

# Remigiusz Forycki: Metafizyka Stendhalowskiego egotyzmu

Już sam tytuł „Pamiętki egotyzmu” sugeruje zapis jakiejś historii, drogi rozwoju, edukacyjnych etapów dochodzenia do egotyzmu. Dzieło to, stworzone w kilkunastodniowym wysiłku twórczym, można interpretować – podobnie jak większość pismo intymnych Stendhala – jako utwór o bardzo wyraźnej tematyce podróży. Z jednej strony będzie to podróż w geograficznym znaczeniu tego słowa. Z drugiej natomiast, wędrówka odbywać się będzie do wnętrza własnego Ja, a jej etapy wyznaczają takie „stacje” życia jak: „kryzys tożsamości”, „rozdarcie Ego”, „doświadczenie wewnętrzne”, „śmierć”, „szukanie utraconej jedności”, „odrodzenie”, „akceptacja kondycji pisarza” – pisze Remigiusz Forycki w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Stendhal i zwierciadło epoki”.

„Atramentowe zwierciadło”, w którym odbija się skreślony piórem wizerunek pisarza, to jeden z wielu stendhalowskich sposobów artykulacji projektu egzystencjalnego. W tym metaforycznym określeniu kliszy pamięci zawarta jest figura oksymoronu. Z jednej strony mamy bowiem *a t r a m e n t o w ą g o l g o t ę*, testamentowy zapis rozkawałkowanej egzystencji, kodycył nakreślony w potrzebie dzielenia się sobą jak chlebem, z drugiej natomiast najgłębsze pragnienie, aby odbity wizerunek doczekał się odrębnego, suwerennego bytu. Autoportret, zdaniem Michela Beaujoura, jest szczególnego rodzaju *K s i ę g ą*, implikującą „likwidację autora (księga jest często porównywana przez Mallarmégo do grobu), który porzuca słowo mówione dla pisma i przyczynia się do przekształcenia czasu w przestrzeń” [1]. Tym samym traci on swój charakter indywidualny; pisarz dążąc do uniwersalności chce się odtworzyć *in figura Christi*. „Nie jest rzeczą przypadku, pisze Beaujour, że najczęstszymi figurami autoportretu są [...] figury Chrystusa i Sokratesa w momencie ich śmierci” [2].

## WYDAJ Z NAMI KOLEJNE NUMERY TEOLOGII POLITYCZNEJ W 2023 ROKU!



Stendhal uświadamiał sobie wyraźnie wszystkie „niebezpieczeństwa” i zagrożenia wynikające z tanatycznej poetyki egotyzmu. Bardzo wyraźna jest u niego pozagrobowa symbolika przekazywania w formie legatu swojego wizerunku. Znajdujący się obecnie w Grenoble rękopis „Pamiętek egotyzmu” [3] został opatrzonej przez niego następującą adnotacją: „Rozpocząłem 20 czerwca przymuszany jak Pytia. Kontynuowałem 21 po procesji. Jestem zmęczony. W s p o m n i e n i a . Pozostawiam w testamencie ten rachunek sumienia panu Abrahamowi Constantin znanemu malarzowi, z prośbą o dostarczenie jakiemuś niebigoteryjnemu wydawcy dziesięć lat po moim odejściu. Albo o zdeponowaniu w jakiejś bibliotece, jeśli nikt nie zechce tego wydać. B[envenuto] Cellini ukazał się 150 lat (sic) po śmierci...” – i dalej: „Kodycył własnoręcznego testamentu pana H.-M. Beyle konsula Francji w Civitavecchia. Ja niżej podpisany H.-M. Beyle zostawiam w testamencie niniejszy rękopis zawierający paplaninę z mojego prywatnego życia” [4]. Beyle przekazuje nam w testamencie spisana w przeciągu kilku tygodni „paplaninę życia” i wierzy, że będzie ona kiedyś opublikowana i czytana. Taką nadzieję wyraża również w „Pamiętkach egotyzmu”, gdzie na początku pierwszego rozdziału pisze między innymi: „Przyznaję, że brakowałoby mi chęci do pisania, gdybym nie miał wiary, że kiedyś kartki te ukażą się w druku i będą czytane przez jakąś duszę spośród tych, z którymi sympatyzuję, jaką jak pani Roland albo geometra Gros. Ale oczy, które będą to czytały, ledwie otwierają się dla światła: podejrzewam, że moi przyszli czytelnicy mają dziesięć albo dwanaście lat” [5]. W tym miejscu rodzi się pewna wątpliwość: oto bowiem z tych zapisów testamentowych wyraźnie wynika, że odbiorcami Beyle’a mają być albo zmarli (pani Roland, Cellini, Gros),

albo ci, którzy się jeszcze nie narodzili lub też, którzy dopiero co „otwierają oczy dla światła”. Czytelnik Stendhala nie jest zatem czytelnikiem jemu współczesnym. Dla kogo więc pisze Stendhal?

Otóż, jak się wydaje, nawiązuje on dwa paktu lekturowe: pierwszy, nazwijmy go *p o t e n c j a l n y m*, to pakt z czytelnikami z za grobu (relacja jest tutaj odwrotna niż w „Pamiętnikach z za grobu” Chateaubrianda), drugi natomiast – ten ważniejszy – to pakt *r z e c z y w i s t y* z samym sobą. Na pytanie: jaki jestem? autoportrecista odpowiada: zobaczę, jak się opiszę. Jego przedsięwzięcie – tyleż archeologiczne, co artystyczne – polega w pierwszej kolejności na wiwisekcji, a więc demontażu swojej osoby, jej dezintegracji w celu poznania i opisanie każdego „kawałka” osobno; a następnie na scaleniu opisanych części, zintegrowaniu ich w nowej przestrzeni bytującego Ja: „Zobaczmyż, pisze Stendhal, czy robiąc rachunek sumienia z piórem w ręku dojdę do czegoś *p o z y t y w n e g o*, co by zostało dla mnie *d ł u g o p r a w d ą*. Co będę myślał o mojej pisaninie odczytując ją w roku 1835, o ile dożyję?”[6].

*Czytelnik Stendhala nie jest zatem czytelnikiem jemu współczesnym. Dla kogo więc pisze Stendhal?*

Stendhal podejmuje próbę uporządkowania egzystencji. Najpierw chce usystematyzować swoje „zapiski

egotyizmu” rozproszone na karteczkach, marginesach książek, luźnych notatkach: „Byłem tak szalony w tych napadach szczęścia, wspomina lata lombardzkie, że nie mam prawie żadnych wyraźnych wspomnień, co najwyżej jakaś data dla zaznaczenia – na świeżo kupionej książce – miejsca, gdzie ją czytałem. Najmniejsza uwaga na marginesie sprawia, że jeśli kiedy odczytam tę książkę, odnajduję nitkę swoich myśli *i i d ę d a l e j*. Jeśli odczytując książkę nie znajduję żadnego wspomnienia, trzeba zaczynać na nowo”[7]. Odnajdywanie nitek i tworzenie organicznej całości ze strzępów wspomnień wymaga od pisarza niezwyklej dyscypliny pracy. Nowy utwór pisze bardzo szybko, po dwadzieścia stron dziennie – jak „list do przyjaciela”. Można przypuszczać, że ten pośpiech wynika również z chęci natychmiastowego uchwycenia i utrwalenia swojego prawdziwego wizerunku, jak najszybszego zdjęcia atramentowego odcisku własnego

Ja. Technika autoportretu polega tutaj na błyskawicznym zarejestrowaniu epifanicznie ukazujących się elementów poszukiwanej tożsamości. Stendhal próbuje zanotować wyrzucane w twórczym uniesieniu słowa egotycznej spowiedzi. Czuje w sobie jakąś nieokreśloną radość twórczą; idzie mu „łatwo”, gdyż nie musi wymyślać fabuły powieści: „Szczęśliwy jestem pisząc to – podkreśla w przypisie. – Trzy dni i nocie przesiedziałem prawie bez przerwy nad moją urzędową robotą (czerwiec 1832). Nie mógłbym teraz, o czwartej, kiedy listy do ministrów są już opieczętowane, wziąć się do powieści, gdy tymczasem ta pisanina idzie mi łatwo, nie wymaga bowiem innego wysiłku i planu jak w s p o m i n a n i e”[8]. Ta radość z pisania wynika chyba również z tego, że z wolna pojawiają się efekty; zaczyna zarysowywać się sylwetka autoportretowanego. Pozornie rozsypane kawałki stendhalowskiego Ego powoli zmieniają się w ekspresywną całość.

Spróbujmy teraz zanalizować poszczególne etapy i fazy powstania tego atramentowego zwierciadła. Najpierw, w fazie pierwszej, występuje całkowity brak odbicia, pustka, ontologiczna niewiedza co do statusu bytującego Ja: „Co ja za człowiek właściwie jestem? Rozsądny? Mądry? Głęboki? Czy jestem wybitną inteligencją? Doprawdy, nie mam pojęcia”[9]; inny przykład niewiedzy: „Nie znam siebie i czasami w nocy, kiedy o tym myślę, złości mnie to. Czy jestem dobry, zły, inteligentny, głupi?”[10]. Stendhal znalazł się w sytuacji człowieka, który stał się niewyjaśnioną zagadką dla samego siebie. Chce on wyrwać z tej ontologicznej pustki nieobecne Ego i odzyskać swój wizerunek.

W fazie drugiej pojawia się – obok niepokoju – świadomość, że należy coś zrobić, aby się odnaleźć, odzyskać rysy Ja. Pisarz jak archeolog zabiera się do zbierania skorup życia i przypasowywania rozproszonych kawałków egzystencjalnych. Tworzy mozaikę dziwnych prawd, których istnienia dawniej nawet nie podejrzewał. Oto zapisy tych osobliwych chwil: „Mówiłem to sobie w czerwcu 1821 i widzę w czerwcu 1832 po raz pierwszy, pisząc to, że ta obawa, tysiąc razy ponawiana, była w istocie sprężyną mojego życia przez dziesięć lat”[11]; „Rozumiem dziś, że dusza moja była zawsze chora. Miałem wstręt niemal hydrofobiczny do wszystkiego, co grube”[12]; „Dopiero zastanawiając się, aby móc napisać to wszystko, widzę jaśniej, co się działo w moim sercu w r.

1821”[13]. Wyciągając z pamięci strzępy utrwalonych wrażeń, obrazów ludzi i rzeczy pisarz zaczyna wytyczać ślad, szkicuje swoją przyszłą sylwetkę.

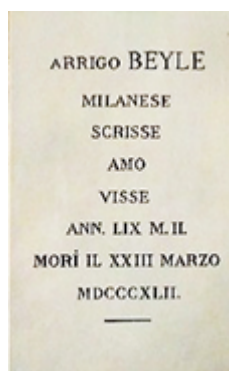
W trzecim etapie „atramentowego zwierciadła” pojawia się niewyraźny rys, smuga Ego napełniająca zdziwieniem piszące Ja. Kto to jest? Gdzie przebiega granica między jeszcze Mną piszącym a już Nim zapisanym?

W okresie redagowania „Pamiętek egotyzmu” Beyle znajduje się w dość szczególnych okolicznościach: przebywa we Włoszech i nosi się z zamiarem opisanie tzw. „czasów paryskich”: „Aby zapełnić wolne chwile na tej ziemi, wyznaję, mam ochotę spisać pamiętnik wszystkiego, co mi się zdarzyło w czasie mojej ostatniej bytności w Paryżu, od 21 czerwca 1821 do [6] listopada 1830. Dziewięć i pół lat. Łaję sam siebie od dwóch miesięcy – od czasu jak strawiłem nowość mojej pozycji – aby się w wziąć do jakiej pracy”[14]. Bezpośrednim bodźcem do podjęcia próby naszkicowania swojego wizerunku jest ciekawość obserwatora, który zamierza uchwycić fenomen „dekrystalizacji”, a więc osobliwej metamorfozy, jaka nastąpiła po zerwaniu więzów z ukochaną kobietą (Metyldą[15]) i ojczyzną z wyboru (Włochami). Pisarz przechodzi wówczas kryzys osobowości: z człowieka „sentymentalnego” (uczuciowego) przeistacza się w człowieka „inteligentnego” (rozumnego); z tych dwóch postaw – które będą u niego do końca komplementarne – czyni materię swojej książki, zastanawiając się ciągle nad tym, gdzie jest jeszcze „sentymentalny” a gdzie już „inteligentny”. Bardzo często jest tak, że – aby sparafrazować Nietzschego – „jedno stało się dwoma”. Właśnie na tę dwoistość stendhalowską zwraca uwagę Jean-Pierre Richard, który pisze: „We wszystkich swoich bytach, rzeczywistych i wymyślonych oraz na wszystkich poziomach doświadczenia, Stendhal wydaje się dwoisty: umysł jasny i logiczny, dążący do prawdy, najbardziej nawet zawiłymi drogami analizy; ale również chimeryczny marzyciel, namiętny kochanek, popadający z byle powodu w romansową melancholię i urojoną szczęśliwość”[16]. Opisana tutaj dwoistość stanowi specyficzną cechę stendhalowskiego egotyzmu – jest równocześnie estetycznym wyróżnikiem jego twórczości autobiograficznej.

Już sam tytuł „Pamiętki egotyzmu” sugeruje zapis jakiejś historii, drogi rozwoju, edukacyjnych etapów dochodzenia do egotyzmu. Dzieło to, stworzone w kilkunastodniowym wysiłku twórczym, można interpretować – podobnie jak większość pismo intymnych Stendhala – jako utwór o bardzo wyraźnej tematyce podróży. Z jednej strony będzie to podróż w geograficznym znaczeniu tego słowa, z właściwą jej topiką „przekraczania gór”, „schodzenia w dół”, „drogi”, „krajobrazu”, „miasta”, „przyrody” itp. Z drugiej natomiast, wędrówka odbywać się będzie do wnętrza własnego Ja, a jej etapy wyznaczają takie „stacje” życia jak: „kryzys tożsamości”, „rozdarcie Ego”, „doświadczenie wewnętrzne”, „śmierć”, „szukanie utraconej jedności”, „odrodzenie”, „akceptacja kondycji pisarza”.

Stendhal jest bardzo wytrwałym podróżnikiem-turystą. Gdybyśmy chcieli podążać szlakiem jego europejskich wojaży, to należałoby zacząć wędrówkę od przekroczenia Alp z Republikańską Armią Bonapartego i wkroczenia do Mediolanu. Włoski Eden przerywa jednak Kampania rosyjska, przemarsz przez krainę Północy oraz odwrót spod Moskwy. Później będzie Śląsk, choroba i raz jeszcze słoneczna Italia. Po opuszczeniu ojczyzny Cimarosy następuje ponowny upadek – tym razem w „paryskie bagno” salonów i zejście do „piekła egzystencji”. Pisarz podejmuje jednak heroiczną próbę przezwyciężenia apatii: wyjeżdża do Londynu, gdzie z wolna powraca do życia. Na starość wieździe żywot „patriarchy egotyzmu” w Civitavecchia.

Również wędrówka do jądra stendhalowskiego Ego stanowi nie lada przygodę intelektualną. Beyle w centrum intymistyki, w jej rdzeniu nerwowym, umieszcza testament-epitafium, wytyczając przestrzeń wędrówki, którą od samego początku zabarwia symboliką mortualną: „Kochałem w życiu jedynie Cimarosę, Mozarta i Szekspira. W Mediolanie w 1820 miałem ochotę wyryć to na swoim grobie. Myślałem co dnia o tym napisie, przeświadczony, że nie będę miał spokoju aż w grobie. Wyobrażałem sobie tabliczkę marmurową w kształcie karty do gry:



[17]

Nie dawać żadnego szpetnego znaku, żadnej płaskiej ozdoby, kazać wyryć ten napis wersalikami. Nienawidzę Grenoble, przybyłem do Mediolanu w maju 1800, kocham to miasto. Tam znalazłem największe rozkosze i największe cierpienia, tam zwłaszcza – co tworzy ojczyznę – znalazłem pierwsze rozkosze. Tam pragnę spędzić starość i umrzeć” [18].

Geografia stendhalowskiej wyobraźni pełna jest chorobliwych, obsesyjnych opisów, gdzie obraz piekła na ziemi zajmuje miejsce centralne. Szczególnie ostro przeżywa alienację w społeczeństwie paryskim, które ukazuje w kolorystyce „infernalne komedii”, żartu obrażającego godność ludzką: „Dowcip francuski w paryskich teatrach doprowadził mnie niemal do tego, że chciałem krzyczeć głośno: « Kanalie!... Kanalie!... Kanalie! ». Wychodziłem po pierwszym akcie. Kiedy muzyka francuska łączyła się z francuskim dowcipem, w s t ę t dochodził de tego, że stroiłem grymasy i robiłem z siebie widowisko” [19]. Rozważa nawet poważnie ewentualność samobójstwa, chociaż ostatecznie akceptuje kondycję pisarza: „W karierze literackiej widzę jeszcze mnóstwo rzeczy do zrobienia. Mam możliwości prac zdolnych zapełnić nie jedno życie, ale dziesięć” [20]. Wyznaczając K s i ę d z e rolę szczególną, Beyle dokonał podwójnego otwarcia: na literaturę oraz na egzystencję. Odtąd te dwie postawy będą ze sobą bardzo ściśle, organicznie, związane: „Jeśli ta książka jest nudna, po dwóch latach pójdzie pod placki. Jeśli was nie znudzi, przekona was, że egotyzm, ale szczerzy, jest sposobem malowania serca ludzkiego, w którym uczyniliśmy olbrzymie kroki od 1721, epoki „Listów perskich” owego wielkiego człowieka, którego tyle studiowałem, Monteskiusza. Postęp jest czasami tak zdumiewiający, że Monteskiusz wydaje się aż gruby” [21].

*Geografia stendhalowskiej  
wyobraźni pełna jest  
chorobliwych, obsesyjnych  
opisów, gdzie obraz piekła na  
ziemi zajmuje miejsce  
centralne*

Zrekonstruowane  
tutaj pobieżnie i t i n  
e r a r i u m  
stendhalowskie  
można dużo bardziej  
dokładnie, bez mała  
dzień po dniu,  
prześledzić i opisać.  
Pisarz pozostawił

bowiem szczegółową i bogatą dokumentację różnych etapów swojego życia: „Dziennik”, „Listy”, „Pamiętnik turysty”, „O miłości”, „Podróż do Włoch”, „Pamiętki egotyzmu”, „Życie Henryka Brulard” – oto tylko niektóre tytuły pism intymnych, w których zostały zamieszczone różnorodne zapiski i dokumenty z jego egotycznej egzystencji. Rzecz jednak w tym, że aby dokładnie zrekonstruować przebieg etapów stendhalowskiej wędrówki przez życie należy najpierw przeprowadzić żmudne badania a r c h e o l o g i c z n e , polegające na zbieraniu skorupek, drobinek, okruchów egzystencjalnych, rozproszonych po różnorodnych pismach intymnych, aby następnie złożyć je w określonej literackiej całości. Biograf Stendhala musi nierzadko odszyfrowywać bezcenne informacje z glos pisanych na różnych książkach czy luźnych skrawkach papieru. We wszystkich jego osobistych pismach aż roi się od powtórzeń, przypomnień, anachronizmów, nakładania się elementów nieciągłych i niejednorodnych. Niejednokrotnie zwracano uwagę na niedokończoność, fragmentaryczność tych tekstów, na ich strukturalną niespójność, wynikającą z ciągłego urywania dyskursu. A przecież Beyle czyni z niedokończoności odrębny, autonomiczny problem literacko-egzystencjalny. Właśnie tutaj, na granicy poszczególnych części i fragmentów ujawnia się napięcie, niezwykle ciekawy splot między życiem a twórczością artystyczną. Urywana podróż po tekście literackim stanowi jakby analogon, lustrzane odbicie podróży po egzystencji. Jak przez życie, tak przez utwór literacki idzie się skokami. Stendhalowski zapis nie jest bowiem linearny. Mamy w nim do czynienia ze zjawiskiem, które zwykło się określać jako p a l i m p s e s t , a więc warstwowe nakładanie się obrazów, superpozycję sekwencji i koherentnych części. Podróż po krainie egotyzmu, zdominowana techniką autoportretu, nie jest wyłącznie podróżą „poziomą”, dążącą do osiągnięcia, stale ukazującego się i wiecznie ginącego horyzontu. Jest również zejściem w dół, wertykalnym odkrywaniem warstw odkładającego się egotyzmu. Nie będzie to tylko zwykła eksploracja



krainy Ego, ale również archeologiczne badanie u k r y t y c h warstw bytu. Paradygmatem stendhałowskiej antropologii egzystencjalnej nie może być jedynie kraina szczęśliwości, gdzie Ego zażywa zmysłowych i duchowych rozkoszy – jest nim również, a może przede wszystkim, ukryta pod nagą skórą, kraina włókien, nitek nerwów, mięśni – słowem rzeczywistość tzw. l' é c o r c h é (obdartego ze skóry). Intymny Stendhal to nie hedonista-lubieżnik uwielbiający kobiety, szpinak, muzykę Mozarta i freski Michała Anioła, ale istota obdarzona niezwykłą wrażliwością i darem obserwacji, a więc istota, której figurą są „guzy Galla”, „wrażliwość kobiety”, „nerwy berlińskie”, „fizjognomiczny rys inteligencji i geniuszu”. Aby siebie stworzyć, czy raczej należałoby powiedzieć od-tworzyć, w atramentowym zwierciadle, pisarz musiał posłużyć się techniką, która dałaby mu nie tylko możliwość zapisania epifanicznie ukazujących się w pomieci fragmentów egzystencji – to zdecydowanie za mało – jego wnikliwość i podejrzliwość domagają się również takiego zapisu, który by równocześnie rejestrował i g e n e r o w a ł impresje.

Stendhal szukał sposobu nie tylko szybkiej artykulacji wspomnień, ale również ciągłego wywoływania i wydobywania ich z pamięci. Na długo przed Bergsonem i Proustem opracował doskonałą technikę wygrzebywania z pokładów pamięci bezcennego surowca egzystencjalnego, który w dodatku ukazywał często w formie nieobrobionej – by tak rzec – czystej, dziewiczej. Oczywiście eksploracja warstw Ego nie może trwać zbyt długo; dlatego Beyle pozostawił nam bezcenne kawałki w formie nieobrobionej, rozproszonej, niekiedy w stanie naturalnym. Pisarz nawiązuje pakt z czytelnikiem z 1880 roku, bo właśnie dopiero wtedy miał – jego zdaniem – odbiorca dorosnąć do tego typu „l'écriture”. Wierzył on, że czytelnik zdobędzie kiedyś narzędzia do obróbki bezcennego materiału jaki mu przekazuje i że stworzy, jedyną w swoim rodzaju K s i ę g ę , gdzie życie stopi się z literaturą, a egzystencja będzie generowała dzieła sztuki. Pisarz dostarcza nam wszystkiego co jest potrzebne do zrobienia fresku, przedstawiającego jego wizerunek: daje nam do dyspozycji rozproszone skorupy egzystencji i pokazuje w jaki sposób należy zmontować całość. Analogia z grą w „puzzle” jest tutaj zdumiewająca. Odbiorca-czytelnik otrzymuje niezbędne elementy potrzebne do rekonstrukcji autoportretu, ale również w układaniu mozaiki może liczyć na pomoc pisarza, który współtworzy z nim swój portret. Artysta kontroluje prawidłowość układu i, tak jak w dziecinnej

grze, proponuje szablon, wzorzec, a więc własne Ego, do którego przypasowuje się poszczególne elementy. Największym problemem autoportrecisty jest oczywiście niemożność pokazania się, bezpośredniego objawienia swojego wizerunku. Aby jednak nie zdawać się całkowicie na wyobraźnię odbiorcy, Stendhal kontroluje jego „ruchy” i narzuca określony typ lektury. Niewykluczone, że nawiązuje on swój kontrakt z odbiorcą „który się jeszcze nie narodził” właśnie po to, aby uniknąć konfrontacji „modela” (to jest własnego Ja) z proponowanym „atramentowym odbiciem”. Nie znaczy to, że Beyle chce nas oszukać i ukazać swój wizerunek w postaci wyidealizowanej; wręcz przeciwnie, ujawnia z dużą dokładnością prawdziwe rysy – rzecz jednak w tym, że w przypadku autoportretu literackiego wyłącznie od pisarza zależy jakie proporcje zachowa. Może on równocześnie manipulować układem, organizacją, strukturalną kompozycją całości. Nawet bez uciekania się do maski czy dysymulacji, jego autoportret może być artystycznie, ale „fałszywie”, piękny. Mocno akcentując inteligencję, geniusz, piękno uczuć i wrażliwość serca, Beyle mógł rozmazać „po drodze” swoją brzydotę fizyczną.

Otóż wszystko świadczy o tym, że pisarz cel swój całkowicie osiągnął. Nie będzie przesady w twierdzeniu, że to co przychodziło mu z najwyższym trudem w salonach paryskich – gdzie, aby zaakceptowano jego wizerunek, musiał uciekać się do bardzo wyszukanych i męczących na dłuższą metę sposobów eksponowania swojego ciała (używał pudru, nosił treskę, eksponował „znośne szczegóły” słynne łydki Stendhala...) – na papierze było dużo łatwiejsze. W ciągu kilkunastu dni stworzył swój artystycznie doskonały – jeden z n a j w s p a n i a l s z y c h w literaturze światowej – portret własny. Stendhal miał rację gdy twierdził, że współcześni odbiorcy nie byli dostatecznie przygotowani do tego typu lektury. Zapewne czytelnik współczesny, po doświadczeniu Joyce’a, Kafki, Gombrowicza, Kundery, Cl. Simona, Konwickiego ma zupełnie inną – znacznie lepszą – sytuację.

Ukazując swoje odbicie artysta wyświeśla, ale też zaciemnia jednocześnie swój obraz; ujawnia i zaciemnia swój wizerunek, zmierza on do rozstrzygnięcia dylematu: jak przełamać antynomię między fikcją (poezją) a rzeczywistością (historią); inaczej mówiąc, jak pogodzić sztukę z życiem. Przeniknięcie tkanki tekstu i przejście na stronę egzystencji (rzeczywistości „l’écrochée”) oznacza albo śmierć literatury, albo śmierć bytu. W pierwszym przypadku będzie to

zniszczenie jedwabnego kokonu w którym ukrył się pisarz[22], w drugim odejście od projektu szczerości czyli „artystyczne kłamstwo à la Jean-Jacques Rousseau”. Stendhal nie zdecydował się jednoznacznie na wybór jednego z tych wariantów – nie jest on w tym wypadku pisarzem transgresyjnym. Natomiast próbował przełamać fundamentalny paradoks autoportretu wymyślając bardzo subtelne, i skomplikowane zarazem, techniki zapisu poszarpanej egzystencji.

Zatrzymajmy się przez chwilę nad procesem postawiania samego dzieła; chodzi tu o hermeneutyczną analizę przestrzeni twórczej, jaka dzieli moment zapisu od – już ukończonego tekstu. Spróbujmy zatem podejrzeć pisarza w jego artystycznym geście, kiedy białą plamę papieru zabarwia i n k a u t u s t o w y m z a p i s e m e g z y s t e n c j a l n y m . Nie trzeba być bardzo wnikliwym krytykiem, aby dostrzec różnorodności stendhalowskiej „l'écriture”: z jednej strony mamy do czynienia z linearnym zapisem słów i znaków graficznych monotonicznie defilujących przez K s i ę g ę , z drugiej natomiast twórca próbuje przełamać linearność dyskursu, dorzucając od czasu do czasu jakieś szkice, rysunki, emblematy, plany topograficzne miejsc i wnętrza. Są to tzw. „les croquis”, stanowiące integralną część tekstu i decydujące nierzadko o jego spójności[23]. Beyle często nie ma czasu na dokładne opisy zewnętrżności. Poza tym odnosi się do tych opisów z dużą niechęcią: „Zwrócony ku sprawom ducha, doznaję uczucia nudy, kiedy muszę opisywać świat zewnętrzny”[24]; albo: „...nienawidzę rzeczywistych opisów. Nuda takich opisów nie pozwala mi pisać powieści”[25]. A więc, aby zapewnić czytelnikowi podstawowy „serwis informacji” oraz, aby zwielokrotnić obraz, kreśli swoje rysunki, wypełniając tym samym dokumentacyjną lukę. Omawiane szkice nie mają większej wartości artystycznej, natomiast są one ważne jako integralna część tekstu pisanego. Odbieramy je jako graficzne zgrubienie atramentowej nici, nanizane na egzystencjalny kod p a c i o r k i r z e c z y w i s t o ś c i .

Wysnuwanie atramentowych wspomnień odbywa się spontanicznie, niejako automatycznie; sam Beyle wyznaje, że pisze „zupełnie na ślepo”. Równocześnie odczuwa dużą łatwość zapisu, który nie wymaga kreślenia żadnych skomplikowanych konstrukcji powieściowych, czy osnowy literackiej. Artysta notuje „jedynie” reminiscencje, które na żywo, jak najszybciej, bez zwłoki musi utrwalić na papierze.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na dwa, bardzo istotne momenty zapisu egzystencjalnego: w pierwszej kolejności chodzi o troskę zachowania pierwotnego kształtu wspomnień, w drugiej natomiast artysta stara się, aby jego wizerunek był trwały, niezniszczalny. Aby zadośćuczynić tym wymaganiom, Stendhal posługiwał się techniką, którą w terminologii sztuk pięknych nazywa się „al fresco”. Jak się wydaje, właśnie ta technika najlepiej określa twórczy gest Stendhala – autoportrecisty. Pisarz narzuca sobie określoną porcję pracy, zmuszając się tym samym do ciągłego, nieprzerwanego aktu twórczego. Ta literacka *giornata* [26] wymaga pisania bez poprawek (bez „artystycznego kłamstwa”) i odbywa się w jednym, „rzucie” takiej „l'écriture automatique”. Stendhal czuje zmienność siebie i zmienność wokół siebie. *Działo się* sprawia, że chce jak najszybciej zarejestrować swoje Ego, wpisać je w przestrzeń „tu i teraz”. Dzieło powstaje częściami; z regularną kadencją narastają kolejne partie (pisarz używa określenia: „kawały”, „strzępy”, „fragmenty” – „lambeaux”). Znamienny jest również pośpiech pisarza, który chce utrwalić wszystkie myśli i wspomnienia: „Pisanie: myśli mi pędzą galopem; jeżeli ich prędko nie notuję, uciekają. Co zrobić, żeby pisać prędko?” [27]. Cena jaką artysta musi zapłacić za ten pośpiech jest wysoka, albowiem często gubi się w swoich tekście: „Ale gubię się; nasze wnuki zechcą przebaczyć te odskoki” [28]; albo: „Ale schodzę na manowce, gubię się; stanę się niezrozumiałą, jeżeli się nie będę trzymał chronologii; zresztą nie przypomnę sobie tak dobrze wszystkich okoliczności” [29]. Beyle pisze bez opamiętania, niekiedy ponad siły: „... pracowałem aż do zawrotu głowy i odrętwienia” [30]. Cel, jaki sobie wytycza, jest niezwykły: chce artystycznie, a więc poprzez swój wizerunek, kształtować duszę odbiorcy: porównuje on tekst do smyczka, zaś czytelnika do skrzypiec, dając tym samym do zrozumienia, że pisarz gra jakoby na czytelniku, tak jak muzyk gra na instrumencie: „skrzypce, które wydają ton, to dusza czytelnika” [31]. Mamy tutaj do czynienia z romantyczną zasadą „les correspondances des arts” opartą na współbrzmieniu, harmonii między nadawcą a odbiorcą różnych sztuk. Twórczość intymna Beyle ma wyraźnie charakter *orficki*. Tworzenie autoportretu metodą „al fresco” wyklucza w zasadzie dokonywanie poprawek. Raz położona warstwa *intonaco* zamyka definitywnie proces twórczy. Istnieją jednak teksty intymne, w których Stendhal posługiwał się techniką *al secco*, a więc metodą zakładającą pewne drobne korekty i poprawki. Tak będzie na przykład z książką „O miłości”, chociaż wiadomo

skądinąd jak duże zagrożenie dla stendhalowskiego kodu egzystencjalnego stanowią owe *p e n t i m e n t o* (poprawki): „To była rzecz bardzo niebezpieczna dla mnie – robić korektę książki, która mi przypominała tyle odcieni uczuć, jakich doznawałem we Włoszech”[32].

Projekcja własnego Ja robiona techniką „al fresco” jest wspaniałym pomysłem artystycznym Stendhala; niestety, mało skutecznym! Największy problem z jakim borykał się pisarz to luki pamięci, które mimo niezwykle dynamicznej i skutecznej techniki pozostawiają olbrzymie połacie egzystencji w formie białej plamy na „papierowym murze: „Są to wielkie kawały fresków na murze, które, od dawna zapomniane, ukazują się nagle; ale obok tych dobrze zachowanych kawałków są, jak to powiedziałem nieraz, wielkie przestrzenie, gdzie widać jedynie cegły. Tynk, na którym fresk był namalowany, odpadł i fresk przepadł na zawsze”[33]. Ostateczny wniosek, do jakiego dochodzi twórca, jest pesymistyczny: „Można znać wszystko, pisze w „Pamiętkach egotyizmu”, wyjąwszy siebie samego”[34]. Aby przełamać dezintegrację projektowanego Ja, jego rozczłonkowanie, rozproszenie, Stendhal posługuje się również *p a l i m p s e s t e m i a u t o p o r t r e t e m w i e l o k r o t n y m*, a więc technikami, które prowadzą do ukazywania siebie z różnorodnych punktów widzenia. Pisarz chce za wszelką cenę zintegrować, scalić, ściągnąć na nowo zatomizowane Ego. W tym celu nakłada warstwy tekstu na siebie, zwielokrotniając ukazywane rysy. Tak więc, najpierw otrzymujemy wizerunek własny oglądany oczami dziecka, później dochodzą konkretyzacje z innych okresów życia, aż wreszcie pojawia się ogląd aktualny, współczesny do aktu pisania. Bardzo ciekawy pod tym względem jest fragment, w którym Beyle opisuje swój stosunek do Woltera:

Że piszę to w pięćdziesiątym trzecim roku, to bardzo proste; ale żem to czuł w 1800, że miałem wstręt do Woltera i do wdzięcznego mizdrzenia się Alzyry, mimo mojej zrozumiałej pogardy, prawie nienawiści, dla r[eligii], oto co mnie dziwi, mnie wychowanka pana Gagnon, który miał sobie za najwyższy zaszczyt, że był trzy dni gościem Woltera w Ferney, ja, wychowany u stóp małego biustu tego wielkiego człowieka, umocowanego na hebanowej nóżce. Czy to ja, czy wielki człowiek jest na hebanowej nóżce? Słowem podziwiałem to, czym byłem literacko w lutym 1800, kiedy pisałem « cella »[35].

Ten przydługi może cytat dokładnie pokazuje przemieszczenia oraz nakładanie się warstw stendhalowskiej „l'écriture”: 1800 rok, pięćdziesiąty trzeci rok życia; pisarz gubi się do tego stopnia, że już nie wie, kto jest kim w jego własnym tekście: „czy to ja, czy wielki człowiek jest [w oryginale „suis” – a więc: jestem] na hebanowej nóżce?”. Pomyłka Boya jest tutaj bardzo znacząca: translator okazuje się świetnym i n f o r m a t o r e m (w Riffaterre'owskim znaczeniu tego słowa), wskazującym ważny „bodziec stylistyczny” tekstu. Mały Beyle ogląda popiersie Woltera z dołu, zaś dojrzały pisarz wodzi je z góry: w obu przypadkach jednak następuje wywłaszczenie osiemnastowiecznego filozofa z uprzywilejowanego miejsca (hebanowej nóżki) oraz substytucja i kreowanie własnego Ja na honorowym miejscu. Tak prawdę mówiąc, to właściwie nie wiadomo, kto stoi na hebanowej nóżce!

W „Życiu Henryka Brulard” autor opowiada, jak uczył się pisać. Właściwie po przeczytaniu tego fragmentu można sobie uzmysłwić jak kapitalne znaczenie ma w jego pisarstwie metafora jedwabnika oraz – związana z nią ściśle – technika obrazowania „alla fresco”. Okazuje się bowiem, że pierwszym napisem, który wprawił w taki zachwyt dziadka Gagnon były – jakże egotyczne – słowa: „Henryk Beyle. 1789”, zapisane na murze. Ten osobliwy „fresk literacki” stał się powodem nieszczęścia małego chłopca – i tutaj zbliżamy się znowuż do metafory jedwabnika – bowiem od tego czasu kazano mu się uczyć łaciny: „...pan Joubert, wysoki, blady, chudy, wspierający się na lasce, zaczął mnie uczyć deklinacji słowa m u r a , morwa”[36]. Jakiś dziwnym trafem, ile razy Stendhal mówi o jedwabniku, „jedwabnym więzieniu”, morwach, zaraz pojawia się nieszczęście, dramat, tragedia. Otóż jest pewna okoliczność, która zawsze będzie „zabarwiała” metaforę jedwabnika symboliką mortualną: chodzi mianowicie o cmentarz, na którym pochowano matkę Beyle'a. Znajduje się on w Grenoble przy ulicy Morw – ulicy, która często powraca w autobiograficznej twórczości stendhalowskiej: „Jak to mówiłem do Marion – nie ujrzę jej już? – Jakże chcesz ją ujrzeć, skoro ją powiozą na cmentarz? – A gdzie to jest cmentarz? – Przy ulicy Morw, parafia Panny Marii. Całą rozmowę z owej nocy słyszę jak dziś, ode mnie zależałoby tylko przepisać ją tutaj”[37]. A oto opis uroczystości pogrzebowej: „Przybywszy na cmentarz położony w bastionie przy ulicy Morw (dziś, a przynajmniej w 1828, zajęty przez wielki budynek, magazyn inżynierii wojskowej), robiłem szaleństwa, które Marion

opowiedziała mi później. Zdaje się, że nie chciałem pozwolić, aby rzucono ziemię na trumnę matki, twierdząc, że jej zrobią co złego. Ale «Na te tak czarne barwy smutnego obrazu; Trzeba spuścić zasłonę». Wskutek skomplikowanych charakterów mojej rodziny faktem jest, że wraz z matką skończyła się wielka radość mego dzieciństwa» [38]. W tej pięknej i tragicznej zarazem scenie uczestniczymy w podwójnym obrzędzie chowania: matki, ale również dziecka. Tragedia rodzinna powołała do życia nowe, przedwcześnie dojrzałe Ja stendhalowskie. Zapewne mają rację Jean Starobinski i Georges Blin kiedy twierdzą, że osobowość Stendhala ukształtowała się bardzo wcześnie i już do końca pozostanie niezmienną.

Pod datą 9 lutego 1813 roku, Beyle zanotował w swoim „Dzienniku”: „Po tym, jak Desmazes stwierdził, że źle wyglądam, cały dzień czuję się nieswojo i piszę testament, który chciałem już dawniej zrobić” [39]. Zaskakujące są czasami reakcje pisarza: wystarczy, że oko bliźniego dostrzeże jakiś niuans, drobną modyfikację wyglądu, a już przychodzi załamanie, psychiczny stres, myśl o śmierci, a co ze tym idzie nieodparta potrzeba spisania testamentu, wynikająca zapewne z chęci pozostawienia „czegoś” po sobie, utrzymania, po śmierci, kontaktu ze światem żywych. Skąd się bierze konieczność pisania „listu do potomności”, pojawiająca się w trudnych momentach „arytmii serca”? W przypadku Stendhala można wymienić co najmniej dwa powody: pisząc testament twórca chce przełamać przesąd o r o z p a d a n i u się, zaniku Ego; a więc porządkuje swój stan posiadania, zbiera rozproszone „dobra”, inwentaryzuje i ocenia je oraz podejmuje decyzje co do dalszego ich losu. Równocześnie odczuwa potrzebę przełamania złej passy, przewyciężenia przypadku (śmierci); chce zmienić naturalny porządek rzeczy poprzez przedłużenie kontaktu ze światem i nawiązanie swojskiego „dialogu” z przyszłością w formie zapisu testamentowego (po śmierci, gdy mnie już nie będzie na tym świecie, otworzycie kopertę, a wtedy powiem wam, że...). Ta chęć rozmowy z za grobu jest jednym z głównych bodźców popychających Beyle’a do spisania, nie tylko kodycyłu, ale również – a może przede wszystkim – t e s t a m e n t u l i t e r a c k i e g o , którego najważniejszym elementem jest właśnie autoportret z jego „horyzontem oczekiwań”, który ma przemawiać z za grobu i prowadzić dialog między wirtualnym czytelnikiem a pisarzem, którego już nie ma.

*Stendhal, mistrz iluzji, często wykorzystuje literaturę jako „kliszę pamięci*

Czytając „Pamiętki egotyizmu” odnosimy wrażenie, że obcujemy z kimś żywym. Podobnej iluzji doznajemy o

kinie, gdy na ekranie pojawia się Greta Garbo lub Marilyn Monroe. Przeżywamy wtedy jedyne w swoim rodzaju, niepowtarzalne chwile z osobą, która fizycznie już nie istnieje. Rzadko kto zastanawia się wówczas nad śmiercią, przemijaniem, nicością. Sztuka filmowa, literatura mają dużą łatwość w wywoływaniu widm; dają artyście możliwość utrwalenia na zawsze ludzkich wizerunków. Stendhal, mistrz iluzji, często wykorzystuje literaturę jako „kliszę pamięci: „Prawo jakie mam do pisania tych pamiętników – pisze w „Życiu Henryka Brulard” – ktoś nie pragnie, żeby o nim pamiętano”[40]. Robi wszystko, aby uratować swój wizerunek od zapomnienia: zbiera materiały, wspomnienia, wymyśla skomplikowane techniki narracyjne, strategie artystycznego uporządkowania danych. Pracując nad własnym odbiciem natrafia jednak na fundamentalną trudność autoportrecisty, którą stanowi antynomia między dziełem sztuki a egzystencją. Żyć, czy opisywać życie? Być, czy wyrażać byt? Wracamy tutaj do paradoksu jedwabnika: aby się pokazać czytelnikowi, artysta musi przebić „jedwabne więzienie”, ale wtedy narusza tkankę swojego tekstu; gdy natomiast tkwi ukryty za woalem „l’écriture”, to struktura utworu pozostaje co prawda nienaruszona, ale wówczas nie „objawia” swojego wizerunku. Można bez przesady powiedzieć, że autoportret literacki jest swego rodzaju portretem trumiennym z tradycji polskiej[41], który posiada byt autonomiczny, ale równocześnie jest jak gdyby „jedwabnym cenotafem”. Philippe Lejeune potwierdza jakby te przypuszczenia, proponując zmianę nazwy „portretu” i „autoportretu” na „mortret” („un mortret”) i „automortret” („un automortret”)[42].

Poruszany tu problem związku autoportretu a tanatosem był wielokrotnie omawiany i analizowany przez krytyków sztuki i historyków idei. Bardzo ciekawym i oryginalnym świadectwem może być tutaj genialna powieść Oscara Wilde’a „Portret Doriana Graya”, gdzie bohater został zwampiryzowany przez swój własny wizerunek. Oczywiście Wilde pokazuje sytuację jakby *à rebours*, to znaczy portret umiera, a nie człowiek, chociaż *fantazmat nieśmiertelny*



l n o ś c i jest obu przypadkach tak samo silny. Lekturowy pakt autoportrecisty jest paktem z za grobu. Ten „widmowy” charakter poetycki „atramentowego zwierciadła” przypomina ściennie spektakle zwane „fantazmagorią”, gdzie podczas seansów publiczność oglądała portretowe „widziadła” i „zjawy” sławnych ludzi[43].

Funkcje autoportretu/portretu mogą być dwojakie: raz będzie on k l i s z ą p a m i ę c i , na zawsze zarejestrowanym wizerunkiem osoby kochanej lub szanowanej: np. D. Griffith wymyślił szeroki plan po to, aby móc ująć z bliska fascynującą twarz Lilian Gish[44]. Stendhal również uświadamiał sobie fakt, że istnieje niepowtarzalna okazja zarejestrowania na zawsze fizjonomii istot szczególnie mu bliskich: „Kto pamięta dziś o Lambercie oprócz serca jego przyjaciela! Pójdę dalej: kto pamięta Aleksandrynę, zmarłą w styczniu 1815, dwadzieścia lat temu? Kto pamięta Metyldę, zmarłą w 1825? Czyż one nie są moje, skoro je kocham bardziej niż wszystko na świecie, skoro myślę o nich gorąco dziesięć razy w ciągu tygodnia, często po dwie godziny z rzędu?”[45]. Oczywiście, dzięki Stendhalowi osoby te (czy raczej ich wizerunki-widma) zna dziś cały literacki świat.

Autoportret/portret może stać się też obiektem ataku, kpiny, zniewagi, zbezczeszczenia, a nawet *auto da fé*. Autor „Życia Henryka Brulard” dosłownie mści się w swojej książce na ojcu-tyranie: „Oto jestem pomszczony, tyranie, za słodką i ojcowską minę, z jaką zmuszałeś mnie tyle razy, abym szedł na ten wstrętny spacer do Granges przez pola skropione gnojówką”[46]. Można w tym miejscu wspomnieć też Ludwika XVI, który znalazł „iście burboński” sposób na zbezczeszczenie portretu znienawidzonego przez siebie Franklina: „... kazał on wymalować twarz czcigodnego starca na dnie porcelanowego nocnika”[47].

Również a u t o p o r t r e t w y o b r a ż n i o w y[48] stwarza pisarzowi niewyczerpane możliwości już to idealizacji, już to zeszpecenia modelu. Wynika z tego jasno, że poprzez portret można kogoś wywłaszczyć z twarzy, odebrać mu osobowość, zohydzić, ale z drugiej strony istnieje możliwość przypisania drugiemu anielskich cech, zalet, których de facto nie posiada.

W historii malarstwa mistrzem autoportretu był Rembrandt. Wykorzystywał on awantaże jakie stwarzają sztuki plastyczne w unieśmiertelnianiu wizerunku i geniusza, komponując unikalną galerię własnych dzieł intymnych. Ale zanim wielki artysta holenderski przystąpił jednak do malowania autoportretów (pozostawił ich ponad sześćdziesiąt) stworzył niezwykły, jedyny w swoim rodzaju cykl obrazów przedstawiających Chrystusa. Otóż jest rzeczą bezsporną, że istnieje organiczny związek między wizerunkami Syna Człowieczego a późniejszymi portretami artysty[49]. Projekcja własnego Ja na Innego jest również często używanym chwytem w sztuce romantycznej. Szczególnie interesujący pod tym względem jest „Plafon Homera” Delacroix, gdzie widzimy osobliwy „bal przebierańców”: Chopin występuje jako Dante, George Sand – Aspazja, baronowa de Forget – Safona, sam malarz przebrał się za Wergiliusza. Beyle bardzo chętnie i często stosował ten „chwyt” artystyczny (szczególnie we wczesnym okresie literackiego terminowania). W swoich biografiach Mozarta, Michała Anioła, Canovy, Rossiniego, a przede wszystkim Bonaparte’go / Napoleona, wyraźnie widać projekcję stendhalowskiego Ego na opisywane postacie artystów. A więc, gdy wyznaje on, że „miło jest mówić o generale Foy, o pani Pasta, o lordzie Byronie, o Napoleonie i o wszystkich wielkich lub co najmniej niepospolitych ludziach, których miałem szczęście znać i którzy raczyli rozmawiać ze mną!”[50] – to musimy pamiętać, że nie tylko miło jest mówić o tych wielkich ludziach, ale również miło jest się w nich rozpoznać.

Doświadczenie Rembrandta pokazuje, że artysta nie tylko chce poznać siebie, ale również utrwalić i przekazać swój wizerunek w różnych okresach życia. Duża ilość autoportretów, ich multiplikacja w czasie, ożywia, animuje portret twórcy. Omawiane zjawisko zwielokrotniania ma, w intymistyce Beyle, jeszcze inne znaczenie: otóż ten osobliwy dialog autoportretów, z różnych epok życia pisarza, wprowadza dynamizm nie tylko do wizerunku fizycznego, ale również do portretu duchowego. Przed naszymi oczami defilują różnorodne poziomy osobowości Beyle’a, nakładające się, krzyżujące i współgrające ze sobą w egotycznym kalejdoskopie. Mówienie o portretach jest ulubioną formą dyskursu stendhalowskiego. W jego intymistyce łatwo zauważyć zjawisko synkretyzmu portretowego, a więc fuzji dwóch, trzech, czterech portretów, dla określenia

jednej postaci. Oto kilka przykładów: „Uroda panny Letourneau była z gatunku ciężkawych (jak kobiety Tiariniego albo postaci w „Śmierci Kleopatry” czy „Antoniusza” w Luwrze)”[51]; „Pan de Tracy nigdy nie pozwolił malować swego portretu. Uważam, że podobny jest do papieża Klemensa XII (Corsini), takiego, jak się go widzi w Santa Maria Maggiore, w pięknej kaplicy po lewej od wejścia... To stary donżuan (patrz operę Mozarta, sztukę Moliera etc.)”[52].; „Ludwik Crozet stworzony był na to, aby być w Paryżu jednym z najświetniejszych ludzi; w salonie byłby pobił Koreffa, Pariseta, Lagarde’a i mnie także, jeśli wolno mi się wymienić. Byłby z piórem w ręku, czymś, w rodzaju Duclosa, autora „Zarysu obyczajów” (ale ta książka będzie może martwa w 1880), człowieka, który zdaniem d’Alemberta był najświetniejszym umysłem epoki”[53].

Autor „Czerwonego i czarnego” dobrze wiedział, że siła sztuki portretu polega na ekspresji, indywidualnej stylistyce i talencie portrecisty. W tym celu bardzo często „ożywia” on swoje portrety, nadając im cechy własnego Ja; ale i odwrotnie, niekiedy anektuje cudze Ego, aby w ten sposób lepiej określić własny wizerunek: „Muszę mieć dziwny wygląd w świecie, notuje w „Dzienniku”, nie jestem ani głupi, ani ciężki jak kawaler N, krewniak Lejarda, Veillé’go, Le Bruna i innych, ale też nie jestem rozsądny. Jak się wydaje, człowiekiem do którego najbardziej się zbliżam co do maski, to Marignier, a z wielkich ludzi Lekain”[54].

Ta konieczność *i n t e r p r e t o w a n i a*, przerzucania się Ego niczym piłeczką od ping-ponga, wynika z napięcia jakie powstaje przy autospekcji: „*O k o s i e b i e n i e w i d z i*” – powtarza ciągle intymista i tworzy galerię patrzących na siebie portretów, aby w ten sposób zaludnić ukryty w kokonie, niewidzialny dla Innych, egzystencjalny świat egotysty.

*Autor „Czerwonego i czarnego” dobrze wiedział, że siła sztuki portretu polega na ekspresji, indywidualnej stylistyce i talencie portrecisty*

Uczucie pustki związane jest również z samotnością, wyalienowaniem, które u Beyle’a wywołane jest nie tyle

niedowartościowaniem jego osoby, co mylną oceną, wynikającą z braku dostatecznej wrażliwości i spostrzegawczości Bliźniego. Oczywiście nie wszyscy czytali „Logikę” Destutt de Tracy, czy studiowali Cabanisa lub Maine de Birana; ponadto niewielu spośród znajomych Stendhala dorównywało mu inteligencją, delikatnością, taktem. To sprawiało, że pisarz często czuł się zawiedziony, zmęczony, a nawet rozdrażniony z powodu beztroskiej niewiedzy i upraszczających sądów innych obserwatorów. Ten „Albatros” życia towarzyskiego, zbyt często przywiązywany do przyziemnych, sztucznych opinii, jakże daleko odbiegających od stanu faktycznego, musiał wkładać nieprawdopodobny wysiłek, poświęcić wiele cennego czasu, marnować sporo energii, aby przełamać nieufność elitarnych salonów i zdobywać jako taką akceptację w społeczeństwie. W epoce Stendhala pisarz musiał udowodnić w salonie, przed wysokim trybunałem opinii publicznej, że jest osobą wybitną, godną zaufania, mogącą swoją indywidualnością, narzucić innym określony ton i styl. Niestety, wyobrażenia autora „Lucjana Leuwena” o miejscu i roli pisarza w społeczeństwie były skrajnie różne od „wyroków” ferowanych przez elitarne „lobby” towarzyskie. Jego pogląd na wizerunek własny również odbiega od ocen i sądów patrzącego nań sąsiada. „Jestem inny” – zżymał się Nerval, na widok oglądanej po raz pierwszy w życiu swojej fotografii; Stendhal podobnie mógłby się oburzyć na przypisywane mu przez bywalców salonów jakiegoś innego Ja, zupełnie nie przystające do Bytującego, odczuwanego w swoim Ego. Zadziorny, kapryśny, ironiczny Beyle cieszył się wśród współczesnych jak najgorszą opinią i nie dbał bynajmniej o wypracowanie sobie reputacji poważnego, godnego szacunku autora. Jego „naturalna” napastliwość i piekielna inteligencja sprawiały, że uchodził w oczach innych raz za „potwora”, innym razem za „boga”, a więc za kogoś, z kim absolutnie nie mógł się utożsamić: „Przyzwyczajony jestem do tego, pisał w „Pamiętkach egotyzmu”, że wydaję się przeciwnym niż jestem”[55].

W twórczości intymnej autora „Pustelni parmeńskiej” występuje bardzo wyraźny impas, który – w zależności od p a t r z ą c e g o o k a (Ego lub Innego) – określają różne p o z i o m y o b s e r w a c j i ; będą to: „ontologiczna niewiedza i sobie samym”; „narcyzm Innego”; „wścibstwo”; „ocena eksperta” oraz „archiodbiorca” (filtr portretowy).

Przez ontologiczną niewiedzę o sobie samym rozumiem tutaj relację Ja – Ja , w której „oko nie widzi samo siebie”[56]. Stendhal wielokrotnie podkreśla smutną prawdę o podwójnej niewidzialności: tego co fizyczne, cielesne i tego co duchowe, związane z cechami osobowości. W pierwszym wypadku chodzi o wygląd zewnętrzny, nieuchwytny wizerunek własny oglądającego się Ja. W drugim natomiast, Stendhal zauważa niemożność prawidłowej oceny swojego wartościowania moralnego i uczuciowego: „ ...zawsze się jest złym sędzią własnych gustów lub namiętności”[57]. Jedyną formą przełamania „ontologicznej niewiedzy” może być próba spisania autobiografii, aby w ten sposób, z tekstem w dłoni, dowiedzieć się czegoś o sobie.

Narcyza jest praktycznie nieobecny w egzystencjalnej metafizyce stendhalowskiej, chociaż w relacjach z Innymi, pisarz miał wielokrotnie do czynienia z osobami, które – całkowicie pochłonięte sama sobą – nie dostrzegały go i ignorowały tak towarzysko, jak uczuciowo. Ileż razy rozmija się on z osobą, która: „Przygląda się sobie, jak mówi Koreff w „Czerwonym i czarnym”, zamiast przyglądać się tobie, tym samym nie zna ciebie”[58]. Figura Narcyza (np. biskup z Agde[59]), to martwy dla otoczenia posąg, który nie pragnie niczego oprócz całkowitego stopienia się ze sobą samym. Każda twarz obcego będzie intruzem, nieproszonym gościem, zagrożeniem upragnionego spokoju, potrzebnego do zamknięcia się w sobie. Narcyz podwójnie hipnotyzuje wyobraźnię Beyle’a: najpierw dlatego, że widzi samego siebie, przełamując tym samym „ontologiczną niewiedzę”. Po wtóre ignoruje otoczenie, czym jeszcze bardziej podnieca ciekawość pisarza, który ginie w domysłach i przypuszczeniach, co do prawdziwego oblicza ukrywającego się Ja. Stendhal raz będzie podejrzewał zanurzonego w sobie samym pisarza, że stosuje jakieś literackie oszustwa, artystyczne „bluffy”; innym razem widzimy go krążącego obsesyjnie wokół twórczości Narcyza, jakby spodziewając się, że wyrwie mu jakąś tajemnicę, wykradnie magiczną formułę, pozwalającą osiągnąć jednię z samym sobą. Być może tutaj tkwi tajemnica częstych nawrotów do pisarstwa Jana Jakuba Rousseau, Pani de Staël, czy egotyizmu Chateaubrianda. Z całą pewnością pisarze ci są największymi rywalami i konkurentami w literackim rzemiośle Stendhala; zwalcza ich, krytykuje, ale równocześnie uczy się na ich intymnych pismach trudnej sztuki „zgłębiania tajemnicy serca ludzkiego”.

Innym doświadczeniem egotysty będzie agresywne w ś c i b s t w o , a więc napastliwy stosunek Innego, sprowadzający się do chęci wywłaszczenia Ja. Już święty Augustyn zwracał uwagę na to, że ludzie chętnie oddają się zgłębianiu cudzego wnętrza, natomiast swoje własne często zaniedbują: „Jakże skwapliwie ludzie badają cudze życie, a jak opieszale zabierają do naprawiania swojego” [60]. Od takiego człowieka, podobnie jak od Narcyza, czy samego siebie, niewiele można się dowiedzieć. Mówiąc o tych ludziach, Stendhal używa określeń typu: „wyprani z wszelkiej energii”, „skarłowaceni”, „doskonale grzeczni w swojej nicości”.

Stendhal pragnie jednak zebrać wiarygodne, oparte za rzetelnych i prawdziwych świadectwach, dane do swojego autoportretu. Pozostaje mu zwrócić się do osób odpowiednio predysponowanych, mogących spełnić funkcję informatorów. Aby dowiedzieć się maksymalnie dużo o sobie, egotysta wykorzystuje e k s p e r t ó w , którzy mogą fachowo ocenić jego sytuację egzystencjalną. Przed konsultacją proponuje uciec się do małego fortelu: „...wystarczyłoby zapytać eksperta co myśli o sposobie bycia czy o czynach, które uważamy za najbliższe naszemu postępowaniu. Aby je lepiej zmierzyć trzeba by, na początku, owo postępowanie przypisać jakiejś istocie zmyślonej; słaba strona tej taktyki polega na tym, że domagamy się od bezstronnego świadka, aby się wypowiedział nie na nasz temat, ale na temat istoty, którą wyobrażamy sobie że jesteśmy” [61]. Następny krok na szachownicy samopoznania przez „oko Drugiego”, polega na odpowiednim „oszukaniu” kandydata na „żywe zwierciadło”: „Nasze postępowanie, nasze sądy, nasze ciało robi określone wrażenie na kimś, kto nas obserwuje, słucha i ogląda. Aby wydobyć od tego człowieka opinie o nas samych, trzeba opowiedzieć mu dokładnie to samo o nim. Wtedy dowiemy się co myśli na nasz temat” [62]. Dochodzimy tutaj do właściwych ekspertyz, a więc świadectw osoby zaufanej, która obiektywnie, na chłodno analizuje stendhalowskie Ja. Pisarz otaczał się całym „sztabem” informatorów. Najpierw będzie to p r z y j a c i e l : „...widywałem Lussinge’a dwa razy dziennie i z wyjątkiem miłości oraz planów literackich, z czego nie rozumiał nic, gawędziliśmy szeroko o każdym m o i m p o s t ę p k u [podkr. RF], w Tuileriach i na wybrzeżu Luwru, które wiodło do jego biura” [63]]. Żądny informacji osobie pisarz, „zatrudniał” również specjalnych a g e n t ó w , którzy dostarczali mu na bieżąco konkretnych danych o „notowaniach” jego egotycznych

akcji w salonach. Sarah Destutt de Tracy, żona Victora – syna filozofa oznaczona w „Pamiętkach egotyzmu” pseudonimem Celina, była jednym z najwyżej cenionych współpracowników: „Opowiadała mi wiernie na moją prośbę wszystko co mówiono o mnie złego. Robiła to w uroczy sposób, zdawało się, że ani nie zgadza się, ani nie przeczy. Mieć takiego ministra policji to najmiłsza rzecz w miłośkach paryskich, poza tym tak nudnych. Nie ma nikt pojęcia o okropnościach, jakich się człowiek dowiaduje” [64].

W tym miejscu nasuwa się pytanie: po co te wszystkie taktyki, strategie, podchody? Otóż, jak się wydaje Beyle liczył na to, że zobaczy o oczach Innych swój własny wizerunek. Uchwyci, odbite w ludzkim lustrze, cechy swojego autoportretu. „Czymże ja byłem? – zapytuje w „Życiu Henryka Brulard” – Nie dowiem się tego. Jakiegoż przyjaciela, choćby najinteligentniejszego, mogę o to spytać?” [65]. No właśnie, aby dojść do tej prawdy, zatrudnia całe „biuro” agentów i ekspertów, którzy mają pomóc mu w tym zadaniu przełamania „ontologicznej niewiedzy”. Niby zdaje sobie sprawę, że „oko siebie nie widzi”, ale też wierzy, że przy odrobinie wysiłku można, w oku Bliźniego, wypatrzyć swój wizerunek.

Beyle wyłapuje w reakcji Innego elementy, które mogą ułatwić rekonstrukcję własnego Ja. Pomiedzy jego stylem zachowania a odbiorcami powstają napięcia, które umożliwiają k r y s t a l i z a c j ę – a więc powolne narastanie – wizerunku. Otwierając się a odbiorcę, Beyle chce stworzyć instytucję najwyższego arbitrażu, powołać do życia wszechogarniające o k o I n n e g o , które – niby „Dieu caché” [66] – stanowiłby ostateczne kryterium wszech ocen. Interrelacja spojrzeń i lustrzanych odbić stanowi również niezwykle ciekawą i skuteczną technikę pozwalającą złagodzić inflację („recydywę”) Ja i Mnie.

W swoim studium do autoportretu Stendhal stosuje f i l t r p o r t r e t o w y, który scala rozproszone, zatomizowane Ego. Wizerunek pisarza wyłania się z patrzących na nas portretów, które zwiedzamy w przebogatej kolekcji-galerii jego dzieł intymnych. Zapewne ukazany autoportret nie jest zbyt wyraźny, ostry, ale dzięki wielości spojrzeń doznajemy złudzenia ożywienia, jakby m i g o t a n i a , ciała

stendhalowskiego. Spoglądające na nas oczy emanują jakąś ukrytą energią kinetyczną, poruszającą widmową zjawę „atramentowego zwierciadła”.

*prof. Remigiusz Forycki*

*Foto: Domena publiczna*

[1] Por. M. Beaujour, „Autobiografia i autoportret”, Pamiętnik Literacki, LXX, 1979, z. 1, s. 328.

[2] Op. cit., s. 336.

[3] T. Boy-Żeleński niefortunnie przetłumaczył „Les souvenirs d'égotisme” jako „Pamiętnik egotysty” – co jest nie do przyjęcia z filologicznego punktu widzenia. Dalej podaję swoją wersję tłumaczenia: „Pamiętki egotyzmu”.

[4] Stendhal, “Œuvres intimes”, Paris 1955, [odtąd O.i.], s. 1482-1483.

[5] Stendhal, „Pamiętki egotyzmu”, „Dzieła wybrane”, t. I, [odtąd P.e], s. 367.

[6] Ibid.

[7] Op. cit., s. 410-411.

[8] Op. cit., s. 418.

[9] Op. cit., s. 367.



[10] Op. cit., s. 368.

[11] P.e., s. 371-372.

[12] Op. cit., s. 409.

[13] Op. cit., s. 376.

[14] Op. cit., s. 367.

[15] Chodzi o Metyldę Demowski, z.d. Visconti. O mężu Metyldy, Polaku-Frankiście Janie Dembowski (rywalu Stendhala) znalazłem ciekawą notatkę w *Księgach Jakubowych* Olgi Tokarczuk (Kraków 2019, s. 32).

[16] Por. Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert*, Paris 1954, s. 19.

[17] Fragment steli z grobu Stendhala na Cmentarzu Montmartre w Paryżu.

[18] P.e., s. 405.

[19] Op. cit., s. 406.

[20] Op. cit., s. 446.

[21] Op. cit., s. 418.

[22] Wysnuwający z siebie delikatną przędzę jedwabnik jest dla Stendhala (ale też dla Mickiewicza, Norwida...) figurą pisarza intymisty, który z wnętrza swojego Ja snuje wspomnienia, utrwalając je na

papierze w postaci atramentowej nici – „l'écriture”.

[23] Zob. na ten temat: Beatrice Didier, « Les manuscrit (sic) des Souvenirs d'égotisme » w : « Écritures du romantisme I – Stendhal », PUV Saint-Denis 1988 oraz B. Didier, « Stendhal autobiographe », Paris 1983, s. 257-259.

[24] P.e., s. 371.

[25] Op. cit., s. 392.

[26] Jak wiadomo, w tej technice malarskiej artysta może nałożyć tylko tyle zaprawy i n t o n a c o , ile zdoła zamalować w ciągu dnia. W przeciwnym razie farba wiąże się z zaprawą i wówczas trzeba usunąć wyschniętą partię tynku.

[27] P.e., s. 582.

[28] Op. cit., s. 696.

[29] Op. cit., s. 465.

[30] Op. cit., s. 497.

[31] Op. cit., s. 564.

[32] Op. cit., s. 443.

[33] Stendhal, „Życie Henryka Brulard” in „Dzieła wybrane”, t. I, Warszawa 1982 (dalej : H.B.), s. 545.

[34] P.e., s. 417.

[35] H.B., s. 702.

[36] Op. cit., s. 478.

[37] Ibid.

[38] Op. cit., s. 482.

[39] O.i., s. 1199.

[40] H.B., s. 497.

[41] W odróżnieniu od portretów trumiennych z Fajum, polskie malowidła na blasze były tylko czasowo przybijane do trumny (na okres uroczystości pogrzebowych); następnie, po oderwaniu od trumny i oprawieniu w ramę, stawały się – podobnie jak inne portrety – autonomicznymi dziełami sztuki.

[42] Philippe Lejeune, « Moi aussi », Paris 1986, s. 79.

[43] Zob. na ten temat książkę Maxa Milnera, „La fantasmagorie”, Paris 1982.

[44] A. Malraux, *La naissance du cinéma comme art*, in « L'art du cinéma », Paris 1960, s. 213.

[45] H.B., s. 555.

[46] Op. cit., s. 568.

[47] P.e., s. 443.

[48] Takim autoportretem wyobraźniowym Stendhala będą „Les Privilèges” – zob. O.i.

[49] Zob. Henry Bouillier, *Portraits et miroirs*, Paris 1979, s. 30.

[50] P.e., s. 429

[51] H.B., s. 647.

[52] P.e., s. 384.

[53] H.B., s. 631-632.

[54] O.i., s. 554.

[55] Op. cit., s. 407.

[56] H.B., s. 551.

[57] Op. cit., s. 686.

[58] Stendhal, „Czerwone i czarne”, in „Dzieła wybrane”, t. II, Warszawa 1982, s. 339.

[59] Op. cit., s. 90-91.

[60] Święty Augustyn, „Wyznania”, Warszawa 1982, s. 176.

[61] Stendhal, « Pensées, I », Le Divan, s. 74.

[62] Ibid.

[63] P.e., s. 375.

[64] Op. cit., s. 398.

[65] H.B., s. 461.

[66] Na związki Stendhala z jansenizmem zwrócił uwagę H. J. Imbert, „Stendhal et la tentation janséniste”, Genève 1970.