

Nawoord bij Stendhals *Le Rouge et le Noir*

Een bootreisje waarbij ik graag aanwezig was geweest, vond plaats op 15 en 16 december 1835. Op weg naar Venetië en naar de dramatische apotheose van hun liefdesrelatie voeren George Sand en Alfred de Musset de Rhône af, van Lyon naar Avignon. Een van hun medepassagiers was Henri Marie Beyle (1783-1842), beter bekend onder zijn pseudoniem Stendhal. Van de twee dagen die ze met elkaar doorbrachten zijn een paar tekeningen overgeleverd, van de hand van Musset. Op een ervan zien we Stendhal een mal dansje maken, met bontgevoerde laarzen aan, de jas open en de hoge hoed scheef op het hoofd. Slaan we George Sands *Histoire de ma vie* erop na, dan blijkt dat hij zijn dansje maakte tijdens een souper in een auberge aan de wal, na iets te diep in het glaasje te hebben gekeken. Monsieur Beyle werd 'een beetje grotesk en helemaal niet aantrekkelijk', schrijft Sand misprijzend.

Het klikte niet tussen de twee schrijvers. Stendhal was altijd 'satirisch en spotlustig', en hij probeerde bij iedereen een valse pretentie te ontdekken om die vervolgens te kunnen ontmaskeren. 'Maar', voegt Sand eraan toe, 'ik geloof niet dat hij kwaadaardig was: daarvoor deed hij te zeer zijn best om het te schijnen'.

Dat laatste is natuurlijk wel weer aardig opgemerkt. Voor de rest was George Sand blij dat Stendhal in Avignon van boord ging om de reis naar Civita-Vecchia (een havenplaatsje nabij Rome, waar hij sinds 1831 als Frans consul resideerde) over land te vervolgen, want 'de bodem van zijn geest verried de smaak, de gewoonte of de droom van de obsceniteit'. Als schrijver vond zij hem desondanks 'een origineel en waarachtig talent', maar wel een talent dat 'slecht' schreef. Daarmee bedoelde zij dat hij in haar ogen geen groot stilist was. Hoe Stendhal op de gemeenschappelijke bootreis heeft teruggekeken, weten we niet, maar over de stijl van George Sand kennen we zijn mening wèl, uit een brief aan de criticus Sainte-Beuve van 21 december 1834. Hij vond haar (en hetzelfde vond hij van de meeste andere Franse romantici) veel te gezwollen en pathetisch schrijven, hij vreesde dat wanneer haar romans later in goedkope edities op de markt zouden worden gebracht niemand ze meer zou willen hebben.

Stendhals eigen manier van schrijven wijkt inderdaad af van wat in zijn tijd gebruikelijk was. Zelf beweerde hij elke dag een uurtje in het Burgerlijk Wetboek te lezen om zijn stijl helder en droog te houden. 'Als ik niet helder ben, stort mijn hele wereld in', schreef hij in 1840 in een brief aan Balzac. Toch stond zijn afkeer van het romantische pathos een principiële sympathie voor de romantiek niet in de weg. Stendhal was in Frankrijk een van de eerste liberalen die de romantiek tegen haar classicistische vijanden had verdedigd. Dat was in 1822, toen een Brits theatergezelschap in Parijs *Othello* kwam spelen en daarover in de pers een polemiek losbarstte. De liberalen hadden in meerderheid voor het classicisme gekozen, aangezien de Franse romantici (Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo – George Sand was in 1822 nog niet van de partij) als verdedigers van Troon en Altaar tot het andere politieke kamp behoorden. In Shakespeare, het grote voorbeeld van de romantici, kon de liberale oppositie slechts de 'adjutant van de hertog van Wellington' zien. Stendhal, een liberaal met aristocratische trekken, werd door zulke

politieke vooroordelen niet gehinderd.

Hij had de romantiek leren kennen in Italië (waar hij – in Milaan – Byron had ontmoet) en via de Angelsaksische *Edinburgh Review*, en zowel in Engeland als Italië waren romantiek en liberalisme geen geboren vijanden – iets wat de Franse romantici pas rond 1830 zouden ontdekken. Daarom verdedigde Stendhal Shakespeare tegen Racine, de romantiek tegen het classicisme, met het argument dat literatuur actueel moest zijn. Het ging erom de lezers literair werk aan te bieden met onderwerpen die hen nu, in het heden, bezighielden, en dus was het niet verstandig om die onderwerpen nog altijd uit de klassieke oudheid te halen. Het laatste deden de classicistische auteurs, het eerste was de verdienste van de romantiek.

De discussie in 1822-1823 ging over het theater, maar Stendhals romantische recept geldt evengoed (zo niet beter) voor de romans die hij zelf vanaf 1827 zou gaan publiceren. Stuk voor stuk kregen die een actuele inhoud. Meer dan eens heeft Stendhal, samen met Balzac in Frankrijk een van de vaders van het literaire realisme, de roman vergeleken met een 'spiegel' die in razende vaart per koets over de hoofdweg wordt vervoerd. Bijna al zijn romans weerspiegelen de tijd waarin ze zijn geschreven. Zo speelt *Le rouge et le noir* (1830) zich af tijdens de Restauratie, evenals *Armance* (1827), en is *Lucien Leuwen* (geschreven in 1834-1835, nooit voltooid en postuum uitgegeven) gesitueerd tijdens de Juli-Monarchie. Alleen voor zijn laatste grote roman *La chartreuse de Parme* (1839) greep Stendhal terug op het – recente – verleden, wederom de Restauratie maar ditmaal in Italië, terwijl de roman begint met een magnifieke evocatie van de Franse intocht in Milaan in 1796, gevolgd door een paar weergaloze hoofdstukken over de slag bij Waterloo. Het realisme van Stendhal beantwoordde dus geheel en al aan zijn definitie van romantiek: het romantische was bij hem niet zozeer een kwestie van stijl als wel van actualiteit.

Hetzelfde realisme verklaart de ongewoon kritische inslag van zijn romans, want Stendhal had veel op zijn eigen tijd aan te merken. De Restauratie en de Juli-Monarchie beschouwde hij als perioden van verval, na de heroïek en grandeur van de Franse Revolutie en het Napoleontische Keizerrijk. Sindsdien heerste er een panische angst voor revolutie en werd alles geregeerd door het geld en het nut. Tijdens Revolutie en Keizerrijk waren er bovendien volop mogelijkheden voor het talent, ongeacht rijkdom of afkomst; een spectaculaire sociale mobiliteit, die na 1815 weer was verdwenen. Met het regime van Troon en Altaar keerden ook de rigoureuze standsverschillen van het Ancien Régime terug. Wie niet van adel was, had de grootste moeite om in de politiek, in het leger of in de ambtenarij carrière te maken. Vooral de burgerlijke jeugd voelde zich belemmerd door wat al gauw een 'gerontocratie' ging heten, en kwam in verzet, uit naam van liberale, republikeinse en bonapartistische idealen.

Julien Sorel, de jonge held van *Le rouge et le noir*, wordt door Stendhal afgeschilderd als een vertegenwoordiger van die gefrustreerde jeugd. Hij vindt het afschuwelijk niet tijdens de Revolutie of het Keizerrijk te leven, toen iemand van zijn kaliber óf sneuvelde óf op zijn zesendertigste generaal was. De bulletins van de

Grande Armée en het *Mémorial de Sainte-Hélène* behoren tot zijn persoonlijke 'Koran'. Julien ontleent er zijn geweldige ambitie aan, die maakt dat het aanbod van zijn vriend Fouqué om als fatsoenlijke ondernemer aan de kost te komen door hem moet worden afgewezen. Het ondernemerschap, hoe fatsoenlijk ook, is niet heroïsch. Heroïsch is alleen een ambitie die naar het hoogste reikt, maar daarvoor moet tijdens de Restauratie een zware prijs worden betaald. Het ideaal laat zich alleen in vermomming najagen: in het zwart van de geestelijkheid in plaats van het rood van de krijgsmacht. Bonaparte blijft niettemin Juliens grote voorbeeld, net als hij zet Julien alles op alles om in Parijs te triomferen. Bonaparte is dan ook de belangrijkste rivaal van zijn grote liefde mevrouw de Rênal, getuige de mooie ironische scène, waarin Julien haar vraagt het portret van Napoleon onder zijn matras weg te halen voordat haar echtgenoot het zal ontdekken en zij denkt dat het om het portret van een andere vrouw gaat.

Tijdens de Restauratie moet Juliens bewondering voor Napoleon verborgen blijven, zoals er zoveel verborgen moet blijven. Hypocrisie is regel én noodzaak, in huize De Rênal, op het seminarie te Besançon en uiteraard in Parijs, het 'centrum van intrige en huichelarij'. Tot Juliens 'Koran' behoren ook de *Confessions* van Jean-Jacques Rousseau, waarin een andere arme jongen van buiten in Parijs carrière hoopt te maken. Stendhal deelt tevens Rousseaus cultuurkritiek, die erop neerkomt dat in de moderne beschaving *zijn* in *schijn* is veranderd, met als gevolg dat iedereen permanent toneel speelt en een natuurlijke, ongedwongen omgang onmogelijk is geworden. Julien, bewust schijnheilig uit ambitie en wilskracht, ondervindt het aan den lijve. Stendhal vat de positie van zijn held in een fraaie paradox samen: 'Wat Julien maakte tot een bijzonder individu, was nu juist wat hem belette te genieten van het geluk dat op zijn weg kwam'. Mevrouw de Rênal en haar belangeloze liefde belichamen dat geluk, maar de waarde ervan weet Julien pas ten volle te appreciëren als zijn 'roman' voorbij is en hij in de gevangenis zit. Ook dat zouden we romantisch kunnen noemen. Het geluk van de spontane natuurlijkheid ligt buiten de moderne werkelijkheid en dus ook buiten de realistische roman, het kan hoogstens even oplichten in de slagschaduw van de dood.

De bewondering voor Napoleon vinden we bij bijna alle helden van Stendhal, maar niet altijd bij Stendhal zelf. Hij had de tijden waarop zijn helden met nostalgie terugkijken persoonlijk meegemaakt en dat leidde tot een heel wat wisselender en ambivalenter beeld. In 1799 was de toen 16-jarige Stendhal vertrokken uit zijn gehate geboortestad Grenoble, waar hij een al even gehate vader achterliet (zijn moeder was gestorven toen hij nog een kind was), om in Parijs aan de *École Polytechnique* te studeren. Dat werd niets en hij kreeg weldra een baantje als klerk op het ministerie van Oorlog, op voorspraak van zijn oudere neef Pierre Daru, de secretaris-generaal van dat ministerie. Een paar maanden later vertrok hij naar Italië, waar hij tot onder-luitenant werd benoemd. Napoleon had hem dus, zou je kunnen zeggen, naar Italië gebracht, vanaf dat moment hét land van zijn voorkeur, het land waar hij het liefst zou zijn geboren. Het bleek niet voldoende om hem in dienst te houden, want al in 1802 nam hij ontslag, inmiddels bezeten door de ambitie om een groot toneelschrijver te worden. De komst van het

Keizerrijk in 1804 kon hem evenmin bekoren: Napoleons kroning in aanwezigheid van de paus, achtte hij zelfs 'een verbond van alle charlatans'.

Omdat het hem niet lukte ook maar één toneelstuk te voltooien en er dus op een andere manier geld moest worden verdiend, trad Stendhal in 1806 opnieuw in dienst van Napoleon. Ditmaal bracht hij het tot 'auditeur' bij de Conseil d'État en hij vervulde diverse functies in de veroverde Duitse gebieden. Ook de campagne in Rusland, inclusief de beruchte terugtocht (waarbij zijn persoonlijke moed hem onderweg, tijdens een aanval van Kozakken, niet tegenviel), maakte hij mee. Maar erg gunstig laat hij zich niet over zijn landgenoten uit: hij heeft het gevoel zich midden in 'een oceaan van barbarij' te bevinden en verlangt steeds meer terug naar Italië, het land van de kunst en van de mooie gepassioneerde vrouwen van wie hij tijdens zijn eerste verblijf veel te weinig had genoten. De ineenstorting van het Keizerrijk in 1814 ontlokt hem nauwelijks enige spijt. Aan zijn lievelingszuster Pauline schrijft hij: 'Ik heb van nabij een groot spektakel gezien. Het is allemaal doodsimpel gegaan. Groot en klein hebben hun eigenbelang gevolgd'.

Voor hem zelf gold dat eveneens. Toen duidelijk werd dat de teruggekeerde Bourbons voor voormalige functionarissen van het Keizerrijk geen emplooi wensten te hebben, vertrok Stendhal spoorlags naar Italië. En in 1815, tijdens de Honderd Dagen, keerde hij niet terug om, zoals Fabrice Del Dongo in *La chartreuse de Parme*, zijn keizer bij te staan in Waterloo. Pas achteraf, toen de Restauratie en vervolgens de Juli-Monarchie zoveel erger bleken te zijn, gaf ook Stendhal zich over aan de Napoleon-legende, zonder de keerzijde helemaal te vergeten. Vandaar dat Julien in de gevangenis ook de betovering door Napoleon afschudt en het *Mémorial de Sainte-Hélène* doorziet als 'pure charlatanerie'. Tegenover het ware geluk valt *alles* weg dat er geen deel van uitmaakt.

Wat voor Julien het geluk is, was voor Stendhal het schrijven. Voor de literatuur kon hij pas kiezen, deels uit overtuiging deels noodgedwongen, nadat hij zijn andere ambities serieus had nagejaagd. Voor het geleden echec werd hij gecompenseerd door de 'andere wereld' waarin kunst en literatuur hem verplaatsten, zoals hij bekend in het voorwoord bij zijn eerste boek, de nog in Parijs geschreven *Lettres sur Haydn, Mozart et Métaïtase* uit 1815. Eenmaal in Italië, schreef hij nog veel meer boeken, over Rossini, over de liefde, over de Italiaanse schilderkunst, over Rome, Napels en Florence. In 1827 volgde zijn eerste roman *Armance*, met als hoofdpersoon een jonge Parijse edelman die aan seksuele impotentie lijdt. Je zou deze roman kunnen beschouwen als een generale repetitie voor *Le rouge et le noir*, waarin Stendhal zijn held een geheel andere afkomst meegeeft, ook al wordt een paar keer gesuggereerd dat Julien de 'natuurlijke' zoon van een edelman zou zijn. Van impotentie heeft hij in elk geval geen last, deze opstandige plebejer, zoon van een gierige timmerman, die als huisleraar in het gezin van de aristocratische mijnheer de Rênal zijn grimmige klim op de sociale ladder begint en daar uit plichtsgevoel de vrouw des huizes verleidt.

Julien is niet zonder meer een alter ego van Stendhal, die uit een veel beter milieu kwam en zelf een - overigens hartgrondig verafschuwde - huisleraar had gehad. Maar er zijn beslist overeenkomsten, zoals de haat tegen de vader en de

afwezigheid van de moeder, over wie Stendhal in zijn autobiografie *Vie de Henry Brulard* schrijft dat hij zielsveel van haar had gehouden. Dat gebeurt in bewoordingen waarvan Freud een kleine eeuw later niet vreemd zou hebben opgekeken: 'Ik wilde mijn moeder met kussen overdekken en liefst zonder kleren aan. Ze hield hartstochtelijk veel van me en nam me vaak in haar armen om me te kussen en ik kuste haar dan zo vurig terug dat ze dikwijls genoodzaakt was om weg te gaan. Ik verafschuwde mijn vader als hij ons gekus kwam verstoren'. In de roman vinden we hiervoor een parallel, als blijkt dat mevrouw de Rênal voor haar Julien niet alleen een hartstochtelijke minnares maar ook een liefhebbende moeder kan zijn: 'Er waren dagen waarop zij zich inbeelde dat zij van hem hield alsof hij haar kind was'. Het extreme eergevoel van Julien komt overeen met het zogenaamde 'espagnolisme' (naar Corneilles *Le Cid*) dat Stendhal van zijn trotse oudtante Elisabeth meende te hebben geërfd, en dat Julien zich bij al zijn krachttoeren extra gesterkt voelt zodra hij muziek hoort, bij voorkeur Italiaanse, heeft ongetwijfeld alles te maken met de buitensporige liefde voor muziek en voor Italië bij zijn geestelijke vader. Opvallend is verder dat Julien, wanneer hij zich in zijn grot in de bergen bij Verrières een moment 'vrij' voelt, uitgerekend aan het schrijven slaat.

Alle jonge helden van Stendhal hebben wel iets van hem zelf, zonder dat zijn romans vervulde wensdromen zijn geworden. Dat zou te gemakkelijk zijn. Stendhal is eerder een speler, zowel in zijn romans als in zijn eigen leven. Daarvan getuigen de honderden pseudoniemen die hij in zijn correspondentie heeft gebruikt ('Stendhal' was maar één van de vele) en daarvan getuigt ook een curieuze tekst als de *Privileges* van 12 april 1840, twee jaar vóór zijn dood, waarin hij zichzelf uit naam van 'God' onder meer het privilege toekent naar believen te kunnen beschikken over een 'mentula' die hard en beweeglijk is als een wijsvinger - maar het genot door de 'mentula' zou tot slechts twee maal per week beperkt blijven. Ook bedeeft hij zichzelf met een ring, waaraan hij maar hoeft te draaien en de vrouw die hij tegelijkertijd aankijkt wordt hartstochtelijk verliefd op hem. Vier maal per jaar kan hij zich veranderen in een dier naar voorkeur, tien maal per jaar kan hij met honderd kilometer per uur worden verplaatst naar elke plek van zijn keuze, terwijl hij onderweg een dutje doet. In totaal bestaan deze 'privileges' uit drieëntwintig artikelen. Jean Starobinski, auteur van een schitterend essay over Stendhals 'pseudomanie' (opgenomen in *L'oeuil vivant*, Parijs, 1961), merkt op dat Stendhal aan één artikel genoeg zou hebben gehad, als hij zichzelf *almacht* had toegekend. Dat hij het niet heeft gedaan, tekent de speler, die regels nodig heeft om het spel te kunnen spelen. Wat is er aan een literatuur waarin alles kan, waarin alle conflicten en tegenstellingen als bij toverslag zijn verdwenen?

Als schrijver is Stendhal juist een meester in het uitbeelden van conflicten en tegenstellingen. Wat zijn hoofdpersonen zo mateloos intrigerend maakt, is de complexiteit van hun karakter: de tweestrijd tussen plicht en liefde, die langzaam maar zeker in Julien ontwaakt, maar pas ten gunste van de liefde kan worden beslist, nadat de ambitie is bevredigd, en – vooral – het 'onmogelijke' karakter van Mathilde de La Mole die hopeloos heen en weer wordt geslingerd tussen haar

aristocratische trots en haar liefde voor de timmermanszoon Julien Sorel. In een ontwerp voor een recensie van zijn eigen roman noemt Stendhal de beschrijving van Mathildes 'Parijse liefde' iets 'absoluut nieuws', iets waar nog niemand zich aan had gewaagd. Haar 'amour de tête', die binnen de roman tegenover de 'amour de coeur' (ook wel 'amour vrai' genoemd) van mevrouw de Rênal staat, is symptomatisch voor het moderne onvermogen tot natuurlijkheid en spontaniteit, de treurige plicht om altijd een rol te spelen, die Juliens geluk zo lang in de weg zit. Het grote verschil is alleen dat Mathilde ervan geniet. Terwijl Julien in de gevangenis elk toneelspel laat varen, grijpt zij zijn terdoodveroordeling aan voor het eclatante laatste bedrijf van haar romantische melodrama. Het kost haar, zonder dat ze begrijpt waarom, Juliens liefde.

Maar 'wij houden van Mathilde', heeft Stendhal zich dan al laten ontvallen. Welke lezer zal het met hem oneens zijn? Hoezeer we Julien het ware geluk in de armen van mevrouw de Rênal ook gunnen, oneindig veel aantrekkelijker zijn de even absurde als sublieme escapades van Mathilde, voor wie de kus op Juliens afgehakte hoofd zo'n beetje het amoureuze hoogtepunt uitmaakt. Met geluk alleen worden nu eenmaal geen boeiende romans geschreven, zoals Stendhal heel goed begreep. *Le rouge et le noir* demonstreert deze waarheid, want daarin komen we Julien Sorel voornamelijk tegen als 'een ongelukkig man, op voet van oorlog met de gehele maatschappij'.

Toch hoort het geluk er óók bij, als de uiteindelijke inzet van het spel, waarvan de speler na afloop mag genieten – voornamelijk buiten het zicht van de lezers. 'Laten we (...) ons bestaan verborgen houden', zegt Julien in gevangenis, waar hij het – heel ironisch – betreurt dat hij de deur van zijn cel niet zelf op slot kan doen. Ook Stendhal zelf verborg zijn gevoelige kanten liefst zoveel mogelijk voor de buitenwereld: zijn ongelukkige liefdes, zijn vervoering door muziek, mooie schilderijen en sublieme landschappen. George Sand kon er na het bootreisje over de Rhône van meepraten; ook bij haar had hij zich alleen van zijn meest oneerbiedige, meest raillerende kant laten zien. Door zijn vrienden werd hij niet voor niets 'Mefistofeles' genoemd. Voor de 'tedere gevoelens' die hem stiekem zo dierbaar waren ontbrak in het moderne heden de ontvankelijkheid. Je kon ze enkel loslaten in een roman, waar ze deel gingen uitmaken van het *hele* verhaal, dat zich niet tot liefde of tederheid beperkte.

Pas het complexe geheel maakte het literaire spel de moeite waard. En – niet te vergeten – amusant. Schrijven was voor Stendhal ook een probaat middel om de in niet-heroïsche tijden altijd op de loer liggende verveling te verdrijven. Hij had het benijdenswaardige vermogen zich door zijn eigen fantasie te laten verrassen; het talent dat hij zichzelf toeschreef was dat van de *improvisatie*, zij het een improvisatie op basis van een voorhanden gegeven. Ook *Le rouge et le noir* berustte op een bestaande geschiedenis, een rechtszaak uit 1827, waarover hij had gelezen in de *Gazette des Tribunaux*. Maar alles wat de roman daarbovenuit tilt, komt van Stendhal zelf: het is zijn conflict tussen verstand en gevoel, ambitie en geluk, schrijven en leven, Frankrijk en Italië, dat de tekst onder hoogspanning zet. En het is zijn gevoel voor humor dat voor hilariteit en ontspanning zorgt. Bijvoorbeeld wanneer we

lezen dat meneer de Rênal in Verrières doorgaat voor een geestig en welgemanierd man vanwege 'een half dozijn anekdotes die hij had geërfd van een oom', wanneer we zien hoe Julien de jonge bisschop van Agde betrapt terwijl deze voor spiegel het geven van de zegen staat te oefenen, of wanneer Julien en Mathilde op een zeer dramatisch moment ineens het 'creoolse accent' van een van Mathildes kamermeisjes nadoen: "En hoe ik weggaan", vroeg Julien schertsend (...) "U weggaan door de deur", zei Mathilde opgetogen over deze inval'.

Niet minder opgetogen zal de schrijver zijn geweest, die zo verstandig was de gekke inval gewoon te laten staan. Tot groot genoegen van zijn lezers. Die lezers verwachtte Stendhal op zijn vroegst rond 1860, wanneer de romantische stijl van George Sand *cum suis* eindelijk uit de gratie zou zijn geraakt. Tot die tijd moesten zijn romans het op eigen kracht zien vol te houden, als eenzame blijken van verweer tegen een wereld waarin voor speelse ongedwongenheid, natuurlijkheid en spontaniteit geen opvallende plaats was ingeruimd. Aan zijn helden gunde Stendhal een ontsnapping aan die wereld via het geluk (en uiteindelijk de dood). Zelf nam hij genoegen, via het spel van zijn romans, met een *esthetische* ontsnapping aan alles wat hem in de moderne beschaving tegenstond: niet door daarvan ook maar iets te ontkennen, maar door er literatuur van te maken.

(Stendhal. *Rood en Zwart*. Vertaald door Hans van Pinxteren. Perpetua Reeks. Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2007)