

Prefață

Stendhal este poate primul scriitor ce conștientizează la modul *radical* relația operă/cititor, primul, poate, ce înțelege totală interdependență dintre cei doi termeni. Și tot el este primul care își asumă în mod explicit riscul (și-l asumă astfel în măsura în care îl conștientizează) ca întâlnirea cu cititorul, ca re-scrierea, prin re-citire, a operei, care este de fiecare dată această întâlnire, să nu aibă loc. E un risc atent calculat, atent situat între aceste două limite: „Un roman e ca un arcuș, cutia viorii care scoate sunetele e sufletul cititorului”; „Iar eu trag un bilet la o loterie al cărei mare câștig se reduce la: a fi citit în 1935“ (*Viața lui Henry Brulard*). Teoretician *avant la lettre* al unei estetici a receptării, care prefigurează unele dintre descoperirile cele mai importante ale gândirii critice actuale, Stendhal proiectează opera de artă nu ca pe o formă care își este suficientă sieși, ci ca pe o formă ce nu-și va căpăta valoarea și semnificația decât în relația, ea însăși repetat înnoită, cu un viitor cititor, cu successive serii de viitori cititori care, situându-se de fiecare dată în perspectiva unui nou „orizont de așteptare“, vor realiza noi receptări ale operei, rescriind-o, prin lectură, de fiecare dată.

Opera este proiectată, voită ca structură deschisă, comportând un grad semnificativ de ambiguitate, intenționalitate în sine importantă, pentru că dovedește o schimbare de optică: scriitorul nu se mai consideră unicul creator al operei sale. Până acum (să ne gândim la Balzac!) demiurg omniscient și omnipotent, el începe, odată cu Stendhal, să-și împartă prerogativele cu cititorul său, solicitându-i chiar (există în romanele stendhaliene numeroase asemenea injoncțiuni), cu ton complice sau cu un fel de prefăcută umilință, bunăvoință activă pe care un secret și ambițios orgoliu al autorului mizează în vederea a nesfârșite șiruri de re-nașteri, re-creări ale operei. Pariul lui Stendhal este tocmai acesta: crearea unei opere care, în structura ei materială rămânând aceeași, să răspundă de fiecare dată altfel mentalității unui cititor de fiecare dată altul, în funcție de determinări extrinsece operei și imprevizibile pentru autorul ei. El semnează un pact în alb cu cititorul, și întreaga sa poietică va sta sub semnul acestei decizii centrale, pact care, pentru el, este marea șansă de a-și asigura o „glorie“ perpetuă. Încă din foarte cunoscutul său eseu *Racine și Shakespeare*, adică odată cu una din primele sale scrieri, Stendhal mută deci accentul – cu mare hotărâre – pe factorul receptor, definind romantismul (căruia îi spune „romanticism“) în opoziție cu clasicismul.

Așa cum prevăzuse Stendhal (poate ar fi mai corect să spunem: „programase“), opera sa, receptată mereu altfel și cu un interes mereu sporit, face obiectul unor studii și eseuri de dată recentă, mereu imprevizibile și a căror serie rămâne deschisă. Receptarea postumă a lui Stendhal (cea din timpul vieții stă sub semnul faimoasei afirmații a lui Sainte-Beuve: „Tocmai am recitit sau am încercat să recitesc romanele lui Stendhal; sunt

de-a dreptul detestabile.“), comportă, cred, două mari etape, cea dintâi suprapunându-se, cu aproximație, ultimelor două decenii ale secolului al XIX-lea și primelor două decenii din secolul XX, cea de-a doua continuând până astăzi. Dacă primii admiratori, depășiți, prin câteva luminoase intuiții, de Taine, văd în Stendhal un virtuoz al „romanului psihologic“, un maestru inegalat al „monologului interior“, ei rămân prizonierii unor repere tradiționale, ce nu le îngăduie să surprindă caracterul novator al operei stendhaliene. Poziția lor rămâne adeseori rezervată, prudentă, principala obiecție fiind absența stilului (Lanson). Opinia aceasta, loc comun al istoriei și criticii literare (până la un moment dat) este (probabil pentru prima oară) atacată de Proust, într-o prefață la *Tendres Stocks* de Paul Morand și în câteva *Însemnări despre Stendhal*: „Dacă socotim ca făcând parte din stil acea mare osatură inconștientă pe care o acoperă îmbinarea voită a ideilor, ea există la Stendhal. Cât de mult mi-ar plăcea să arăt că ori de câte ori Julien Sorel sau Fabrice părăsesc zadarnicile griji pentru a trăi o viață dezinteresată și voluptuoasă, ei se află totdeauna într-un loc înalt (închisoarea unde se află Fabrice sau Julien...)“. Descoperirea aceasta îi sugerează lui Proust o comparație cu Dostoievski, ce scrisese el însuși despre influența exercitată de Stendhal asupra lui. Într-o a doua mare etapă, ce coincide cu deceniile de mijloc ale secolului XX, Stendhal este citit și ca un precursor al romanului „problematic“ (romanul „condiției umane“). Tradiționala „analiză“, atât de minuțios realizată în *Roșu și negru*, cedează locul, în noua interpretare, „moralei“ stendhaliene. Personajele – un Julien Sorel ar putea fi emblematic pentru ele – nu mai sunt decât în subsidiar „citite“ ca tipuri psihologice, istoric și social situate,

văzându-se în ele în primul rând pretexte ale unui model comportamental, ce transgresează zona fenomenalității istorice, plasându-se în cea a „eternei condiții umane“. În noua lectură, dincolo de variatele sale ipostaze, „stilul de viață“ al personajelor stendhaliene este unul și același. Energice, voluntare, active, ele își înfruntă cu luciditate destinul potrivit, adeseori tragic prin absurdul lui (a se vedea destinul lui Julien Sorel), aflând chiar în această înfruntare sursa împăcării cu sine și a fericirii. Drept consecință, romanul stendhalian – și în aceasta privință cel mai bun exemplu rămâne tot *Roșu și negru* – nu mai este nici el decât în subsidiar citit ca o „cronică“ sau ca o „frescă“. Paradigma: scriitor realist care, după pozițiile sale liberale, „jacobine“ chiar, cum le numește Stendhal însuși adeseori, întreprinde „zugrăvirea“ și „critică“ societății din timpul Restaurației, poncif al exegezei literare mai vechi, persistă, neîndoielnic, dar dublată de noua paradigmă, cea care-l situează pe Stendhal și în aceeași serie tipologică în care figurează Montherlant, Malraux, Saint-Exupéry, Camus. Cu acesta din urmă, care își exprimă în repetate rânduri preferința pentru Stendhal, folosind chiar unul dintre textele sale drept motto, s-a încercat o comparare strictă, pe baza unei lecturi paralele a paginilor din *Străinul* care-l arată pe Meursault în închisoare și în fața tribunalului, și ultimele capitole din *Roșu și negru*, înfățișându-l pe Julien Sorel în situații până la un punct foarte avansat asemănătoare. Coincidența merge până la detaliu: personajele „principale“ din cele două romane sunt condamnate la moarte nu pentru crima comisă, ci pentru atitudinea cu care înfruntă societatea – atitudine pasivă la Meursault, activă la Julien, dar având un sens ultim foarte asemănător –, nepăsarea față de desfășurarea procesului și față de verdict este aceeași,

cele două personaje simt aceeași bucurie intensă de a trăi, de a trăi în eternitatea clipei, tocmai pentru că se știu condamnate la moarte („E ciudat totuși – spune Julien Sorel – că n-am cunoscut arta de a mă bucura de viață decât de când îi văd sfârșitul atât de aproape”) etc. Toate apropierea acestora ne pot îndreptăți să ne întrebăm: este, în cazul lui Camus, vorba de un fenomen de falsă memorie sau de o „replică” la romanul lui Stendhal, de o încercare de a ni se propune, prin Meursault, un Julien Sorel al timpurilor noastre, sugerându-ni-se astfel caracterul universal și etern al unui asemenea tip de „erou”, al meditației și al comportamentului său? Eu cred că răspunsul îl vom găsi mai curând în zona receptării: prin grila de lectură pe care ne-o oferă, de exemplu, romanul lui Camus, *Străinul*, devenim acei cititori capabili să-l citim pe Stendhal în cu totul alt mod decât îl citeau contemporanii săi sau contemporanii lui Taine (care nu beneficiau de acest joc intertextual pe care îl putem numi: „modernii, precursori ai clasicilor” – în mare intuit de însuși Stendhal când vorbea în mod obsedant în scrierile sale despre viitorii săi cititori, situați pe paliere istorice distincte și înzestrați cu moduri diferențiate de a citi, în funcție de noile „orizonturi de așteptare” aferente).

Sensul existenței constă, atât la Stendhal cât și la autorii mai sus citați, în cucerirea fericirii, înțeleasă de fiecare ușor altfel, dar, în esență, totdeauna ca auto-depășire, eroic și tragic, prin cultivarea cunoașterii de sine. „Egotismul” stendhalian, care înseamnă exaltarea și cultivarea eului în vederea perfecționării lui, comportă deci și alte înțelesuri decât cunoașterea de sine și auto-depășirea din viziunea romancierilor „condiției umane”, personajele având la Stendhal și funcția de proiecții ale eului stendhalian (o altă direcție critică își justifică astfel

interpretarea prin care îl situează pe Stendhal printre romantici) în variatele sale ipostaze, întru obiectivarea propriilor defecte, în vederea corectării lor, operație fără de care „goana după fericire“ (*la chasse au bonheur*) este cucerirea iubirii. Fericirea este iubirea în sfârșit cucerită, adică trăită și înțeleasă totodată: acesta este sensul – încă o dată spun: eroic și tragic – al destinului lui Julien Sorel sau al lui Fabrice del Dongo (personajul principal din *Mănăstirea din Parma*). Să nu uităm a aminti că Stendhal supune această pasiune, trăită de el însuși, dar și observată la alții, unei riguroase analize, într-un „tratat“ *Despre iubire*. Sistemul stendhalian își află într-un sens corolarul în această carte – prin grila căreia, de asemenea, e util să citim romanul *Roșu și negru* – caracterizată și pentru dubla mișcare din care se naște întreaga operă, ținând cu aceeași intensitate de afect și imaginație și totodată de inteligența hiperlucidă. Efectele ei asupra cititorului pot fi paradoxale (mai puțin asupra cititorului modern, înarmat cu noi și noi „grile de lectură“, începând cu Dostoevski, trecând prin Freud, prin Proust, prin tot romanul „condiției umane“ și ajungând la ambiguitățile extreme ale „noului roman“ și la tot ce se află, până în zilele noastre, într-un fel sau altul, în descendența lui), deoarece personajele, supuse aceluiași principii contradictorii, pot să-i apară ca fiind „neverosimile“. Dar ele chiar sunt „neverosimile“, dacă le aplicăm regula numărul unu a romanului de tip determinist (balzacian), de tip univoc, care cere ca, odată stabilite anumite premise psihologice, personajul să evolueze în conformitate cu ele, conformitate aici însemnând progresiune în virtutea unei logici a cauzalității simple, ce exclude imprevizibilul, înscriindu-se într-o logică „obișnuită“, o logică a bunului-simț. Or, personajele stendhaliene (și mai ales un personaj ca

Julien Sorel) ne surprind nu o dată în felul în care personajele dostoevskiene ne surprind tot timpul. Altfel spus, în acele puncte nodale unde procesele psihologice se manifestă în profunzimile inconștientului nostru, unde operează ceea ce numim o „psihologie abisală“, ce scapă obișnuitele exigențe ale unui „verosimil“ psihologic, Stendhal renunță la „monologul interior“, devenit el însuși inoperant, și recurge la notația cea mai neutră, sau la hiatus, la spațiul alb, discontinuitate ce urmează a deveni, prin activitatea cititorului, vie și substanțială continuitate.

Modelul căruia i-a închinat Julien Sorel un adevărat cult este Napoleon, pentru ideea de „energie“ pe care o întruchipează. Epoca nemaifiind propice carierei militare, cultul acesta trebuie să rămână însă secret, Julien consacându-se carierei ecleziastice, singura prin care, dată fiind originea sa umilă, acest spirit ambițios și dominat de un orgoliu aristocratic își poate atinge scopul, cu condiția de a ști să practice o adevărată artă a ipocriziei. Or, această regulă de conduită minuțios elaborată de un intelect superior și hiperlucid și controlată de o voință energetică, este din când în când în mod surprinzător părăsită, personajul acționând parcă sub impulsul unui periodic acces de nebunie, sau de „melancolie“, cum spune doamna de Rênal, când încearcă, după tentativa de crimă a lui Julien, să-l justifice și să-i obțină grațierea. Suita aceasta de acte surprinzătoare, care îi apar ca impunându-i-se în virtutea aceleiași datorii față de sine, resortul imediat fiind un orgoliu nemăsurat și simțământul brusc trezit al onoarei, riscă în orice moment să ducă la prăbușirea unei situații sociale savant și trudnic cucerite. Ultimul, presupunând riscuri mai mari și fiind mai spectaculos, este de aceeași natură; el le depășește pe celelalte nu prin

gradul de risc, ci prin calitatea lui revelatorie, moartea lui fiind o „sinucidere“ de fapt.

Noutatea, modernitatea scriiturii stendhaliene, insistent arătată de *Noua critică*, ar fi deci aceasta: în acele locuri în care procesele psihologice se manifestă în mod imprevizibil, Stendhal recurge la notația neutră, discontinuă, renunțând la mult practicata „analiză psihologică“.

IRINA MAVRODIN

Cartea întâi

Adevărul, asprul adevăr.

DANTON

Avertisment

Această carte era pe punctul de a apărea când marile evenimente din Iulie au dat tuturor spiritelor o direcție puțin favorabilă jocurilor imaginației. Avem toate motivele să credem că paginile următoare au fost scrise în 1827.

I

Un orașel

Put thousands together

Less bad.

*But the cage less gay.*¹

HOBBS

ORĂȘELUL VERRIÈRES POATE TRECE drept unul dintre cele mai frumoase din Franche-Comté. Casele lui albe, cu acoperișurile lor ascuțite acoperite cu țigle roșii se întind pe povârnișul unei coline, ale cărei sinuozități sunt puternic desenate de niște pâlcuri de castani viguroși. Râul Doubs curge la câteva sute de metri sub fortificațiile construite odinioară de spanioli și acum căzute în ruină.

Orașelul Verrières este apărat la nord de un munte înalt, care face parte din masivul Jura, muntele Verra. Culmile lui sfărâmate se acoperă cu zăpadă încă de cum dă frigul în octombrie. Un torent, care se năpustește din munte, străbate Verrières înainte de a se arunca în Doubs, punând în mișcare numeroase ferăstraie mecanice de

¹ Închide laolată o mie dintre cei mai puțin ticăloși, dar și pușcăria va fi mai puțin veselă (engl.).

tăiat buștenii; e o industrie foarte simplă și aducătoare de o anumită bunăstare pentru cei mai mulți dintre locuitori, care sunt nu atât burghezi, cât țărani. Dar nu ferăstraiele mecanice au îmbogățit acest orașel. Bunăstarea generală se datorează fabricii de pânzeturi vopsite, zise de Mulhouse, și astfel, după căderea lui Napoleon, această bunăstare a permis ca aproape toate fațadele caselor din Verrières să fie reconstruite.

De îndată ce intri în oraș ești asurzit de vuietul unei mașini zgomotoase și cu o înfățișare îngrozitoare. Douăzeci de ciocane grele, și care cad cu un zgomot ce zguduie pavajul, sunt ridicate de o roată pusă în mișcare de apatorentului. Fiecare dintre aceste ciocane fabrică, în fiecare zi, nu știu câte mii de cuie. Niște fete tinere, frumoase și pline de prospețime, pun sub aceste ciocane enorme micile bucăți de fier care sunt repede transformate în cuie. Această muncă, atât de grea în aparență, este una dintre acelea care îl uimesc cel mai mult pe călătorul care pătrunde pentru prima oară în munții care despart Franța de Elveția. Dacă, intrând în Verrières, călătorul întreabă a cui este acea frumoasă fabrică de cuie care îi asurzește pe oamenii de pe strada mare, i se răspunde cu un accent tărăgănat: *E a domnului primar*.

Și dacă același călător se oprește câteva clipe pe această stradă principală din Verrières, care urcă de la râul Doubs până pe vârful colinei, e mai mult ca sigur că va întâlni un bărbat înalt și cu înfățișarea importantă a cuiva foarte ocupat.

Când apare el, toți își scot pălăria pe dată. Părul lui începe să încărunțească, și e îmbrăcat în haine gri. I s-au acordat mai multe decorații, are o frunte înaltă, un nas acvilin, și trăsăturile feței sunt oarecum regulate: la prima vedere, găsești chiar că reunește demnitatea unui primar

de la țară cu acea înfățișare plăcută pe care o mai poți întâlni la un bărbat de patruzeci și opt sau de cincizeci de ani. Dar curând călătorul parizian e șocat de un anume aer plin de mulțumire de sine și de înfumurare, amestecat cu un fel de mărginire și lipsă de inventivitate. Simți, în sfârșit, că talentul acestui bărbat se limitează la a obține să i se plătească foarte exact ceea ce i se datorează și să plătească el însuși cât mai târziu ceea ce le datorează altora.

Așa este primarul orașelului Verrières, domnul de Rênal. După ce a traversat strada cu un pas grav, intră în primărie, și călătorul nu-l mai vede. Dar, dacă își continuă plimbarea, cam la o sută de pași mai sus, zărește o casă destul de frumoasă și, prin grilajul de fier, o grădină magnifică. Dincolo de ea, la orizont, se văd colinele din Burgundia, care par făcute anume pentru plăcerea ochilor. Această priveliște îl face pe călător să uite atmosfera viciată de mici interese bănești care începe să-l asfixieze.

I se spune că acea casă îi aparține domnului de Rênal. Primarul din Verrières și-a făcut frumoasa casă de piatră, pe care tocmai o termină de construit, datorită câștigurilor pe care i le-a adus marea lui fabrică de cuie. Se zice că familia lui este de origine spaniolă, de viță veche, și se mai spune că s-a stabilit în acest loc cu mult înainte să fie cucerit de către Ludovic al XIV-lea.

După 1815, se rușinează că e industriaș: 1815 l-a făcut primar al orașelului Verrières. Zidurile terasei care susțin diferitele părți ale acestei magnifice grădini care, din etaj în etaj, coboară până la râul Doubs, sunt și ele răsplata științei domnului de Rênal într-ale comerțului cu cuie.

Să nu vă așteptați să găsiți în Franța acele grădini pitorești din jurul orașelor manufacturiere din Germania, Leipzig, Frankfurt, Nürnberg etc. În Franche-Comté, cu cât construiești mai multe ziduri, cu cât îți presari mai

mult proprietatea cu pietre înălțate una peste alta, cu atât ești mai respectat de vecini. Grădinile domnului de Rênal, pline de ziduri, sunt admirate și pentru că el a cumpărat, în aur, cele câteva petice de pământ pe care se află. De exemplu, ferăstrăul mecanic a cărui așezare ciudată pe malul râului Doubs v-a uimit când ați intrat în Verrières, și pe care ați remarcat numele de SOREL, scris cu litere uriașe pe o scândură care domină acoperișul, ocupa, în urmă cu șase ani, spațiul pe care se înalță acum zidul celei de-a patra terase din grădina domnului de Rênal.

Călcându-și pe mândrie, domnul primar a trebuit să facă multe demersuri pe lângă bătrânul Sorel, țăran aprig și încăpățânat; a trebuit să-i numere bani buni de aur ca să-l convingă să-și mute ferăstrăul în altă parte. Cât privește râul *public* care pune în mișcare ferăstrăul, domnul de Rênal, datorită încrederii de care se bucură la Paris, a obținut să fie deviat. Această favoare i s-a făcut după alegerile din 182*.

I-a dat lui Sorel patru pogoane în schimbul unuia singur, situat la cinci sute de pași mai jos pe malul râului Doubs. Și, deși această poziție era mai avantajoasă pentru comerțul său cu scânduri de brad, moș Sorel, cum i se spune de când este bogat, a știut să stoarcă din nerăbdarea și *mania de proprietar* de care era cuprins vecinul său suma de 6000 de franci.

Este adevărat că acest târg a fost criticat de pricepuții locului. Odată, într-o zi de duminică, în urmă cu patru ani, domnul de Rênal, întorcându-se de la biserică în costumul său de primar, l-a văzut de departe pe bătrânul Sorel, înconjurat de cei trei fii ai săi, cum îl privește surâzând. Acest surâs s-a înfipt ca un cuțit în inima domnului primar, care își spune de atunci că ar fi putut face schimbul în condiții mult mai bune.