opp håpet om å møte noen som var litt annerledes enn den gjengse modell. [...] Nå våget hun å si at hun elsket. Hun var *først ute* (for et skrekkelig uttrykk!) med å skrive til en mann som sto nederst på samfunnets rangstige» (Stendhal, 2005b, s. 304f).



kvinne og kurtisane var på den tida uhørt for unge og ugifte kvinner: «*Il est des choses qu'on n'écrit pas, s'écriait Napoléon apprenant la capitulation de Baylen. Et c'était Julien qui lui avait conté le mot ! comme lui faisant d'avance une leçon*» (Stendhal, 1992, s. 320).<sup>116</sup> Den kjødelige seieren over Mathilde vil for Julien bli en sosial seier over alle hennes beilere, moren og andre som har interesse i at Mathilde beholder sin ære og dyd. Spydig og hevngjerrig mottar han hennes brev med tilnærmelser: «Eh bien ! se dit-il en riant comme Méphistophéles, j'ai plus d'esprit qu'eux ; je sais choisir l'uniforme de mon siècle. Et il sentit redoubler son ambition et son attachement à l'habit ecclésiastique» (Stendhal, 1992, s. 315).<sup>117</sup> Som en av verdenslitteraturens mest kalkulerende menn, ler han av tilnærmelsen og bruker den til å bekrefte sin hyklerske posisjon. Fort melder allikevel tvilen seg, og han lurar på om det kanskje isteden er han som blir lurt: «Peu à peu l'agitation de Julien se calma ; la prudence surnagea. Il se dit, comme son maître Tartufe» (Stendhal, 1992, s. 315).<sup>118</sup> Julien mobiliserer fornufta, hvorpå han siterer fra Molières *Tartuffe* (1664) om hvordan det å få hennes gunst vil bevise at ordene er sanne. Også *Tartuffe* er en av litteraturhistorias største luringer, men det han og Mefistofeles har til felles er at de begge overlistes og avsløres. Julien sidestilles altså med to andre litterære skikkelser som felles. Julien svarer Mathilde for seg sjøl med en krigserklæring «*Aux armes*» (Stendhal, 1992, s. 316), og et stormfullt kjærlighetsforhold er født, hvorpå frampekene allerede har avslørt utfallet.<sup>119</sup>

Mathilde er, lik Julien, opptatt av litteratur og bruker det som modell for en ideell virkelighet. Mathilde har lest *La Nouvelle Héloïse*, som hun og Julien alluderer til i sin brevskrivning, hun har også lest de skandalause *Manon Lescaut* (1731) og *Lettres d'une Religieuse Portugaise* (1669). Ifølge *De l'Amour* er pasjonskjærighet slik den oppleves av den portugisiske nonnen (Stendhal, 1980, s. 27). Dette intertekstuelle eller alluderende sammenfallet er nok ingen tilfeldighet, for også Mathilde modellerer sin oppførsel og henfaller til et formelprega seksualritual første gang hun og Julien har samleie: «L'amour passionné était encore plutôt un modèle qu'on imitait qu'une réalité» (Stendhal, 1992, s. 333).<sup>120</sup> Mathilde speiler hans oppførsel fra første omfavelse i Verrières, og befester seg som en parhelt til Julien

<sup>116</sup> «*Det er ting man ikke skriver, utbrøt Napoleon da han fikk høre om kapitulasjonen i Bailen. Og det var Julien som hadde fortalt henne om dette! Som om han lærte henne en lekse på forhånd*» (Stendhal, 2005b, s. 305).

<sup>117</sup> «*Vel! sa han til seg selv og lo som Mefistofeles, jeg er mer intelligent enn dem, jeg har vært klok nok til å velge århundrets uniform. Og han kjente sin ærgjerrighet og hengivenhet til prestedrakten fordobles*» (Stendhal, 2005b, s. 300f).

<sup>118</sup> «*Etterhvert ble Julien roligere; fornuften kom opp til overflaten. Han sa til seg selv med et sitat fra sin læremester Tartuffe*» (Stendhal, 2005b, s. 301).

<sup>119</sup> «*Vakt i gevær*» (Stendhal, 2005b, s. 302).

<sup>120</sup> «*Den lenskapselige kjærligheten var snarere en modell hun etterlignet enn en realitet*» (Stendhal, 2005b, s. 318).

i slike øyeblikk. Modellen er henta fra litteraturen i begge tilfeller. Julien og fortelleren, i en glidende bevegelse, drøfter akta i etterkant:

Mathilde, dans toute sa conduite avec lui, avait accompli un devoir. Il n'y eut rien d'imprévu pour elle dans tous les événements de cette nuit, que le malheur et la honte qu'elle avait trouvés au lieu de cette entière félicité dont parlent des romans (Stendhal, 1992, s. 334).<sup>121</sup>

Mathilde handler ut av plikt, og denne bunner i et ønske om å leve opp til fiktive eller avdøde ideal.

Relasjonen starter gjennom en fascinasjon for det som er annerledes, hvor de gjennom å utøve sin plikt overfor selvet hengir seg til hverandre. Etter dette opprettholdes forholdet gjennom en kombinasjon av avsky og lidenskap hvis drakamp hele tida holder relasjonen fast ved bristepunktet. De handler likt ut fra en tanke om stolthet og meiner begge at det å vise følelser er å tape ansikt overfor den andre, men de må begge se seg slått av følelsenes uregjerlige uttrykksmåter. De skaper en destruktiv og sirkulær adferd, og for Julien som er like følsom som han er stolt er det lidelsesfullt. Stendhal (1980, s. 89) skriver at stolthet, særlig kvinnelig, er ødeleggende for forhold i hans *De l'Amour*: Kvinner kan gjerne ofre seg tusen ganger før elskeren trår feil, men da kan tretten vare. Dette ser vi også gir utslag i romanen, da det brukes lang tid på å utlegge Juliens kurtise av madame de Fervaques uten særlig framdrift mellom Julien og Matilde.

Julien møter kanskje sin beste motstander og strateg i Mathilde. De tar begge i bruk fordekte handlinger for å nærme seg hverandre i håp om at den andre skal gi seg til kjenne. Rotås (1973, s. 44) problematiserer dette i si avhandling, hvor han skriver at «Juliens roman har for det meste vært en kamp med 'heroiske våpen' (dvs. med Napoléon som forbilde). Men stoltheten til Mathilde lar seg ikke beseire med disse 'våpen'». Julien er nødt til å skape en rivalinne for Mathilde, da dette vil fungere som en katalysator for en røpende handling. Det er Juliens venn, fyrst Korasoff, som gir denne muligheten, da han tipser Julien om å gjøre kur til ei av Mathildes venninner og gir Julien brevene han skal kopiere og sende til nevnte venninne. Det er en uærlig handling som leder Julien til seier.

Mathilde er den første til å gi etter for pasjonen. Etter Mathilde og Julien har rast sammen i en konfrontasjon over at han gjør kur til madame de Fervaques er forholdet på et bristepunkt. Samme kveld er Julien nødt til å vise seg i madame de Fervaques' operalosjé. Fervaques bringer hans oppmerksomhet til Mathilde og mora, som sitter merkelig plassert.

---

<sup>121</sup> «Mathilde i all sin adferd overfor ham [...] hadde handlet av plikt. Det hadde ikke skjedd noe den natten som hun ikke hadde forutsett, bortsett fra følelsen av ulykke og skam istedenfor den absolutte lykksalighet som det står om i romanene» (Stendhal, 2005b, s. 319).

Mathilde har nemlig overtalt mora til å bli med, fordi hun ønsker å se Julien sammen med madame de Fervaques. Både Julien og Mathilde gråter i operaen. Dette skjer helt i tråd med kjærlighetsteoriens betoning av musikk som noe viktig. For Stendhal kan musikkopplevelsen forsterke krystalliseringa og dermed ha kraftig innvirkning. Mathilde lar seg overvelde av musikkens kraft, der hun til vanlig er kjølig og ikke særlig disponert for pasjon. Etter forestillinga gråter hun uhemma og gir Julien sine garantier, hun finner endelig pasjonen og gir etter.

Mathilde og Julien modellerer og baserer begge sin kjærlighet på idealer, som skaper en forventning det er vanskelig å oppfylle. Mathilde ofrer alt i sitt forsøk på å redde Julien etter arrestasjonen, men må se seg tapt – i møte med Valenod og kongregasjonen, og i møte med madame de Rênal. Allikevel får hun mulighet til å fyllestgjøre sitt ideal. Etter dødshugget, ber hun Fouqué om å få se Julien.

Elle se jeta à genoux. Le souvenir de Boniface de La Mole et de Marguerite de Navarre lui donna sans doute un courage surhumain. Ses mains tremblantes ouvrirent le manteau. Fouqué détourna les yeux.

Il entendit Mathilde marcher avec précipitation dans la chambre. Elle allumait plusieurs bougies. Lorsque Fouqué eut la force de la regarder, elle avait placé sur une petite table de marbre, devant elle, la tête de Julien, et la baisait au front (Stendhal, 1992, s. 494).<sup>122</sup>

Mathilde gjensker scena hvor Margareta tar hodet til sin elsker etter hans død. Hun beholder det fram til gravferden. Julien har valgt seg grotta som sitt siste hvilested. Begravelsen besørgeres og innbyggerne fra landsbyene omkring er alle kommet for å overvære denne, midt på natta, «attirés par la singularité de cette étrange cérémonie» (Stendhal, 1992, s. 494).<sup>123</sup> Mathilde og Fouqué blir igjen etter seremonien, og Mathilde begraver Juliens hode med sine egne hender. Slik fullbyrdes den farlige handling for Mathilde. Det er bemerkelsesverdig hvordan resepsjonen har trukket fram Mathilde som en umulig og urealistisk karakter, og at det allikevel er hun som får fullført sitt prosjekt. Dette kan vitne om at det er urealistisk for ambisiøse og troverdige sjeler å sprengre sine snevre ytre rammer, i tida romanen gjør seg til krønike for.

## 5.2 Skuddet

Lykka er innafor rekkevidde for Julien, ridder av La Vernaye, da markien mottar et brev fra madame de Rênal. Julien reiser rett til Verrières og skyter madame Rênal under ei messe, kirka

<sup>122</sup> «Hun kastet seg på kne. Minnet om Boniface de La Mole og Margareta av Navarra ga henne antagelig overmenneskelige krefter. Med skjelvende hender åpnet hun kappen. Fouqué snudde seg bort. // Han hørte Mathilde gå raskt frem og tilbake i rommet. Hun tente mange lys. Da Fouqué orket å se på henne, hadde hun plassert Juliens hode på et lite marmorbord foran seg, og kysset det på pannen ...» (Stendhal, 2005b, s. 472).

<sup>123</sup> «tiltrukket av det eiendommelige ved denne merkelige seremonien» (Stendhal, 2005b, s. 472).

igjen kledd i djuprødt. Skuddet som treffer madame de Rênal angir slutten på romanen, og ambisjonen som har drevet Julien opphører. Derimot tiltar kjærlighetsintriga. I begge Juliens kjærlighetsrelasjoner er det viktig for ham å beholde overtaket, men idet han får høre om brevet tar følelsene overhånd. Madame de Rênal har blitt pressa til å skrive brevet av sin skriftefar, og igjen tydeliggjøres den enorme makta kongergasjonens utøver, dette veit sjølsagt ikke Julien før langt seinere. Juliens hastige avgjørelse om å reise kan leses som et uttrykk for følelsens eksklusivitet. «Julien était parti pour Verrières. Dans cette route rapide, il ne put écrire à Mathilde comme il en avait le projet, sa main ne formait sur le papier que des traits illisibles. // Il arriva à Verrières un dimanche matin» (Stendhal, 1992, s. 438).<sup>124</sup> Her er fortellerposisjonen ekstern og beskriver kun Julien sett fra utsida, hva han hadde tenkt å skrive til Mathilde og hva som skjer i hodet hans under turen får vi ikke vite. Kanskje er dette fordi hans følelsesreaksjon fullstendig har fylt ham opp (Boll-Johansen, 1970, s. 34). Når han kommer fram, kjøper han en pistol, får gratulasjoner for sitt forestående giftermål som er blitt kjent i provinsen, før han deretter avfyrrer to skudd mot madame de Rênal, hvorpå kun det ene treffer henne.

Skuddene og motivasjonen bak det står fortsatt noe uforløst i Stendhalforskninga. For leseren framstår det som om han avfyrrer skuddene uten å reflektere over det. Den overvelda kjærlighetsfølelsen kan sies å være handlingstilskyndende, slik vi har sett følelsen av tomhet kan være. Julien er grepa av planen sin, noe som gir utslag i det fysiske i handlingsøyeblikket. «La vue de cette femme qui l'avait tant aimé fit trembler le bras de Julien d'une telle façon, qu'il ne put d'abord exécuter son dessein. Je ne le puis, se disait-il à lui-même ; physiquement, je ne le puis» (Stendhal, 1992, s. 438).<sup>125</sup>

I *De l'Amour* forekommer det en spennende passasje, hvor Stendhal skriver at kjærlighetsmekanismene kan føre fram til en handlingstilskynda avgjørelse:

Êtes-vous quitté, la cristallisation recommence; et chaque acte d'admiration, la vue de chaque bonheur qu'elle peut vous donner et auquel vous ne songiez plus, se termine par cette réflexion déchirante : ' Ce bonheur si charmant, je ne le reverrai *jamais* ! et c'est par ma faute que je le perds ! ' Que si vous cherchez le bonheur dans des sensations d'un autre genre, votre cœur se refuse à les sentir. Votre imagination vous peint bien la position physique, elle vous met bien sur un cheval rapide, à la chasse, dans les bois du Devonshire [...] ; mais vous voyez, vous sentez évidemment que vous n'y auriez aucun plaisir (Stendahl, 1980, s. 39).<sup>126</sup>

<sup>124</sup> «Julien hadde satt avgårde til Verrières. I den høye farten greide han ikke å skrive til Mathilde slik som han hadde tenkt, hånden hans fikk bare til noen uleselige streker ned på papiret. // Han kom til Verrières en søndag morgen» (Stendhal, 2005, s. 418).

<sup>125</sup> «Synet av denne kvinnen som han hadde elsket så høyt, fikk Juliens arm til å skjevle så voldsomt at han først ikke maktet å gjennomføre sin plan. Jeg greier det ikke, sa han til seg selv; fysisk sett greier jeg det ikke» (Stendhal, 2005b, s. 419).

<sup>126</sup> «Blir De forlatt, tar krystalliseringen til igjen; og hver anledning til å beundre henne, minnet om hver lykkestund som hun kan gi og De ikke lenger tenkte på, ender med følgende hjerteskjærende refleksjon: 'Denne lykksalighet skal jeg *aldri mer* få oppleve! Og det er min egen skyld!' Og hvis De søker lykken i andre sanseopplevelser, nekter

Madame de Rênal forlater på mange måter Julien ved å sende brevet som avslører deres kjærlighet, og på den måten fjerner relasjonen fra noe de to deler aleine. Sjølsagt er det verdt å bemerke at hun tvinges til å skrive brevet, men allikevel vil brevet sette et punktum for deres forhold fordi det synliggjør affæren. Denne avslutninga kan forsterke krystalliseringa, og idealiseringa vil nå nye høyder i møtet med tanken om at en aldri igjen vil kunne oppleve den pasjonen en tidligere har følt. Fortidsformen i passajen ovafor, «l'avait tant aimé» vitner om en tapt kjærlighet. Sjøl ikke det å flykte inn i minnet av sanseopplevelsen, dette egne rommet som kjærligheten hos Stendhal ofte avhenger av, vil her utgi lykke, men snarere minne om det endelige tapet. Stendhal (1980, s. 39) skriver så: «Voilà l'erreur d'optique qui produit le coup de pistolet»,<sup>127</sup> og bruker pistolskudd som metafor for en handlingstilskynda avgjørelse. Tar vi også i betraktning historia om Antoine Berthet fra 1827 og Juliens pistolskudd, er dette intertekstuelle sammenfallet for påfallende til å forbigå i stillhet, og kanskje ligger svaret på Juliens handling i at han forestiller seg et fullstendig tap av madame de Rênals kjærlighet.

Juliens handlingsmønster vitner om en lidenskapelig sjel som ofte handler etter eget velbefinnende. Eliassen og Stene-Johansen (2007, s. 139) vektlegger pasjonskjærligheten i sin analyse av sjalusien som litterært topos: «Det som teller for Stendhal, er fremfor alt lidenskapen, hvor møtet mellom loven og kjærligheten er altoverskyggende». Sjalusien spiller en sentral rolle, i og med at følelsen kan fostre oppførsel på tvers av opprinnelige hensikter eller fornuft. Han føler i flere deler av romanen på sjalusien, en tilstand som ofte springer ut ifra en forestilling uten modell i virkeligheta. Sjalusien er produktiv, og oppstår mellom lov og lidenskap (Eliassen og Stene-Johansen, 2007, s. 139). Dette skaper et amoralsk handlingsrom. Med Juliens hang til ureflektert handling i pasjonens eksklusivitet, kan det her også antydes at Julien skyter madame de Rênal som en sjalusitilskynda handling. Et siste punktum kan settes av Stendhal sjøl: «dans ces moments de jalousie on perd la tête le plus souvent» (Stendhal, 1980, s. 121).<sup>128</sup> Dette er nettopp det som skjer, vi får ikke innsikt i hva Julien tenker eller føler under gjerninga, som om han har mista hodet.

Etter skuddene og Juliens fengsling, skjer det ei vending innover, og dette har blitt tolka på flere forskjellige måter. Fengselet blir et lykkelig fristed hvor samfunnet rundt er stengt ute og det romantiske individ får realisere selvet. Lobben Smaaland (1981, s. 63) tar opp dette i si

---

hjetert å føle noe. Fantasien kan nok skildre den kroppslige følelse og plassere Dem på ryggen av en rask hest, midt i et jaktlag som farer gjennom skogene i Devonshire, men bare prøv, De skjønner naturligvis straks at De ingen glede ville ha» (Stendhal, 2005a, s. 29).

<sup>127</sup> «Det er optiske bedrag av denne art som utløser pistolskuddet» (Stendhal, 2005a, s. 29).

<sup>128</sup> «det er lett å miste hodet når sjalusien herjer» (Stendhal, 2005a, s. 111).

avhandling ved å påpeke at tanken om et lykkelig fengsel i grunn er et paradoks, og at romanen derfor skifter karakter. Julien går fra å være et individ i samhandling hvor sosial kontekst er viktig, til å isolere seg, og i et, mer eller mindre, vakuum kunne betrakte og analysere seg sjøl.

Verden og Julien går fra å være hovedsakelig beskua og beskrevet av fortelleren, til å se omverdenen med Juliens øyne fra hans posisjon, et påfallende temperaturskille i fortellermåten. Skuddene har blitt lest som et slags farsdrap. Tolkninga til Brooks (2008) går ut på at fordi fortelleren velger ut hva han skal fortelle, av hensyn til Julien, hvordan Julien framstilles, men også til leseren – er fortelleren en slags farsfigur i romanen. Slik farsfigurer øvrig har svikta både Stendhal og Julien, svikter også denne fortellerfaderen idet Julien begår mordforsøket ved å trekke seg ut (Brooks, 2008, s. 551). Den tydelige forteller forsvinner fra narrativet, og overlater leseren til Juliens indre monologer og dialoger med besøkende.

Lobben Smaaland (1981) hevder at den *ytre* Julien, det vil si den iscenesatte Julien, blir igjen utafør fengselsmurene. Dette forsterker det ensomme i hans prosjekt, og fengselet blir hans siste tilfluktssted:

Når han her etter domsavsigelsen blir overført fra det gotiske borgtårn med fritt utsyn over Besançon til den trange og dystre dødselle, representerer dette siste etappe i en gradvis innsnevring av hans fysiske verden, en innsnevring som har pågått gjennom hele romanen (Lobben Smaaland, 1981, s. 44).

Han er overlatt til sitt indre selv, og uten mulighet til å lese er han nødt til å speile seg og finne likemenn gjennom introspeksjon.

Plikta som Julien har beordra seg sjøl har stått stødig for ham gjennom mobilitetsprosjektet, men det har ikke endra noe. Juliens fordring om å kjenne seg sjøl, samt det at han er overlatt til forsakelsen, gjør at han gjennomgående reflekterer over hva det vil si å skulle gjøre suksess. Den siste store erkjennelsen til Julien er at han ved å utføre sitt pliktarbeid er en like stor hykler, som det de geistlige og statens menn har vært – disse hyklerne han forbanner. «Et pourquoi être encore hypocrite maudissant l'hypocrisie?» (Stendhal, 1992, s. 487).<sup>129</sup> Mathilde kommer reisende fra Paris under passet til sin tjenestepike, og ofrer alt for å få Julien frikjent. Abbed Frilair, som kjenner Julien fra presteseminaret, er av de hun appellerer til nærmest med en lovnad om at hvis han utøver sin makt over dommerne, kan han få et bispedømme. Frilard lover å få Julien frikjent, og forteller dommerne at de skal stemme som Valenod, som i seinere tid er blitt borgermester i Verrières. Under rettssaken blir Julien derimot funnet skyldig i overlagt drap og idømmes dødsstraff, som en følge av gammalt nag hos

---

<sup>129</sup> «Og hvorfor skal jeg fremdeles hykle når jeg forbanner hykleriet?» (Stendhal, 2005b, s. 465).

Valenod som nå er representant for kongregasjonens interesser i saken. Hykleriet og korrumperinga feller Julien, og han blir dømt på feilaktige premiss. Julien sier på et tidspunkt til Pirard: «*Incedo per ignes* [...] j'ai des ennemis cachés» (Stendhal, 1992, s. 188).<sup>130</sup> Julien er klar over at han har fiender, men disse er skjulte. Her blir det tydelig at fiendene er kongregasjonen, som anser sjølstendig tenking, lesing og Napoléonsbeundring som farlig. Disse styrer det politiske spillet. Hans fiender er derfor også Napoléons fiender, som bidrar til å snevre inn rammene for den ambisiøse sjel.

Julien ender opp i tårnet i Besançon med en retrett til sin opprinnelse. «Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune» (Stendhal, 1992, s. 469).<sup>131</sup> Han medgår å ha begått forbrytelsen, men den virkelige forbrytelsen er at han har forsøkt å motarbeide de deterministiske strukturene og slå seg opp. Forsvarstalen blir et tilbaketog til egen oppkomst, og hans skjebne ligger i å forbli møllesønn. Han gjennomgår en transformasjon i møte med sin dødsdom.

Det som *egentlig* feller ham er allikevel den genuine kjærligheten til madame de Rênal. Dette kommer tydelig fram i en komisk passasje i fengselet, da Julien blir skjelt ut av Mathilde:

Ah ! ceci est une antithèse ! pensa-t-il, et, pendant un grand quart d'heure que dura encore la scène qui lui faisait Mathilde, il ne songea qu'à madame de Rênal. Malgré lui, et quoique répondant souvent à ce que Mathilde lui disait, il ne pouvait pas détacher son âme du souvenir de la chambre à coucher de Verrières (Stendhal, 1992, s. 476).<sup>132</sup>

Sjelen hans tilhører madame de Rênal, og bruken av synekdoxen, «la chambre de Verrières», sammenkobler madame de Rênal, sjelen og provinsbyen han vokste opp i – og er med på å fullkommengjøre hans retrett til opprinnelsen. Tanken om henne opptar ham under rettsaken, slik den har gjort i andre lange passasjer i romanen. En stor del av kjærlighetsteorien til Stendhal (1980) er en drøm om objektet gjerne i fred fra objektet, hvor drømmeren kan hengi seg uforstyrret. Dette kjenner vi også igjen fra Stendhals biografi og forfatterskap: når den ytre verden skuffer flykter Stendhal og romanheltene inn i følelsesopplevelsen, aleine, og overlater kjærlighetens klimaks til fantasien (Boll-Johansen, 1970, s. 9). Julien tenderer til slik dagdrømming, som vi har sett av hans hang til isolasjonen. Romanens passasjer som omhandler

<sup>130</sup> «*Incedo per ignes* [...] jeg har hemmelige fiender» (Stendhal, 2005b, s. 180).

<sup>131</sup> «Mine herrer, jeg har ikke den ære å tilhøre deres klasse, foran dere står en bondegutt som har gjort opprør mot sin usle skjebne» (Stendhal, 2005b, s. 448).

<sup>132</sup> «Å! dette er en antitese! tenkte han, og i enda et langt kvarter, mens Mathilde fortsatte å skjelle ham ut, tenkte han bare på Madame de Rênal. Selv om han prøvde og rett som det var svarte på det Mathilde sa, greide han ikke å løsrive sin sjel fra minnet om soveværelset i Verrières» (Stendhal, 2005b, s. 454).

grotta tenderer til å benytte ellipsa, og dermed galant hoppe over introspeksjonen. I tårnet i Besançon skjer dette derimot fyllest, da vi også får innblikk i tankeprosessen.

Julien opplever kjærligheten ordentlig først idet han veit han skal dø. Stendhals helter dør ofte unge, slik at kjærligheten enten utspiller sin rolle og helten dør, eller helten dør før den får utspilt sin rolle. I romanens slutt ser vi en fullstendig overgivelse til kjærligheten og madame de Rênal. Fornufta og stoltheten må til slutt gi tapt for hjertet, en erkjennelse som først kommer i tårnet, nær døden: «Ce n'est pas ni la mort, ni le cachot, ni l'air humide, c'est l'absence de madame de Rênal qui m'accable» (Stendhal, 1992, s. 487).<sup>133</sup> Som resepsjonen også har vektlagt, er det vanlig å lese romansluttene som en seier for pasjonen, kjærligheten og det autentiske. Det innebærer dog ikke at de som elsker eller som finner sitt selv igjen, er de som kommer seirende ut. Det som er spennende her, er at Julien har to valg i sluttprosessen og en legitim adelig slekt i ryggen, sjølvste La Mole, som kan frigjøre ham, men velger allikevel å dø i giljotinen. Derfor kan ikke Julien som autentisk karakter sies å være representant for en sosial funksjon eller en typisk samtidig rolle, fordi kompleksiteten i handlingsmønstrer vitner om en unikhet. Også det at Julien er en ironisk karakter, frasier seg enhver entydig tolkning. Tvisynet er en forutsetning.

Fortelleren trekker seg tilbake til en ekstern fortellerposisjon etter at Julien dør. Vi får ikke overvære dødshugget som fortelleren gjengir kort og oppsummerende:

Jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber. Les plus doux moments qu'il avait trouvés jadis dans les bois de Vergy revenaient en foule à sa pensée et avec une extrême énergie.

Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation (Stendhal, 1992, s. 493).<sup>134</sup>

Leseren får ikke innblikk i noe anna enn at Julien tenkte på Vergy, det vil si de lykkelige stundene han har delt med madame de Rênal og barna i feriehuset. Det andre avsnittet er derimot til orientering. Det er dog allikevel sant, Julien tenker for seg sjøl dagen han får høre at han skal dø: «Allons, tout va bien, se dit-il, je ne manque point de courage» (Stendhal, 1992, s. 493).<sup>135</sup> Motet, som et slags ironisk ledemotiv for Julien, vedvarer. Juliens siste replikk i romanen, er verdt å dvele litt ved:

---

<sup>133</sup> Det er verken døden eller den fuktige luften som bryter meg ned, det er Madame de Rênals fravær» (Stendhal, 2005b, s. 465).

<sup>134</sup> «Aldri hadde dette hodet vært så poetisk som i det øyeblikk det skulle falle. De skjønneste stundene han hadde opplevd i Vergy kom tilbake i en strøm og med en utrolig kraft. // Alt foregikk på en grei og anstendig måte, uten noen slags affektasjon fra hans side» (Stendhal, 2005b, s. 471).

<sup>135</sup> «Kom igjen, dette går bra, sa han til seg selv, jeg mangler slett ikke mot» (Stendhal, 2005b, s. 471).



– Qui sait ? peut-être avons-nous encore des sensations après notre mort, disait-il un jour à Fouqué. J’aimerais assez à reposer, puisque reposer est le mot, dans cette petite grotte de la grande montagne qui domine Verrières. Plusieurs fois, je te l’ai conté, retiré la nuit dans cette grotte, et ma vue plongeant un loin sur les plus riches provinces de France, l’ambition a enflammé mon cœur : alors c’était ma passion... Enfin cette grotte m’est chère et l’on peut disconvenir qu’elle ne soit située d’une façon à faire envie à l’âme d’un philosophe... Eh bien ! ces bons congréganistes de Besançon font argent de tout ; si tu sais t’y prendre, ils te vendront ma dépouille mortelle (Stendhal, 1992, s. 493).<sup>136</sup>

Han oppsummerer her to viktige punkt i romanen: Han velger å trekke seg tilbake til naturen og isolasjonen i valget av sitt siste hvilested, og slik understreker det isolerende og ensomme i prosjektet. I tillegg betones hykleriet og makta kongregasjonen sitter på. Hans reise ender heime i Verrières som bondegutt – dømt av dem han misliker mest, ikke verden slik han har ytra ønske om – men som et moralsk bedre menneske. Julien må bøte med livet for sine nye innsikter.

Stendhal er kjent i forfatterskapet øvrig for å skrive brå romanslutter, og dette er intet unntak for *Le Rouge et le Noir*. For eksempel mangler de siste kapitlene epigrafen som er så typisk for de øvrige. Kritikere har ofte spurt om hastigheten romanen bringes til ende med bør bifalles eller kritiseres. Brooks (2008) påpeker at resepsjonen gjerne har drøfta historia om Antoine Berthet som en avgjørende faktor i romansluttet. Intrigene er veldig like, og låner fra trivallitteraturen så vel som virkeligheta. Kanskje blir Julien, av fortelleren, overlatt til giljotinen, fordi romanen har henfalt til det anekdotiske og trivielle; kanskje er det her historia slutter fordi Julien ikke lenger kan skape og forme den som han sjøl ønsker (Brooks, 2008, s. 551). Vi husker Julien tenke, idet han har kapra Mathilde: «Après tout, pensait-il, mon roman est fini, et à moi seul tout le mérite» (Stendhal, 1992, s. 433).<sup>137</sup> Hadde romanen henta sin form fra en lykkelig fortelling ville den slutta der. Julien mister derimot definisjonsmakta, og omverden fatter sin endelige dom. Romanen slutter med at Rousseau, Napoléon og Berthets skjebne også blir Juliens, i tråd med Lukács’ (2001) tanke om indre og ytre form: Selvet har kollidert, og slik ender reisa som har lånt sin form fra biografien. Juliens liv er over.

---

<sup>136</sup> «’Hvem vet? Kanskje det fremdeles er mulig å sanse noe etter døden’, sa han en dag til Fouqué. ‘Jeg skulle gjerne ønske å hvile, ettersom hvile er ordet, i den lille grotten på fjellet som rager opp over Verrières. Jeg har fortalt deg hvordan jeg flere ganger trakk meg tilbake i denne grotten om natten, og at jeg kunne se langt ut over de rikeste provinsene i Frankrike mens ærgjerrigheten flammet i mitt hjerte. Det var hva jeg brant for den gang ... Uansett, denne grotten er et kjært sted, og ingen kan være uenig i at beliggenheten kan få en filosof til å bli misunnelig ... Vel! Kongregasjonen i Besançon gjør penger av alt; hvis du er litt smart, selger de deg mine jordiske levninger ...» (Stendhal, 2005b, s. 471f).

<sup>137</sup> «Når alt kommer til alt, tenkte han, er romanen min slutt, og det er jeg som har æren av alt» (Stendhal, 2005b, s. 414).



## 6. Et kaotisk og fragmentert verdenssyn

Det viktigste i romanen er heltens søken etter sin plass i verden, og Lukács (2001) etablerer et dynamisk formprinsipp for romanen. Denne er historisk betinga og endres i takt med historia. Juliens reise gir form til romanen. Prosjektet handler om å få det han meiner er sin rettmessige plass. Dette utspiller seg i et fiktivt univers tydelig etablert på det virkelige Frankrike, i ei tid hvor individet føler seg fremmedgjort i møte med omverdenen. Biografien er romanens sentralgestalt, og i *Le Rouge et le Noir* låner Stendhal fra omverden for å skape historia. Julien er det romantiske individ à la Rousseau, med ambisjonen som Napoléons reise ga virkelighet til, og han låner fra deres liv for å avansere i sitt eget. Slik også disse historiske storhetene blei felt, er Julien nødt til å tilpasse seg omverdens fordringer. Han er også et problematisk individ, i tråd med Lukács' (2001) romananskuelse: Juliens væren uttrykker det fragmenterte og kaotiske, gjennom sine forsøk på å oppnå det han ønsker. Hans roman blir ei fortelling om forsøket på å passe inn i den moderne verden.

Romanen er forankra i det sosiale og politiske klimaet, de historiske perspektivene forut for tidsrommet i romanen, og litterære forelegg både på forteller- og utsagnsnivå. Karakterene plasseres inn i ei nøyaktig og historisk bestemt sosial ramme hvorpå plottet utvikles, og Stendhal setter seg fore å være kronikør over 1800-tallet. Romanen er kompleks og sammensatt, og speiler samtidas kaotiske politisk-sosiale situasjon. Stilen til Stendhal er prega av en rotlaushet, fremmedfølelse og framveksten av nye formuttrykk. Dette, skriver Auerbach (2005, s. 473), skyldes at Stendhal stilte seg disponibel til øyeblikket, og lot omstendighetene bidra til å forme veien: «Omstendighetene grep tak i ham, slengte ham hit og dit, og gav ham en eiendommelig uventet skjebne. De formet ham slik at han var tvunget til å avfinne seg med virkeligheten – som ingen annen før ham». Derfor bidrar biografien til Stendhal og det historiske bakteppet inn i resepsjonen for å forstå hvordan Stendhals manglende rotfeste i en omskiftelig verden prega litteraturen hans – innholdsmessig og formmessig. Romanens språk låner også fra lidenskapen (Eliassen og Stene-Johansen, 2007, s. 142). Dette tempererer språket på forskjellige måter, gjennom toneleie, tempo og mer sceniske innslag. Også det at leseren får vite ting simultant av, om og med Julien, gjør narrativet avslørende, tilslørende og begrensa samtidig. Disse grepene, gjennomtenkte eller ei, viser fram kompleksiteten i romanen, hvor enhver tolkning vil møte på et godt motargument og åpne for nye mulige innfallsvinkler.

Organisk innarbeida i romanens forløp fins en kritikk av samfunnet med et historisk perspektiv: Frankrike er på denne tida prega av nedgangstida etter napoleonskrigene, utviklinga av den moderne tid og restaurasjonen. Kjedsomheten i den tids salonger er påfallende og et

uttrykk for frykten for at blodbladene i 1793 skal gjenta seg. Rotlausheten har åpna for nye identifiseringsmekanismer, og tanken om hva innebærer å føle et selv drøftes. Dette skaper en diskrepans mellom hva karakterene ønsker ut av livene sine, og hva de faktisk får. Verden og sjel blir to forskjellige størrelser i den moderne romanen, hvorav romanheltens sjel, ambisjoner og ønsker, ikke er det som går seirende ut. For Julien blir hans skjebne en helt annen enn det hans sinn har ønska, og han dømmes av de hyklerne og parvenyene han har mislikt mest.

Gjennomgående forekommer det metakommenterende og sjølrefleksive passasjer, hvor også romanskrijvinga og -skapelsen tematiseres. Lee (2008a, s. ix) poengterer at den mest troverdige måten å vite hva som utgjør en god historie på, er ved å lese en sjøl. Julien er lidenskapelig opptatt av litteratur, modellerer seg etter denne, og søker alltid utover seg sjøl for å lære. Også dette bidrar inn i etableringa av Julien som uttrykk for en samtidig mentalitet. Rousseau og hans selvbiografi, eskapismen og den romantiske individualitet var forankra i samtidslitteraturen, samtidig som Rousseaus idéer bidro inn i opplysningstidas og revolusjonens tankegods. Napoléons biografi og ekstraordinære klassereise ga virkelighet til revolusjonens, og den sensualistiske, tanke om at meritter, kunnskap og talent, var uvhengig av medfødte privilegier, slik Julien etablerer som sitt ideal. Fortelleren alluderer også gjennomgående til både Julien og Mathildes litterære forbilder, og trekker på disse. Bruken av forbilder, litteratur og epigrafer blir også en måte å skape en historisk-sosial situering for sjølve romanen på, da disse intertekstuelle referansene griper utover romanens eget univers. Romanen plasseres i en tradisjon for skrijving, samtidig som den er nyskapende.

Resepsjonen betoner særlig to ting som problematisk i romanen: Skuddet, og mangel på en konstant i Juliens karakter. Motivasjonen bak skuddet vil nok for alltid forbli uviss, da fortelleren velger å trekke seg tilbake og overlater narrativet i større grad til Julien som ikke uttrykker sin motivasjon. Hva angår Julien og hans karakter, som har vært denne oppgavas hovedtema, må vi kanskje konkludere slik T. S. Eliot tolker Hamlet: at det ikke er noen vits i å finne en konstant, og det er det som gjør karakteren så spennende. Som lesere får vi et filtrert bilde av Julien gjennom hans egne iscenesettelser, gjennom de andre karakterenes observasjoner og analyser av hans karakter, og ikke minst den ironiske strukturen og fortellerens overskridende bevegelse. Fortelleren gjør klare utvalg og kan sies å være upålitelig som følge av den situerte og ladde posisjonen, men også fordi han nærer sympati overfor Julien.

Julien har alltid et, for ham, umiskjennelig *jeg* han griper tilbake til: en tanke om selvet og hva han skal være, også i kontrast til de andre. Gjennom sine antisjenerøse leveregler, for å låne uttrykket til markien av La Mole, samt pliktfordring og rammeverk, har Julien skapt seg et monument, et moralsk referansesystem og kodeks han har forholdt seg til. Juliens følelse av

selv etableres på dette, og idet han gjør regnskap over livet sitt meiner han å ha vært tru mot dette. Romanens slutt er også prega av tvisynet: Julien overgir seg til kjærlighet og følelsens eksklusivitet, han har drømt å bli elska og få elske, og dette oppfylles, men han unnslipper aldri sin reflekterte posisjon, og hans endelikt blir det endegyldige ironiske moment – da kollisjonen mellom individ og samfunn er fullstendig.

Romanens ironiske struktur bidrar til å framvise mangelen på sammenfall mellom Juliens idealer og de rammene den ytre verden kan tilby ham. Dette gjør prosjektet hans ambisiøst og umulig. Drivkrafta og strukturprinsippet i romanen er Juliens søken etter å øke sin sosiale verdi og klatre opp rangstigen. Prosjektet er fundert på et ønske om å oppnå lykke og om å få leve ut sitt selv, autentisk. Sjøl om midlet er hykleriet, er målet den rettmessige og autentiske plass. Napoléons meritokrati ulmer som et slags heroisk, guddommelig prinsipp for Julien i romanen, men dette er uten belegg i samtida. I romanens univers, og samtidig den samtida som romanen baseres i, er verden styrt av restaurasjonepokens befestning av katolisismen, monarkiet og deres strenge sensur for å forhindre en ny revolusjon. Den virkelige verden har tatt over den styrende plassen som guddommen innehadde i epikken. Julien og hans skjebne er overlatt til en verden uten nåde og øyne for hans ambisjoner og ønsker. Menneskene som agerer på Juliens vegne bidrar til hans suksess.

Julien er i tråd med opplysningstidas tanke om at man som menneske kan fødes to ganger: den første fødselen er den faktiske, mens den andre er den symbolske – man gjenfødes som et opplyst individ. Juliens prosjekt om å avansere sosialt handler i stor grad om å nå opp til nivået han sjøl meiner han er født til. Han representerer hverken proletaren, den geistlige eller parvenyen. Konformiteten og sømlausheten er noe Julien søker i sin sosiale avansering, allikevel røper han seg ved hvert veiskille og framviser sine skjøteflater og autenticitet. Hans reise er ei symbolsk, geografisk og sosial reise fra Verrières til Paris, og han møter på forskjellige utfordringer tilknyta måten han identifiserer seg sjøl på, i de forskjellige stadiene. I heimbyen handler det om hans sosiale bakgrunn, og han forblir, til tross for at borgermesteren og omgangskretsen berømmer hans usedvanlige talent, møllesønnen til gamle Sorel. I Besançon blir han paradoksalt nok ansett som for borgerlig av medseminaristene, samt at hans intellektuelle sjølstendighet ikke settes pris på i et miljø hvor flokkmentaliteten herjer. Selvhvdelse og sammenligning er resultatet av sosialt samvær og omgang, men sammenligning er Juliens premiss. I Paris er det hans egen selvbevissthet som skaper de sosiale skillene, da både Mathilde og markien av la Mole godtar hans bakgrunn og priser hans karakter for den. I møte med markien og Mathilde, forsøker Julien å imitere folk som ikke inviterer til slik omgang. Mathilde setter stor pris på at Julien er noe anna enn resten, at han markerer seg

ved sin intelligens og sitt fritenkeri. Sjøl hennes far setter etter hvert pris på Juliens klossethet og kunnskap, og priser uforutsigbarheten som følger hans karakter. Også madame de Rênal priser Juliens keitete og følelsesladde framtoning, framfor den distanserte og kjølige holdninga hans pliktforddring og rammeverk gir ham.

Mathilde speiler Julien godt, men fra et anna perspektiv. Å ikke skulle gjøre suksess, innebærer for Mathilde og Julien å sluses inn i den ferdiglaga malen for deres typer: Mathilde gifter seg med kjedsomheten, mens Julien spiser middag ved tjenerens bord (Lee, 2008a, s. ix). Hun søker lidenskap der kjedsomheten rår, slik vi har sett at en tilstand av «ennui» kan fungere handlingstilskyndende. For henne blir Julien en mulighet til å bryte med aristokratiets konvensjoner og hengi seg til en kjærlighet på tross, og tvers, av klasse, slik de store fortellingene skapes. Det blir derfor en roman om mennesker som så altfor godt kjenner til sin plass i verden, og som ønsker å unngå den.

Julien drømmer om en individuell skjebne. Stendhal (1980, s. 94f) skriver i *De l'Amour* at «Le grand homme est comme l'aigle ; plus il s'élève moins il est visible, et il est puni de sa grandeur pas la solitude de l'âme». <sup>138</sup> Julien kan sies å være dømt til ensomheten. Hans prosjekt er ensomt i utgangspunktet, midlet er hykleriet og målet er å fly som en rovfugl eller Napoléon over alle andre. Denne skjebnen blir delvis hans, da han ender høyt opp i tårnet, isolert fra omverdenen og overlatt til tankene. Julien står utafør miljøene han vil inn i, og kløner ofte i møte med normtynga mønstre for interaksjon og samtale. Som følge av dette oppfattes han ofte som keitete og klossete i sosiale situasjoner, og endrer karakter etter hvem han er med. Denne konstante iscenesettinga befester hans isolerte posisjon. Juliens sjonglering av flertallige roller gjør at summen av hans karakter er prega av distinksjoner og diskrepanser, noe som ytterligere bidrar til ironien som gjennomsyrr romanen på forskjellige nivå. Tidvis slår det sprekker, og både de rundt ham og vi som lesere kan se Juliens skjøteflater og hans *egentlige* selv: drømmen om å lykkes, om en individuell skjebne og en mulighet til å seire sosialt.

Lukács (2001, s. 72) trekker fram individets reise til seg sjøl som et viktig strukturprinsipp: «innholdet i romanen er historien om sjelen som drar ut for å finne seg selv, som oppsøker eventyret for å bli prøvet av det, og ved å klare prøven, finne fram til sitt eget vesen». Julien dør like ensom som når leseren først møter ham sittende med ei bok i mølla, men han har oppnådd noe anna, det å elske og bli elsket i møte med madame de Rênal. Han får derfor muligheten til å leve ut sine siste dager som den egentlige Julien Sorel, da fengselet paradoksalt

---

<sup>138</sup> «Store menn er som ørner; jo høyere de flyr, desto mindre synlige er de, og straffes for sin storhet med sjelens ensomhet» (Stendhal, 2005a, s. 87).

nok blir et fristed uten påtvungne fordringer fra utsida. Kjærligheten er romanens seiersherre, men den dreper sine elskende.

Som jeg skreiv innledningsvis, meiner jeg at rollene til Julien er basert på samtidige normer, ønsker knytta til tida han befinner seg i og litterære forelegg, og at disse forskjellige rollene er et tydelig uttrykk for samtida romanen utspiller seg og er utgitt i. Julien er ikke en *type* slik Lukács (1975) utlegger denne i sitt realitiske romansyn. Allikevel forenes det menneskelige og det samfunnsmessige i den postrevolusjonære restaurasjonsepoken i Julien, gjennom hans forskjellige roller, møter med omverden, og ikke minst i sin selvoppfattelse. Det gir tydelig gjenklang i modelleringa etter to store biografier i samtida, Rousseau og Napoléon. Julien ikler seg også århundrets uniform og spiller rolla som geistlig, noe som viser den hylerske og maktutøvende kongreasjonen, den religiøse spliden mellom jansenistene og jesuittene og de manges søken etter lykke ved å avansere innafor kirka. Han får være ordonnansoffiser for én dag, noe som provoserer fram mektige provinsborgeres aversjon mot de småborgerlige og de fra bondestanden. Han spiller adelig med blå dress og et forestående giftemål med den mest ettertrakta hånda i Paris, og viser lekenheten markien av La Mole kan tillate som en følge av sosial posisjon og mulighetene som fins for et menneske tilknytta mektige menn. Han spiller elsker og viser kombinasjonen av kvinneroller gjennom madame de Rênal som den uskyldige og utru, og Mathilde av La Mole som den hovmodige og usannsynlige. Han er ambisiøs og unik, og speiler dermed det 19. århundres søken etter lykke på egne premiss. Han ønsker å være fornuftig og uttrykker slik fornuftsfordringa i samtidas Frankrike. Han savner Napoléons tid, og representerer slik Stendhal og andre som sleit med å finne fotfeste i en kaotisk og omskiftelig postnapoleonsk verden. Han er en sjel for stor for verden, og konflikta mellom identitet og verden som prega samtida blir tydelig i hans mange kollisjoner. Derfor er det spennende å lese *Le Rouge et le Noir* som et produkt av sin egen tilblivelse, der Juliens reise både gir form til et realistisk narrativ om de betente samfunnsvilkårene i det postrevolusjonære Frankrike, og uttrykk til den kaotiske moderniteten.

## Litteraturliste:

- Auerbach, E. (2005 [1946]). *Mimesis*. Gyldendal forlag: Trondheim
- Baarli, J. (1995). *Le Rouge et le Noir et Le Père Goriot: rencontres de deux discours romanesques*. (Masteravhandling). Klassisk og romansk institutt, Universitet i Oslo.
- Brooks, P. (2005). «Realism and Representation». I *Realist Vision*. (s. 1-20). New Haven: Yale University Press.
- Brooks, P. (2008). «The Novel and the Guillotine; or, Fathers and Sons in *Le Rouge et le Noir*». I Lee, S. (Red.), *The Red and the Black. A Norton Critical Edition*. (2. utgave, s. 533-556). New York: W. W. Norton & Company.
- Eliassen, K. O. & Stene-Johansen, K. (2007). «1830. Sjalusi». I *Ledeord* (s. 137.147). Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Eriksen, K. (2005) *Deux profils de traducteur : une étude comparative de deux traductions de Le Rouge et le Noir de Stendhal*. Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Universitetet i Oslo.
- Finch, A. (2008). «The Sense of an Ending in Stendhal's *Le Rouge et le Noir*». I S. Lee (Red.), *The Red and the Black. A Norton Critical Edition*. (2. utgave, s. 579-589). New York: W. W. Norton & Company
- Gerlach-Nielsen, M. (1965). *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*. Historisk-filosofiske Meddelelser udgivet af Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, bind 40, nr. 6. København.
- Grøn, A., J. Husted, P. Lübcke (red.), S. A. Rasmussen, P. Sandøe & N. C. Stefansen. (1983). *Politikens filosofi leksikon*. København: Politikens forlag.
- Gulddal, J. (2008). «På flugt: Stendhal». I *Litterære pasregimer. Bevægelsekontrol og identifikation i europæisk litteratur*. (s. 305-376). København: Museum Tusculum forlag.
- Gundersen, K. (2010). Sanselighet. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, vol 13, nr. 2, s. 55-59
- Hegel, G. W. F. (1975 [1835]). *Aesthetics*. London: Oxford University Press.
- Janin, J. (2008 [1830]). «On *The Red and the Black*». I S. Lee (Red.), *The Red and the Black. A Norton Critical Edition*. (2. utgave, s. 465-467). New York: W. W. Norton & Company
- Kristeva, J. (1986). *Histoires d'amour*. France: Folio essais.
- Laforgue, P. (2009). «Le mauvais ton de Stendhal. Les comptes rendus du *Rouge et le Noir* en 1830-1831» *Recherches & Travaux*, 74, s. 171-179. Hentet fra <http://recherchestravaux.revues.org/362>
- Lee, S. (2008a). «Introduction to the Second Edition». I Lee, S. (Red.), *The Red and the Black. A Norton Critical Edition*. (2. utgave, s. vii-xix). New York: W. W. Norton & Company.
- Lee, S. (2008b). «*The Red and the Black: Navigating the Secular World*». I Lee, S. (Red.), *The Red and the Black. A Norton Critical Edition*. (2. utgave, s. 599-620). New York: W. W. Norton & Company.
- Lingner, A. I. (2002). *Le Progrès continu de Julien Sorel: La décourverte de l'âme humaine*. (Masteravhandling). Klassisk og romansk institutt, Universitetet i Oslo.
- Lobben Smaaland, Karin (1981) *Julien Sorel eller det ensomme menneske i Stendhals diktning*. (Masteravhandling). Romansk institutt, Universitet i Oslo.
- Lothe, J., C. Refsum og U. Solberg. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget ANS: Oslo.
- Lukács, G. (1975) «Balzac og den franske realisme. Forord» i *Realisme*. Rønning, H. (red.). Oslo/Gjøvik: Gyldendal



- Lukács, G. (2001 [1916]). *Romanens teori*. (P. Paulsen, overs.). Trondheim: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Mauldon, M. (1988). «Generic Survival: *Le rouge et le noir* and the Epistolary Tradition». I H. Bloom (red.): *Modern Critical Interpretations: The Red and the Black*. (s. 95-103). Chelsea House Publishers.
- Munch, P. (2001). «Den historiske fortæller. Om fortællerens problem i *Rødt og sort*.» *Kultur og klasse. Kritik og kulturanalyse*. 29. (2 [92]). s. 145-162).
- Møllerud, I. B. (1983). *La confessions religieuse chez Stendhal – une étude du roman Le Rouge et le Noir*. (Masteravhandling). Romansk institutt, Universitetet i Oslo.
- Petrey, S. (2008). «Louis XVII and the Chevalier de la Vernaye: The Red, the Black and the Restoration» i I S. Lee (Red.), *The Red and the Black. A Norton Critical Edition*. (2. utgave, s. 556-579). New York: W. W. Norton & Company
- Rotås, K. (1973). *Handlingsmotiver og handlingsformer hos de viktigste personene i Le Rouge et le Noir*. (Masteravhandling). Institutt for fremmedspråk, Universitetet i Bergen.
- Rousseau, J.-J. (2016 [1782, 1789]). *Bekjennelser*. (K. M. Bessesen, overs.). Riga: Vidarforlaget.
- Rousseau, J.-J. (2014 [1782, 1789]). *Les Confessions*. Trebaseleghe: Folio classique.
- Sellæg Asbøll, A. (1997). *Emma Bovary og Julien Sorel: En sammenligning av hovedpersonene i Flauberts «Madame Bovary» og Stendhals «Le Rouge et le Noir»*. (Masteravhandling). Romansk institutt, NTNU.
- Shaw, M. R. B. (1953). "Introduction" i *Scarlet and Black* av Stendhal. Penguin Group: England.
- Starobinski, J. (1975). «Stendhal pseudonyme». I *L'Œil vivant*. (s. 191-240). Saint-Amand: Gallimard
- Stendhal. (1980 [1822]). *De l'Amour*. Saint-Amand: Folio
- Stendhal. (1992 [1830]). *Le Rouge et le Noir*. Paris: CreateSpace Independent Publishing Platform
- Stendhal. (2005a [1822]). *Om kjærlighet*. (K. Gundersen, overs.). (2. utg.). Gjøvik: Gyldendal.
- Stendhal. (2005b [1830]). *Rødt og svart*. (K. Gundersen, overs.). Trondheim: Gyldendal klassiker.
- Szondi, P. (2003 [1956]). «Det moderne dramaets teori». I A. Kittang, H. H. Skei, A. Melberg & A. Linneberg (red.), *Moderne litteraturteori. En antologi*. (2. utg., s. 141-179). Oslo: Universitetsforlaget.
- Sæthermoen, T. (2001). *Etude sur l'illusion parfaite dans Le Rouge et le Noir de Stendhal*. (Masteravhandling). Klassisk og romansk institutt, Universitetet i Oslo.
- Taylor, C. (1989) *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*. United Kingdom: Cambridge University Press
- Watne Frydnes, H. (2006). *Reise og representasjon. Karlegging og realisme i Le Rouge et le Noir av Stendhal*. (Masteravhandling). Institutt for nordistikk og litteraturvitenskape, NTNU.