

SARA DANIVS

## *En fråga om mimesis*

JAG TÄNKTE TALA OM SPEGELN, en av de filosofiskt sett mest belastade metaforerna vi har i litteraturens och konstens historia.

Jag tänkte också tala om realismen, en av de mest utforskade, omdiskuterade, debatterade, analyserade och kommenterade kulturhistoriska strömningarna över huvud taget. Ni hör genast att jag gjort det lätt för mig.

Därtill tänkte jag tala om Stendhal, författaren till verk som *Le rouge et le noir* (1830, Rött och svart) och *La Chartreuse de Parme* (1839, Kartusianerklostret i Parma), mannen som skrev för *the happy few*, utvecklade en teori om kristallisering, skrev en traktat över kärleken – och grundade realismen. Han som älskats – jag menar verkligen älskats, till skillnad från beundrats – av en lång rad kritiker, teoretiker och författare. Vid Roland Barthes bortgång hittade man ett manuskript i hans skrivmaskin, och det handlade om Stendhal. Rubriken löd: ”On échoue toujours à parler de ce qu'on aime.” Översatt till svenska: Man misslyckas alltid med att tala om det man älskar. Nu hör ni tydligt att jag gjort det riktigt lätt för mig. Spegeln, realismen och Stendhal, kärleken till Stendhal.

Om det finns ett begrepp som behärskat tanken på realismen, är det *mimesis*. Och om det finns en bild som har behärskat förståelsen av rea-

lismen, är det spegeln. Ingen enskild bild har haft så stort inflytande. Intressant nog härleder sig spegeln till – just det – Stendhal. Metaforen återfinns i *Le rouge et le noir* och dyker upp i samband med att en ung adelsdam har brustit i förtänksamhet. Berättaren avstår från att fördöma hennes handlande. Varför? Han träder fram ur kulisserna och förklarar:

*Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former.* (Stendhal, *Le rouge et le noir*, red. Michel Crouzet [Paris, 1997], 362.)

En roman är en spegel som förs längs allfarvägen. Än återger den himlens blå, än dypölarnas smuts. Och den man som bär spegeln beskyller ni för att vara omoralisk! Spegeln visar dyn, och ni anklagar spegeln! Anklaga hellre vägen där dypölen är, och än mer väginspektören som låter vattnet stå och ruttna och dypölen bli till. (Stendhal, *Rött och svart* [1830], övers. Tage Aurell [Stockholm, 2008], 464.)

Raderna är berömda och har för länge sedan frigjort sig från sitt ursprungliga sammanhang. De brukar betraktas som programförklaring för den realistiska romanen. Romanen bör vara en spegling av världen sådan den är, inte så som den borde vara. I förlängningen innebär det att realismen överger den absoluta idealismen till förmån för en empirism, som förutsätter att den enda vetbara världen är den vi faktiskt erfar och som uppenbarar sig för oss via sinnena.

Passagen har traderats från generation till generation. Den framstår som inbegreppet av realismens strävan efter sanning och trohet mot det givna, inte bara hos Stendhal utan hos realismen över huvud taget. Det är ett rimligt sätt att närma sig stycket, åtminstone så länge vi tänker i mimesis-termer, det vill säga anlägger ett perspektiv som tar sikte på frågan om konstens avbildningsförmåga och det litterära verkets anspråk på sanning.

Men vi skulle också kunna lägga snittet på ett helt annat sätt. Vi skulle kunna ta fasta på att passagen kretsar kring synliggörande. Stendhal säger att det inte räcker att bara gestalta himlen. Litteraturen bör också göra plats för den söliga marken, till och med åskådliggöra dyngan, som i en spegel. Romanen måste få läsaren att se mer, rent av se annorlunda.

Alla som har läst *Le rouge et le noir* minns nog att det rör sig om en bildningsroman och att huvudpersonen är en ung man av låg börd. Julien Sorel, som han heter, är son till en enkel timmerman i Verrières, en liten stad i landsorten. Julien är lika äregirig som han är naiv, en som det skall visa sig livsfarlig kombination.

Man skulle kunna betrakta *Le rouge et le noir* som ett tredimensionellt vykort. Ser man bilden från ena hållet avtecknar sig en berättelse om kärlek. Betraktar man bilden från andra hållet ser man att ett helt samhällspanorama har tagit skydd under Stendhals passionsdrama. Berättaren tar avstamp i landsortsbourgeoisien, fortsätter sedan till ett prästseminarium och slutar hos adelskretsarna i huvudstaden. Ser man romanen på det sättet förstår man snart att Julien Sorel, den ståndsmedvetne timmermanssonen, inte bara är en romanfigur. Han är också en berättarteknisk förevändning. Det är i grunden Julien och hans psykologi – den aggressiva avunden! – som får motivera Stendhals gestaltning av tre vitt skilda samhällsfärer. Allt de har gemensamt är ju Juliens sociala åtrå.

En roman är en spegel som förs längs allfarvägen, skriver Stendhal. Han vill få oss att se världen som den är. Men vad betyder det? Hur skall man förstå metaforen? I vilken utsträckning kan man gestalta världen med hjälp av en plan glasyta med metalliserad baksida? Att se på världen – innebär det att man också begriper den? Om det är författarens uppgift att skildra mänskliga tankar, handlingar och erfarenheter, vilket Stendhal betonade med eftertryck, hur kan man ta hjälp av en spegel, annat än på det metaforiska planet? Detta är i grunden kunskapsteoretiska frågor.

Det är en fråga om metod. Ordet ”metod” härleder sig till grekiskans

”methodos” och har att göra med väg, efter väg. Om man vill förstå vad Stendhals spegel representerar har man grovt taget två vägar till sitt förfogande. Den ena är omvägen, den andra genvägen.

Om man väljer omvägen studerar man hur spegelmetaforen begagnats genom historien, inom filosofin, litteraturen och konsten, från Platon och framåt. Man kan med fördel läsa den amerikanske filosofen Richard Rortys klassiska bok *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979). Man kan också läsa den amerikanske litteraturteoretikern M.H. Abrams lika klassiska bok *The Mirror and the Lamp* (1953). Eller man kan läsa den tyske litteraturhistorikern Udo Schönings *Literatur als Spiegel*, en studie över spegelmetaforen i den franska litteraturen från 1820 till 1860, det vill säga den period då realismen vinner mark inom den berättande prosan. Man kan också läsa realismforskare och Stendhal-specialister som Hugo Friedrich, Georges Blin, Michel Crouzet, Béatrice Didier, Philippe Berthier, Ann Jefferson, Lawrence Schehr, Christopher Prendergast och andra som kommenterat Stendhals spegel. Det finns goda skäl att rekommendera denna omväg.

Men det finns ännu bättre skäl att rekommendera genvägen. Den är så enkel och ligger så nära till hands att ingen kommit på den. Genvägen är att gå till Stendhal själv, ja, till urtexten i sammanhanget, *Le rouge et le noir*. I själva verket finns det fler speglar hos Stendhal. Inte så många har lagt märke till det. Den passage som specialisterna brukar ta fasta på är den jag just diskuterat, förmodligen därför att det är frestande att sätta likhetstecken mellan författaren Stendhal och berättaren i boken, men sannolikt också därför att Stendhals spegelpassage är ett stycke meta-diskurs och så lätt låter sig förstås som ren romanfilosofi, som klippt och skuren för att lyftas över i den allmänna litteraturteorin.

Men allt förändras när spegeln sänks ned i Stendhals berättelse och sätts i arbete. Den upphör att fungera som metafor. Vi förstår bättre hur spegeln är tänkt. Vi förstår också hur den fungerar. Framför allt förstår vi bättre hur Stendhal föreställde sig det samhälle som skulle återges med hjälp av ett plant glas med metalliserad baksida.

Det finns de som menar att Stendhals syn på förhållandet mellan spegeln och verkligheten bygger på en numera otidsenlig uppfattning om språkets väsen, att spegeln står för en genomskinlig, urskillningslös och oförmedlad efterbildning. Men då har man inte bara missförstått Stendhals spegel, utan förmodligen även läst en annan bok än *Le rouge et le noir*. Den värld som gestaltas i romanen är visserligen synlig, det vill säga omedelbart tillgänglig för synsinnet, och Stendhal lägger också stor vikt vid åskådligheten. Han vill exakthet, sinnlig exakthet. Men den värld han återspeglar är allt annat än genomskinlig. Den är tvärtom dunkel, till och med grumlig. Det är också poängen. Stendhals spegel återskapar i själva verket världens oläsbarhet. Närmare kan vi inte komma nerven i hans roman om det nittonde seklets civilisation.

Episoden jag tänker på återfinns i kapitel 18. Den är inte särskilt känd. Ändå menar jag att vi står inför romanens urscen. Här korsas berättelsens stora teman, och härifrån strålar de ut. Julien Sorel, romanens huvudperson, befinner sig i ett gammalt kloster. Det är en särskild dag, ty kungen skall komma på besök. Majestäten har meddelat att han önskar se den helige Clemens berömda relik som förvaras i klostret. Det är biskopen själv – biskopen av Agde – som har i uppdrag att visa den för kungen. Biskopen är ung, har just tillträtt sin befattning och bor i en våning på klostret. Men nu står han inte att finna. Abbé Chélan och Julien letar överallt och går till sist till hans bostad. I egenskap av kapitlets dekanus begär abbén tillträde. Lakejerna tittar slött på honom och orkar knappt svara. Det nonchalanta bemötandet chockerar Julien. Han börjar springa genom sovsalarna i klostret och rycker i alla dörrar han stöter på. (108/140)

Rycker i alla dörrar han stöter på? Juliens förargelse kan verka oomtveterad, och är det väl också. Men Stendhal behöver den. Juliens psykologiska reaktion är en berättarteknisk förevändning: så ser Stendhal till att sätta handlingen i rörelse och bädda för händelseutvecklingen. Nästa episod – tematiskt sett en nyckelepisode – förutsätter att Julien tar sig in i ett annat rum, som av en tillfällighet, och han skall helst inte veta var

han är. För på samma sätt som varje socialt kliv kräver ett klädbyte – ty så är det hos Stendhal – fordrar varje ny episod också ett nytt socialt rum. ”Une fort petite céda à ses efforts [En låg liten dörr gav vika för hans ansträngningar]”, heter det följdriktigt. (108/140) Julien finner sig stående i en cell tillsammans med biskopens kammartjänare, klädda i svart och med kors på bröstet. Ingen gör något för att hindra den unge mannen – han är ju klädd i mässkrud. Plötsligt befinner Julien sig i ett nytt rum, ”une immense salle gothique extrêmement sombre, et toute lambrissée de chêne noir [en väldig gotisk sal, dåligt upplyst och helt panelad i svartnad ek]”. (108/140)

Handlingen bromsar in. En beskrivning breder ut sig. Julien står stilla i den dunkla salen – bara för att upptäcka att något pågår intill honom. Det är nu Stendhal monterar in en spegel i berättelsen. Den hör egentligen inte hemma i interiören, betonar berättaren. Så mycket större anledning för oss att vara uppmärksamma. Julien blir vittne till en hel liten föreställning som utspelar sig inför hans ögon.

*Cette magnificence mélancolique, dégradée par la vue des briques nues et du plâtre encore tout blanc, toucha Julien. Il s'arrêta en silence. À l'autre extrémité de la salle, près de l'unique fenêtre par laquelle le jour pénétrait, il vit un miroir mobile en acajou. Un jeune homme, en robe violette et en surplis de dentelle, mais la tête nue, était arrêté à trois pas de la glace. Ce meuble semblait étrange en un tel lieu, et, sans doute, y avait été apporté de la ville. Julien trouva que le jeune homme avait l'air irrité; de la main droite il donnait gravement des bénédictions du côté du miroir.*

*Que peut signifier ceci? pensa-t-il. Est-ce une cérémonie préparatoire qu'accomplit ce jeune prêtre? C'est peut-être le secrétaire de l'évêque ... Il sera insolent comme les laquais ... ma foi, n'importe, essayons. [...]*

*À mesure qu'il approchait, il distinguait mieux son air fâché. La richesse du surplis garni de dentelle arrêta involontairement Julien à quelques pas du magnifique miroir. [...]*

*Le jeune homme le vit dans la psyché, se retourna, et quittant subitement l'air fâché, lui dit du ton le plus doux:*

*– Eh bien! Monsieur, est-elle enfin arrangée?*

*Julien resta stupéfait. Comme ce jeune homme se tournait vers lui, Julien vit la croix pectorale sur sa poitrine: c'était l'évêque d'Agde. Si jeune, pensa Julien; tout au plus six ou huit ans de plus que moi! ... (108–110)*

Längst bort i salens andra hörn, intill det enda fönstret där dagsljus kom in, såg han en flyttbar spegel i mahognyram. En ung man i violett mantel och mässkjorta av spetsar men barhuvad stod tre steg från spegeln, som tog sig underlig ut i denna omgivning – den hade tvivelsutan forslats hit från stan. Julien tyckte att den unge mannen verkade irriterad, med högra handen utdelade han högtidliga välsignelser mot spegeln.

Vad kan detta betyda? undrade Julien. Är det nån förberedande ceremoni den unge prästen utför? Kanske är det biskopens sekreterare ... antagligen lika oförskämd som lakejerna ... men strunt i det, jag gör ett försök.

[...] Allteftersom Julien kom närmare urskilde han tydligare den andres misslynta min. Den rikt spetsprydda mässkjortan hejdade honom ovillkorligt några steg från spegeln. [...]

Nu fick den unge mannen syn på honom i spegeln, vände sig om, och i det misslyntheten gled bort ut ansiktet sporde han ytterst vänligt:

– Nåå, monsieur, är den klar nu?

Julien stod där häpen. Han hade sett korset på hans bröst, det var biskopen av Agde. Så ung! tänkte Julien. På sin höjd sex eller åtta år äldre än jag! (140–141)

Det är en formidabel scen, raffinerad och komplex. En man betraktar en annan man, som i sin tur betraktar sig själv i spegeln. Man kunde till och med säga att tre gestalter är närvarande i rummet: den unge observatören, den unge mannen framför spegeln, respektive den unge man som återges i spegeln, det vill säga biskopen. Till dessa tre kommer väl också en fjärde närvaro, den suveräne berättaren.

Vad pågår? Guds representant på jorden gör sig redo att ta emot hans majestät konungen. Det vore ett naturligt sätt att beskriva skeendet. Man kunde också säga att en ung man iscensätter sin nyligen förvärvade sociala funktion med hjälp av en kroppsspegel. Ytterligare en förfrämligande beskrivning: en ung man övar sig på att säkra den samhälleligt betingade innebörden i sina kroppsrörelser med hjälp av en tänkt andre,

ty i spegeln kan han se sig själv med andras ögon, den religiösa gemenskapens blick.

Oavsett vilken beskrivning vi väljer är detta också sant: den unge mannen förvandlar sig med spegelns hjälp till bild – och klyver sig därmed i två gestalter. Och det är denna dialektik mellan betraktare och bild, subjekt och objekt som ger episoden dess spänning.

Men det är inte vad Julien ser, inte inledningsvis. Han ser bara en ung man iförd violett mantel och spets skjorta, och hur denne av någon besynnerlig anledning utdelar välsignelser med högra handen. Gesterna förefaller honom lika underliga som spegeln verkar malplacerad.

Berättaren åskådliggör scenen med hjälp av noga utvalda detaljer och tar fasta på sådant som kan uppfattas med ögat, dels spegelns utseende (stor, flyttbar, försedd med mahognyram), dels mannens klädsel (lila mantel, spetsprydd skjorta). Mannens fysiologi utelämnas. Uppmärksamheten ligger uteslutande på enskildheter som kan tänkas härbärgera socialt betingad innebörd, som klädsel och gestik.

Julien ser följaktligen mannens plagg – form, färg och snitt – men inte att det är fråga om liturgisk klädedräkt. Han noterar mannens gester, till och med att det är fråga om välsignelse, men är osäker på innebörden. Kort sagt: Julien observerar vad som pågår, men förstår inte vad som händer.

Passagen beskriver – och häri ligger fascinationen – en mental operation som går från gissning till vetande, hypotes till insikt. Julien samlar på sig visuell information som till sist ger avkastning i form av kunskap, varpå biskopen kan identifieras som just biskop.

Fast riktigt så enkelt är det inte. För att identifikationen skall komma till stånd räcker det inte med visuell information. Det är först när den unge mannen framför spegeln vänder sig om och tilltalar Julien som han kan identifieras.

Vad är Stendhal ute efter? Vid första anblicken verkar det uppenbart. Världen skall bli sinnligt tillgänglig. Till den änden väljer han en handfull konkreta enskildheter. Men går man närmare upptäcker man



ytterligare ett skikt. För i samma stund som Stendhal gör världen synlig, synliggör han också *diskrepansen* mellan åtbörd och innebörd, mellan mänsklig individ och social ställning. Kort sagt: mellan tecken och mening. Det är till och med så att denna skillnad är konstitutiv för de sociala gemenskaper som skildras i boken.

Man kunde förstås säga att det inte är konstigt att det tar sin tid för Julien innan han kan identifiera biskopen. Den unge mannen bär ju inte mitran, det viktigaste i en biskops liturgiska klädedräkt, själva symbolen för ämbetet. Visst. Men det förändrar inte mycket. Romanen innehåller en rad episoder som kretsar kring ett och samma problem: gapet mellan fysionomi och samhällelig status. Spegelscenen iscensätter en tematik som förgrenar sig romanen igenom.

Förloppet tar inte många sekunder. En konsternerad Julien prövar den ena gissningen efter den andra för att få fason på den unge mannens beteende. Men Stendhal ser till att sekunderna växer. Han vill att vi skall bli varse det avstånd som måste tillryggaläggas innan frågetecknen förvandlas till insikt.

Episoden har en central plats i romanen, dels därför att den varierar spegelmotivet, dels därför att Julien får bevittna hur en högt uppsatt person iklär sig sin sociala funktion. Det kunde inte bli mer bokstavligt. Julien själv har redan underkastats en rad socialt påbjudna klädbyten. Som informator förväntas han bära svart kostym, som hedersgardist blå uniform, som klosterbesökare mässkrud. Han är alltså inte obekant med logiken. Men nu ser han för första gången, med egna ögon och på stället, hur det går till när någon annan gör vad han själv fått göra vid flera tillfällen. Och inte bara det: han bevittnar dessutom hur en man med världsligt inflytande tar gestalt. Mitran, symbolen för biskopsämbetet, sitter äntligen på mannens huvud:

*Julien était immobile d'étonnement; il était tenté de comprendre, mais n'osait pas. L'évêque s'arrêta, et le regardant avec un air qui perdait rapidement de sa gravité:*

*- Que dites-vous de ma mitre, Monsieur, va-t-elle bien?*

- Fort bien, Monseigneur.
- Elle n'est pas trop en arrière? cela aurait l'air un peu niais; mais il ne faut pas non plus la porter baissée sur les yeux comme un shako d'officier.
- Elle me semble aller fort bien.
- Le roi de \*\*\* est accoutumé à un clergé vénérable et sans doute fort grave. Je ne voudrais, à cause de mon âge surtout, avoir l'air trop léger.
- Et l'évêque se mit de nouveau à marcher en donnant des bénédictions.
- C'est clair, dit Julien, osant enfin comprendre, il s'exerce à donner la bénédiction.
- Après quelques instants:
- Je suis prêt, dit l'évêque. Allez, Monsieur, avertir M. le doyen et Messieurs du chapitre. (111)

Julien stod stel av förundran; frestades begripa men vågade inte. Biskopen stannade och i det han betraktade honom med en blick som hastigt miste sitt allvar:

- Vad säger ni om min mitra, monsieur, sitter den bra?
- Förträffligt, monseigneur.
- Inte för mycket bakåt? Det skulle te sig lite enfaldigt. Man får heller inte ha den för långt ned i pannan, som en officer bär schakån.
- Jag tycker den sitter väldigt bra.
- Kung \*\*\* är van att se ett ärevördigt prästerskap, och säkert mäktat högtidligt. Med tanke på min ålder, i synnerhet, vill jag inte se ut som jag toge det lättvindigt.
- Och på nytt gav sig biskopen till att gå, utdelande välsignelser.
- Det är tydligt, tänkte Julien och tordes äntligen begripa vad han såg, det är tydligt att han övar sig på det här.
- Nu är jag färdig, sade biskopen efter en liten stund. Så om monsieur går och varskor vår dekanus och de andra herrarna i kapitlet. (142–143)

Medan biskopen klär på sig, kläds världen av. Är mitran alltså bara en banal mössa? Mysteriet en mystifikation? Kyrkan en teater, rent av en komedi?

Biskopen blir den han är genom att kopiera. Det är själva hjärtat i hans ämbetsutövning. Lösenordet är *mimesis* – som imitation och simulering, på en och samma gång. Episoden turnerar ett bärande tema i

Stendhals roman: samhället som teater, identitet som iscensättning och dubbelexponering. Den unge mannen framför spegeln är inte den han verkar vara. Eller snarare: han är två personer på en och samma gång. Och hur kunde det vara annorlunda? Det är inte för inte som det heter att man bekläder ett ämbete. Med det menas förstås inte bara att ämbetet påbjuder en viss klädedräkt och ibland även ett noga reglerat ceremoniel, utan också att innehavaren av ämbetet per definition är tillfällig och därför utbytbar. Särskilt förr i tiden använde man uttrycket för att beteckna socialt inrättade funktioner som ansågs skilja sig från världslig maktutövning, företrädesvis kungahus och kyrka. Allt detta finns antytt i scenen med biskopen framför spegeln.

Men Stendhal vill nog också att hans läsare skall dra en annan och mer allmän lärdom. All maktutövning, tycks han säga, oavsett det handlar om en borgmästare i landsorten eller kyrkans dignitärer, bygger på en eller annan form av investitur, ja, snart sagt alla sociala relationer förutsätter att man ikläder sig en viss roll och använder sig av en visuellt baserad repertoar av koder. Frågan är om man inte kan gå ännu längre och säga att snart sagt alla sociala relationer bygger på förställning, simulering, imitation, avbildning, efterbildning. Det är det ena, och det är detta tema som spegelscenen ger oss i koncentrat.

Det andra är att det finns åtminstone ett undantag från regeln, och det är den relation som kallas kärlek. Det är ingen tillfällighet att Stendhals kärlekshistorier så ofta tilldrar sig i mörker. Kärleken hör hemma på platser där ingenting kan ses. Det är slående, inte bara i *Le rouge et le noir*, utan också i hans övriga romaner. Med förälskelsen är det annorlunda: den förutsätter ofta en utsiktsplats där man kan se utan att själv bli sedd. Men när kärleken väl är bekräftad, är det bäst att inte alls se. Gärna höra, gärna röra, men inte titta. Så ser begärets estetik ut hos Stendhal. Fast det är en annan historia.

Spegelepisoden är märklig på många sätt. Det är första och enda gången biskopen av Agde förekommer i handlingen. När ceremonierna är till ända försvinner biskopen ur romanen, bortsett från ett blixtligt

framskymtande i monsieur de la Moles salong två hundra sidor senare. Biskopen av Agde är knappt ens en bifigur i *Le rouge et le noir*. Julien själv kommer inte att reflektera över mötet med honom, och ingen annan heller. Ändå ägnar Stendhal många sidor åt scenen i klostetsalen med de två unga männen och den mahognyinramade spegeln. Det är ingen slump. Episoden är paradigmatiske. Närmare kan vi inte komma nerven i Stendhals realism.

Världen må vara tillgänglig för ögat, men den är inte omedelbart meningsfull eller ens omedelbart läsbar. Stendhal anstränger sig för att göra den synlig – med allt vad den har i form av jackor, epåletter, långstrumpor, spetsprydda skjortor, violetta mantlar och icke-broderade dräkter – men den är inte genomskinlig. Detta är den samhälleliga verklighet Stendhal exponerar med hjälp av sin roman. Julien Sorels bildningsresa framställs som en orientering genom en värld som är strängt upptagen av socialt betingade teckensystem. Det är vad som syns i spegeln. Stendhal är särskilt intresserad av att exponera de färdigheter som gör en människa till en samhällsvarelse, som språk, manér och uppförandekoder. Alldeles särskilt intresserad är han av det socialt betingade teckensystem som kallas kläder. Juliens färd genom samhället förutsätter ständiga klädbyten. En kostym är mer än bara kostym. Den är lika avgörande som identitetshandlingar vid en gränstation. För vad är klädedräkt annat än en visuellt baserad klasskod? Och vad är *Le rouge et le noir* annat än en studie i social identitetsbildning?

Är det en önskvärd värld? Kanske, kanske inte. Det anmärkningsvärda är att berättaren avstår från att fälla moraliska omdömen. Allt vi har är hans ironi, en förkrossande och ändå försonande ironi. Men än mer anmärkningsvärt är att det mimetiska mönster som Stendhal frilägger sig till känna överallt. Det ser man snart om man bara läser lite noggrannare. Borgmästare, biskopar, präster, rektorer, generaler, markiser, Julien själv, ja, till och med mademoiselle de la Mole: alla bekläder funktioner, alla härmar, kopierar och simulerar i någon mån. Det gäller att lära sig att agera *som om*. Slutligen är detta lärdomen i Stendhals roman.

Alla lyder under samma lag. Alla verkar i ett givet samhälle *som om*. Vissa gör det mer än andra, som Julien Sorel, den mimetiska ordningens genius. Skillnaden mellan Julien och de övriga gestalterna i romanen är väl att de senare umgås en aning ledigare med sina förklädnader, väl också att de slipper byta lika ofta som Julien och därmed besparas viss förödmjukelse.

Betyder det att världen är en teater? Att samhällslivet är tomt på innehåll, äkthet och originalitet? Att allt är representation? Förställning? Lurendrejeri? – Det vore en banal slutsats. Dessutom stämmer det inte. Stendhal vore inte Stendhal om inte sanningen vore mer sammansatt. Världen är förvisso en gigantisk teater, men det är ingenting att beklaga. Hos Stendhal letar man förgäves efter en föreställning om sann identitet. Det finns identiteter, och det är gott om dem, men idén om en äkta identitet möter ingen större förståelse hos författaren till *Le rouge et le noir*. Världen är ingen persika. Den är en lök.

Om Stendhals roman är en spegel, så är det en spegel som reflekterar en grundläggande misstänksamhet mot den synliga världen. Om Julien är ett vittne, är han vittne till ett samhälle där läsbarheten blivit till ett problem. Utan kod ingen innebörd. I den mån världen alls är meningsfull, är det en härledd mening. När den synliga världen på allvar tränger in i 1800-talsromanen, är synligheten redan ett problem. Och om världen brister i läsbarhet, är det berättarens uppgift att göra den läsbar. Så kommer det sig att Stendhals roman inte bara är en krönika över Frankrike anno 1830, som det heter på försättsbladet; den är också en instruktionsbok i konsten att läsa det efterrevolutionära samhället. Och om Stendhal är realismens grundare, ja, då inser vi att den realistiska romanen har sin begynnelse inte i en värld av självtillräcklig närvaro utan i en värld av härledd betydelse. Den litterära realismen är redan från början en härledd realism.

”Politik mitt i fantasins angelägenheter är ett pistolskott mitt i en konsert”, heter det i *Le rouge et le noir*. Det låter som en apologi för konsten, för konsten som en zon bortom det politiska livet. Ändå har få 1800-tals-

författare gjort så mycket för att föra in romanen i samhällets mitt som Stendhal. Inte nog med att han är en av de första att förbinda stil med politik. Hans realism går längre än så: den vittnar om upptäckten av samhället som sådant, det postrevolutionära samhället. Den ökande sociala rörligheten är i färd med att förändra nationens utseende, inklusive de teckensystem som bidrar till att göra människor, klasser och handlingar läsbara. Den värld Stendhal skildrar är i högsta grad synlig. Ändå är den allt annat än genomskinlig. Samhället är ett chiffer. Det är ingen slump att Stendhal är så upptagen av klädsel, masker och förställning. Vi kan ana konturerna av en sociologi på den litterära horisonten, långt innan ordet är uppfunnet. Och det är i detta nyupptäckta tomrum, innan sociologin, etnologin och psykologin ens är påtänkta, som den realistiska romanen ser till att skaffa sig en självklar plats.

Inträdesföredrag den 1 mars 2011