Marianne Egeland

*Professor i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Universitetet i Oslo*

Stendhal – vår samtidige?

Å lese *Selvopptatte memoarer* 200 år etter

Sammendrag

Når for lengst døde forfattere skal anbefales til nye lesere, omtaler gjerne forlag og anmeldere verkene deres som “moderne” og “aktuelle”. Det skjedde også i forbindelse med utgivelsen av Stendhals erindringer på norsk i 2010. I denne artikkelen undersøkes både hva det er ved Selvopptatte memoarer som taler til oss i dag, og hva som tross alt er fremmed ved teksten og underspilles i aktualiseringsbestrebelsene, tids- og kulturforskjellen tatt i betraktning. En rekke etiske spørsmål oppstår i møtet mellom da og nå, ikke minst i tilknytning til mottakelsen av den slags hybride og selvframstillende tekster som brer om seg, og som franskmannens verk kobles til. Spørsmål om sjangerkonvensjoner står følgelig sentralt, og Stendhal sammenlignes med så vel Mark Twain som Benvenuto Cellini, to klassikere fra vidt forskjellige perioder, som i likhet med Stendhal er høyt skattet for sine erindringer.

“Stendhal er forbausende moderne. Han prøvde ikke bevisst å være *avant garde*, men han hører på en forunderlig måte til nåtiden.”¹ Slik åpner en biografi om Stendhal fra 1974 (Richardson 1974: 9). En generasjon senere avslutter Arne Melberg sin bok om selvframstilling i litteraturen med å utnevne Stendhal til “den mest aktuelle bloggeren” (2007: 179). Franskmannen slår angivelig alle andre forfattere hva angår “performance, øyeblikkets pris og identitetens mangfold”. Sammenlignet med ham fremstår selv en Claus Beck-Nielsen eller Nikolaj Frobenius “som underlagt sosial og estetisk kontroll” (178). Betyr det at Stendhal ifølge Melberg handler frigjort fra sosiale normer og estetiske konvensjoner i de erindrings- og reisebøkene litteraturviteren viser til i *Selvskrevet*? Forklaringen uteblir.

“Moderne”, “aktuell”, “tidsmessig”?

Den som skal forklare hvorfor verk av fortidige forfattere fortsatt bør leses, tyr lett til aktualitetsbegrunnelser. Polske Jan Kott hadde for eksempel stor suksess med *Shakespeare vår samtidige* (1961, norsk utg. 1966), som ble oversatt til en lang rekke språk og påvirket

¹ Oversettelsen her og tilsvarende steder er min egen.

teaterregissører over hele kontinentet. Han trakk analogier fra Shakespeares drama til egne erfaringer og politiske forhold i Polen på 1900-tallet uten å reflektere synderlig over den historiske avstanden. Stendhal-resepsjonen bugner også av utsagn som understreker hvor “moderne” forfatteren stadig virker, og hvor mye hans personer ligner på oss, for det er heri aktualiseringen hovedsakelig består. Adjektivene *aktuell* og *moderne* brukes synonymt og om hverandre i tråd med dagligtalens forståelse og praksis. Nå er Stendhal åpenbart mer moderne (og følgelig aktuell) enn noensinne og trekkes fra sin posisjon anno 1830 inn i 2000-tallets teknologibaserte hverdag med nye publiserings- og uttrykksformer.

Strategien innebærer imidlertid en fare for at leseren slår ned på trekk som synes å ligne noe i nåtiden, mens forhold som er utidsmessige og ikke passer inn, overses eller bortforklares. I denne artikkelen vil jeg undersøke hvordan Henri Beyle (1783–1842), mannen som tok pseudonymet Stendhal, fremstiller seg selv i *Souvenirs d'égotisme*: hans første forsøk på å skrive sine erindringer. Det foregikk i 1832 og utgjør erindringenes opprinnelige kontekst. Tittelen var Beyles egen; den signaliserer sjanger og retning for innholdet. Teksten ble utgitt posthumt, i 1892, femti år etter forfatterens død og dermed innenfor en annen kontekst. Både mens han skrev på *Souvenirs d'égotisme* og oppfølgeren, *Vie de Henry Brulard*, var Beyle opptatt av hvordan han kunne kommunisere med fremtidens publikum, som han var overbevist ville tenke og reagere annerledes enn hans egen samtid. Det som fungerer nå, fungerer ikke på samme måte senere, mente han.²

Å dømme ut fra sitatene som innleder denne artikkelen, kan det synes som om han har lykkes fullt ut med sin ambisjon om å tale til ettertiden. Aktualitetsbesvergelses *à la* Melbergs kan i denne sammenhengen forstås som et bekreftende svar på forfatterens forhåpning om å bli sett med sympatiske øyne av senere generasjoner. Leseren og den berømte dikteren blir nærmest for venner å regne i enda en ny kontekst. Men tids- og kulturavstanden tatt i betraktning må det tross alt være sider ved teksten som i dag virker fremmede. Hva er det så Stendhals nåtidige talpersoner oppfatter som “moderne” og “aktuelt” i *Souvenirs d'égotisme*, eventuelt “samtidig” og “tidsmessig” – to andre ord som gjerne brukes tilsvarende synonymt og uforpliktende for å overbevise dagens publikum om en litterær teksts leseverdighet? Jeg er imidlertid ikke ute etter å kritisere slapp begrepsbruk. Jeg forholder meg registrerende til den. Derimot vil jeg undersøke *hvorfor* verket oppfattes som relevant, og *hva* det kan ha å si oss.

I *Selvskrevet* argumenterer Melberg for å anlegge et både-og-perspektiv på selvframstillende tekster i stedet for en forenklet fiksjon-fakta-modell, ettersom det jo ikke fins klare skillelinjer mellom romaner som inneholder beskrivelser av den faktiske virkelighet, og selvbiografier med estetiserte, fiktive innslag. Det er da også ganske selvsagt. Men dersom alt leses sammen uten forsøk på hermeneutisk distinksjon, mister man lett av syne prinsipielle forskjeller som virker styrende på forståelse og tolkning. Når gripende

² Se bl.a. s. 9 og 106 i *Selvopptatte memoarer* (2010) og første kapittel i *Henry Brulards liv* (2006). Gita May diskuterer Beyles erkjennelse av kommunikasjonsproblemet i “The Rousseauistic Self and Stendhal’s Autobiographical Dilemma” (1985: 22).

fortellinger markedsført som selvopplevde viser seg å være oppdiktet, reagerer lesere sterkt, som om innlevelsen har vært forgjeves og tårene deres misbrukt.³

Til tross for oppblomstringen av hybride litterære tekster de siste årene, spørs det om det ikke fortsatt er fruktbart å sonde mellom sjangre med prinsipielt forskjellig referensialitetskontrakt, mellom verk som hovedsakelig refererer til en ytre virkelighet, og litteratur som følger sine egne regler innenfor et oppdiktet univers. Analysen legger til grunn at *Souvenirs d'égotisme* tilhører den første kategorien, selv om det som andre erindringsverk nødvendigvis òg forholder seg til en mental, indre verden. Dette sammenfaller med forfatterens egen forståelse da han skrev memoarene. Sjangertrekk og konvensjoner står derfor sentralt i kartleggingen av aktuelle og tidsmessige elementer. For å kunne tydeliggjøre slike elementer mer effektivt vil jeg både trekke frem eksempler på det motsatte, altså sider ved teksten jeg mener kan oppfattes som *uaktuelle* og *utidsmessige*, og dessuten dra nytte av sjangerrefleksjonene til en annen innflytelsesrik 1800-tallsforfatter, nemlig amerikanske Samuel Langhorne Clemens (1835–1910), bedre kjent som Mark Twain. Begge forfatterskap er særmerket av vekselvirkning mellom fiksjon og (selv)biografi. Gjennom fire tiår forsøkte Clemens seg på, arbeidet med og funderte over hvordan han skulle skrive selvbiografien sin. Da han omsider fikk hull på byllen, bestemte han at selvbiografien ikke skulle publiseres i sin helhet før hundre år etter hans død. Og slik ble det. Første bind av *Autobiography of Mark Twain*, “The complete and authentic edition”, utkom i 2010, samme år som *Souvenirs d'égotisme* ble utgitt på norsk med tittelen *Selvopptatte memoarer*.⁴

Det er neppe tilfeldig at disse bøkene foreligger på norsk og/eller originalspråket i løpet av kort tid. Nåtidens oppmerksomhet om selvframstillende litteratur er påtagelig, og begge lanseres som høyaktuelle. Anmeldere følger lydig opp forlagsreklamen og omtaler Stendhals selvbiografiske tekster som spesielt moderne.⁵ I likhet med Stendhal karakteriseres Twain som “påfallende samtidig”.⁶ Om *Selvopptatte memoarer* hevdet NRKs Knut Hoem sågar at det var vanskelig å la være å trekke inn Knausgård, og overskriften på anmeldelsen hans proklamerer at Stendhal kan hjelpe oss med å “knekke Knausgård-koden”. Hoem avstår

³ De bestselgende memoarene til James Frey, *A Million Little Pieces* (2003), og barnesoldaten Ishmael Beahs *A long Way Gone* (2007) er to av mange eksempler på utgivelser som utløste diskusjoner om sjanger, etikk og forfatternes etterrettelighet da det ble stilt spørsmål ved faktagrunnlaget i de påstått sanne historiene.

⁴ Hvis ikke annet oppgis, er det disse 2010-utgavene jeg siterer fra. Kursiverte ord og uttrykk er gjengitt slik de fins i originalen.

⁵ Jf. anmeldelsen av en ny engelskspråklig utgave i *The Guardian*, 31. mai 2003, <http://www.guardian.co.uk/books/2003/may/31/featuresreviews.guardianreview19>. En anmelder på Amazons hjemmeside, publisert 16. mars 2008, mener erindringene er så “moderne” at de like gjerne kunne vært skrevet samme morgen, <http://www.amazon.com/Memoirs-Egotist-Hesperus-Classics-Stendhal/dp/1843910403>.

⁶ Se Gyldendals nettekst om *Selvopptatte memoarer*, <http://www.gyldendal.no/Skjoennlitteratur/Romaner-og-noveller/Selvopptatte-memoarer> og Larry Rohter i *The New York Times*, 9. juli 2010, <http://www.nytimes.com/2010/07/10/books/10twain.html?ref=books>.

imidlertid fra å utdype hva han mener med det utsagnet.⁷ Et velvillig aktualiseringsønske gjør seg antagelig igjen gjeldende.

Hva skjer med vurderingen av tidsmessige og utidsmessige innslag hvis vi leser teksten motstrøms og desautomatiserer den programmatisk sympatien? Spørsmålet innbyr til en etterforskning av det Seán Burke kaller “signaturens etikk”. Personer som setter navnet sitt på et dokument eller et litterært verk, etterlater seg en evig undersøkelseskanal rettet mot fremtiden. Signaturen åpner opp for ettertidens vurdering av forfatteren og hva han sto for. Den knytter forbindelse mellom opphavsmann og verk på den ene siden og lesere på et hvilket som helst tidspunkt på den andre siden. En slik etisk kontrakt som navnetrekket innebærer, forutsetter et dialektisk forhold mellom forfatterens og publikums ethos (Burke 1995: 88–89). All den stund forfattere ifølge narratologiske konvensjoner ikke bør forveksles med sine egne fiksjonspersoner eller normene de formidler, er det på grunn av referensialitetskontrakten først og fremst hensiktsmessig å diskutere signaturens etikk i forbindelse med sakprosasjangre. Et av eksemplene Burke trekker frem, er Paul de Man, og hvordan hele de Mans forfatterskap ble satt på spill da hans pro-nazistiske og anti-semittiske artikler fra krigens dager ble kjent flere tiår senere.

Motsatt det man får inntrykk av fra den norske oversettelsen og fra Gallimards kommenterte 1983-utgave av *Souvenirs d'égotisme*, som begge opererer med forfatternavnet Stendhal på tittelsiden, signerte han seg som “H. Beyle” på det etterlatte manuset. Hverken Beyle eller Clemens endret navnene sine; de benyttet Stendhal og Mark Twain som pseudonymer. Utgiverne av *Autobiography of Mark Twain* omtaler derfor forfatteren konsekvent som Clemens i innledning og kommentarer. Selv om det kan diskuteres hvis liv det er som skildres i erindringene, forfatterens eller privatpersonens, har jeg valgt å bruke deres lovformelige navn. Derved fremheves samtidig manusets historisitet. Den gang da Beyle satt og skrev memoarene sine, var han ikke blitt til den litterære *persona* vi i ettertid forbinder med Stendhal-navnet. Hvis signaturens etikk skal forfølges, er det logisk å unngå tilslørende pseudonymer. Men fordi verkene hans i ettertid tilskrives Stendhal, virker det rimelig å bruke forfatternavnet i de bibliografiske referansene. Til slutt i artikkelen følger en oppsummering av tidsmessige og utidsmessige trekk ved *Selvopptatte memoarer* som påpekes underveis.

Den gamle og den nye måten

En betydning av ordet *memoar* i samsvar med den vi er opptatt av her (skriftlig nedtegnelse av personlige minner) belegges på 1500–1600-tallet, litt forskjellig innenfor de enkelte nasjonalspråk. *Selvbiografi* dukker først opp sent på 1700-tallet, om lag hundre år etter biografibetegnelsen.⁸ På Beyles tid var ordet autobiografi/selvbiografi med andre ord relativt

⁷ Anmeldelsen ble publisert 31. mai 2010, på <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/litteratur/1.7146503>.

⁸ *Trésor de la langue française* i 16 bind (1974) tidfester første belegg av “autobiographique” og “autobiographie” til henholdsvis 1832 og 1838. *Oxford English Dictionary* oppgir 1797 som første årstall for bruk av “autobiography”, mens 1494 er første årstall for “memoir”.

nytt, selv om sjangerens historie strekker seg tilbake til antikken. Tittelen på erindringene hans antyder noe mindre forpliktende og sammenhengende enn en selvbiografisk fremstilling av personlighetens utvikling. Selv kaller forfatteren teksten sin både for “souvenirs” (minner, erindringer) og “mémoire” (memoarer) og synes ikke å tillegge betegnelse prinsipiell meningsforskjell. Selvbiografi og erindringer/memoarer er beslektede sjangre, og betegnelse brukes gjerne synonymt – Clemens’ “autobiography” kunne like gjerne vært typebestemt som “memoirs” eller “reminiscences”.

Uavhengig av hvordan man klassifiserer disse verkene, dreier det seg om skriftlig selvframstilling og selvscenesettelse som påberoper seg historisk referensialitet og en dokumenterbar forbindelse til en ytre virkelighet. Forbindelsen mellom livet i og utenfor teksten har lenge utgjort både det primære kjennetegnet på og salgsargumentet for slik litteratur. Fordi det er uklart hva forholdet består i, konstituerer referensialitetsspørsmålet et tilbakevendende diskusjonstema med vidtrekkende etiske, estetiske og hermeneutiske implikasjoner som det ikke gis fasitsvar på.⁹ Gjennomgående reagerer nåtidens forfattere med å nedtone referensialiteten de gjerne fronter til å begynne med, straks det kommer motforestillinger til faktagrunnlaget og en mer bokstavtro lesning blir ubehagelig.¹⁰ Å hevde at det er litterære konstruksjoner – ikke virkeligheten – vi presenteres for, ufarliggjør selvframstillingen og medfører at forfatteren ikke trenger å stå til ansvar *utenfor* teksten for det som står *i* den. Men forfattersignaturen innebærer en kjede av etiske konsekvenser som besegler forbindelsen mellom verket og dets opphavsmann selv etter dennes død.

Memoarer ble tradisjonelt skrevet av personer som observerte eller spilte en rolle i historiske hendelser. Dette gjenfinner vi i Clemens’ verk. Den store forfatter var tett på presidenter og andre mektige menn. Også Beyle viser til kjente navn for å bygge opp sin egen posisjon, uten at dette i seg selv kan defineres som et mer eller mindre moderne trekk ved teksten. Avgjørende blir heller mengden av denne typen materiale, og hva som eventuelt mangler. I klassiske erindringer vektlegges eksterne forhold mer enn indre, psykologiske prosesser, som senere har blitt så fremtredende. Det kan forklares med at de biografiske og selvbiografiske sjangrenes vilkår henger nøye sammen med interessen for individet, for selvet og den originale personlighet. 1700-tallet representerer i så måte en viktig periode i individualitetens og selvanalysens utvikling slik det også gjør i den moderne kulturs fremvekst generelt. Like bestemmende for selvbiografiens premisser er skiftende syn på hvordan ideen om og oppfatningen av selvet kan fremstilles litterært. Omtrent samtidig med at Beyle ble født, uttrykte historikere, filosofer og diktere som Gibbon, Herder og Goethe begeistring for selvframstillings erkjennelsespotensial og bidrag til kunnskap om menn-

⁹ Se f.eks. Per Stounbjergs analyse i *Selvskreven. Om litterær selvframstilling* (red. Stefan Kjerkegaard m.fl., 2006) av debatten som Jørgen Leths *Det uperfekte menneske* (2005) utløste i Danmark.

¹⁰ Det skjedde da lokalbefolkningen i Rykkin konfronterte Nikolaj Frobenius med forfatterens erklæringer om at han i *Teori og praksis* (2004) hadde gitt en sann og realistisk skildring av miljøet der. Det samme skjedde da Karl Ove Knausgård ble anklaget for å henge ut faktiske mennesker i *Min kamp*. Begge forfattere toet sine hender og pekte på verkens romanbetegnelse.

eskene og deres historie (Misch 1949, I/1: 3–4).¹¹ Utbredelsen økte i det neste århundret. En lang rekke forfattere både i Europa og USA eksperimenterte med litterære måter å bruke egne erfaringer på, deriblant vår eksempelfigur.¹²

Synet på personligheten og hvorvidt selvet problematiseres, har stor betydning for om vi oppfatter en selvbiografi som tidsmessig eller ei. *Selvopptatte memoarer* demonstrerer sjangerens bredde og fleksibilitet, at den i opplysningstidens og modernitetens ånd kan brukes til å søke ny innsikt og utforske spørsmål man ikke kjenner svaret på. Slik sett er Beyle moderne. Han spesifiserer innsikt og ny forståelse som et mål for sin “petit mémoire” (Stendhal 1983: 37). Han løfter frem splittelsen mellom tekstens to (eller flere) *jeg*-personer, mellom den modnere forfatter som i skrivesituasjonens “her og nå” prøver å forstå seg selv, hvordan han var i en yngre utgave (eller flere) “den gang da”, og de endringer han har gjennomgått etter det. I enkelte selvbiografier, der vekslingen mellom jeget før og nå er mer gjennomført enn hos Beyle, kan den fungere som et strukturerende prinsipp.

Helt fra Augustin skrev sine *Confessiones* ca år 400 har selvransakelse, bekjennelser og markerte vendepunkt i livshistorien vært knyttet til selvbiografien. For Augustin var det maktpåliggende å skildre omvendelsen til den kristne tro som et brudd med sitt tidligere syndige liv, nærmest som livsløpets peripeti. Hans selvforståelse forutsatte en sjel skapt av Gud. Avviklingen av den gudegitte vedensorden i og med modernitetens fremvekst og derav følgende lokalisering av selvet, moraliteten og personlighetens utvikling i individets indre, hadde som konsekvens at jeget ble destabilisert, og at det måtte etableres en ny kode for forestillingen om den immanente personlighet. Beyles tekster kan dermed leses inn i oppblomstringen av den eksperimenterende selvframstillingen som foregår på 1800-tallet, og forsøkene som stadig vedvarer med å oversette et ustabilt psykologisk subjekt til et litterært.¹³

Nå – som den gang – motiveres selvbiografier ofte av dødsangst, personlige kriser og skjellsettende opplevelser. Beyle henviser til livets avslutning og håper at døden etter et eventyrlig liv vil bli minst mulig smertefull (s. 10). Clemens får tiltagende fart på arbeidet med erindringene sine de siste årene av livet, og datteren Susys død 24 år gammel setter tydelige spor.

Forventningen om at erindringer byr på retrospektive og kronologiske fremstillinger av de liv som skildres, kaller Clemens den eldgamle, ufleksible og vanskelige fremgangsmåten, som starter ved vuggen og fortsetter ubønnhørlig mot graven, uten rom for

¹¹ Filosofen Georg Misch’ monumentale *Geschichte der Autobiographie* i åtte halvbind 1949–69 bygger på hans første utgave fra 1907 og var opprinnelig basert på en firebinds prisoppgavebesvarelse fra 1904. Den første utgaven av Misch’ verk kan tas til inntekt for en utbredt interesse for selvbiografien på 1800-tallet.

¹² Lauren Glass beskriver sjangerens økende popularitet i USA mot slutten av det 19. århundret (sammenfallende med at Beyles selvbiografiske tekster ble utgitt for første gang, og med at Clemens arbeidet på sine) i *Authors Inc. Literary Celebrity in the Modern United States* (2004: 57).

¹³ Jf. Paul Jay: *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes* (1984).

avstikkere underveis.¹⁴ Den tradisjonelle, evolusjonistisk orienterte – før-moderne – formelen fremsto for Clemens som en tvangstrøye. Han gir den til og med skylden for alle feilslåtte forsøk på å skrive historien sin, for det er *sidesporene* som etter hans mening utgjør selve fundamentet både i menneskenes livsløp og i fortellingen om det (s. 203). Etter at han hadde fylt 40 år, prøvde Clemens å nedtegne livshistorien sin 30–40 ganger uten å få til den ønskede “flyten”. Når han satt med pennen i hånden, ble det han skrev for kunstlet (s. 224). Innimellom benyttet han selvbiografisk materiale i journalistiske og skjønnlitterære tekster, utga *Mark Twain's (Burlesque) Autobiography* (1871), skrev i 1876 flere hundre sider på et manus med arbeidstittelen “Huck Finn's Autobiography”, komponerte portretter og biografiske skisser, hadde planer om å skrive brorens “selvbiografi” og interesserte seg i det hele tatt for fiktive selvbiografier. Erindringsprosjektet løsnet ikke før i 1906, da han i stedet for å *skrive* livet sitt selv, bestemte seg for å *diktere* det etter følgende prinsipp, som han anbefalte til andre: Begynn når og hvor som helst i livet ditt, og beveg deg fritt omkring etter hjertens lyst. “Snakk” bare om det som engasjerer deg i øyeblikket, men dropp emnet straks det begynner å blekne, og gå da over til noe nytt og mer engasjerende som har dukket opp i tankene dine i mellomtiden.¹⁵

Teknikken med å fortelle om det som måtte falle ham inn, medførte at han ustanselig hoppet frem og tilbake i tid. Den foreliggende, assosiasjonsbaserte teksten kan derfor på én og samme gang sies å illustrere flere av de betydningene som *memoria* har: hvordan hukommelsen virker (like springende og bevissthetsstrømmende som tankene våre); erindring som handling; hva man husker; skriftlig dokumentasjon; minner som overlevert beretning. Clemens er så fornøyd over å ha funnet “den riktige fremgangsmåten” ved å assosiere fritt, kombinere dagbok med selvbiografi og kontrastere dagsaktuelle hendelser med fortiden, at han hevder det er “første gang i historien” (s. 220) noen har kommet på den. Men i grunnen var det denne komposisjonsmåten Beyle endte opp med da han skrev på *Souvenirs d'égotisme* i 1832. Fra den publiserte versjonen kan vi riktignok komme til å slutte at skrivemåten for hans del (motsatt Clemens') ikke skyldtes et bevisst valg, men mer var et resultat av omstendigheter, og den begrunnes da heller ikke. Beyles erindringer dekker et utsnitt av forfatterens liv på 1820-tallet. Bokens fjorten kapitler pluss et unummerert utdrag fra det som oppgis å tilhøre et annet manus om samme periode, er springende og assosiativt bygget opp og fulle av digresjoner, blant annet som følge av at han ble avbrutt i skrivingen og raskt gikk lei av det han tenkte (s. 10). Redegjørelse for fødsel, oppvekst, familie og skolegang inngår ikke i Beyles prosjekt.

Clemens foretrakk den skisserte fremgangsmåten av flere grunner. Selvbiografien var for ham en fortelling som burde formidles muntlig (Smith 2010: 20), og det oppnådde han ved

¹⁴ Fra ett av flere utkast til forord, “An Early Attempt”, som Clemens i 1906 skrev til selvbiografien sin (s. 203). Alle er inkludert i det første bindet. De gjenspeiler endringene i Clemens' sjanger-tenkning. Han kommenterer dessuten skrivemåte og konvensjoner i den løpende teksten. Harriet E. Smith, ansvarlig for den tekstkritiske utgaven av *Autobiography of Mark Twain*, redegjør i sin introduksjon for Clemens' sjangerrelaterte overlegninger og gangen i arbeidet.

¹⁵ Fra et annet av Clemens' 1906-forord, “The Latest Attempt” (s. 220).

å diktere, ikke skrive selv. Han var klar over at en selvbiografi, uansett lengde og hvordan den utformes, bare kan få med begrensede utdrag av et menneskes liv, de utvendige og mest nødtørftige. Brorparten er skjult, består av tanker og kan ikke gjengis, ifølge Clemens.¹⁶ Et annet sjangerdilemma er hvordan livets små og store hendelser kan balanseres, siden begge typer er like viktige i og for vår eksistens. Den selvbiografi som bare regner opp de store tingene, gir ikke noe riktig bilde av personens liv (s. 258–59). Hver dag ville fylle en hel bok. James Joyce kan synes å ha tatt sin eldre forfatterkollega på ordet i *Ulysses* (1922). Mens Clemens mente det måtte 80 000 ord til for å skildre én dag i et liv, trengte Joyce 265 000.

Joyce-eksempelen er muligens ekstremt, og *Ulysses* er dessuten en roman. Poenget er at den som skildrer et liv, enten det er ens eget eller en annens, historisk eller fiktivt, må foreta et uendelig antall valg med hensyn til hva som skal med, og hva som skal utelates. Lesere bør som en selvfølge stille spørsmål til utvalget vi presenteres for, og da ikke minst når forfatteren holdes frem som mønstergyldig ærlig og (selv)avslørende.

Sannhetens nivåer

Clemens foretrakk den assosiative metoden fordi han i likhet med Beyle tilstrebet sannhet og åpenhet. Denne ærlighetsambisjonen er så vanlig at den kan karakteriseres som en sjangertopos. Om og hvordan den etterleves, er et kjernespørsmål. For å begrense selvsensuren bestemte Clemens seg for å tale “som fra graven”. Ettersom han for lengst ville være død ved bokens utgivelse, kunne han formulere seg fritt og oppriktig, som om han skrev et kjærlighetsbrev til lesere i fremtiden.¹⁷ Formaningene viste seg enklere å følge i behandlingen av andre mennesker og deres skittentøy, av religion og politikk, enn hans egne pinefulle forhold. I dag har løfter om hemmeligheter, kontroversielle avsløringer og “hensynsløs ærlighet” blitt tilnærmet standard markedsføringsstrategi både for biografier og for selvframstillende tekster. Vi gjenkjenner grepet fra omtalen av *Selvopptatte memoarer*.

Både Beyle og Clemens hadde stor sans for den italienske renessansekunstneren Benvenuto Cellini (1500–1571). I ettertid er Cellini mest berømt for sine posthumt utgitte erindringer. Han mente at alle mennesker som har utrettet noe vesentlig, burde skildre livet sitt, bare de gikk sannferdig til verks (Cellini 1974: 20). Selvbiografiens sannhetskrav er med andre ord en gammel sjangerkonvensjon og ikke ny eller spesiell for vår tid. Cellini fortalte selvbevisst om familie, arbeid, venner og fiender, om dristige eventyr, lyssky affærer – deriblant flere drap – og mange slags pasjoner, hvorav kunsten var den største. Hans norske oversetter, Magnus Ulleland, råder imidlertid leseren til å ta alt som skildres med minst én klype salt (1974: 7). Den erindrende kunstneren kan tilsynelatende ha gitt et løfte om sannferdighet. Men han etterlot seg ikke noe objektivt dokument; spørsmålet om hva slags sannhet selvbiografien inneholder, er vanskelig nå som den gang. Hele beretningen styres av Cellinis oppfatning av seg selv som et uovertruffent kunstnerisk geni – Michelangelo

¹⁶ Fra et tredje forord, “The Final (and Right) Plan” (s. 220–21).

¹⁷ Fra et fjerde forord, “Preface. As from the Grave” (s. 221–22).

muligens unntatt. Gud hadde til og med begunstiget ham med glorie. Cellini forsikrer at stråleglansen er godt synlig for alle dem han har villet vise den til, “men det er elles svært få” (1974: 275–76). Omgitt som han ifølge skildringen var av småskåren uforstand, er det kan hende ikke så rart at han foretrakk å skjule glorien.

Beyle nevner Cellini i forordet til *Souvenirs d'égotisme*. Han ønsket at erindringene skulle publiseres ti år etter hans død og skriver at “Benvenuto Cellini ble utgitt femti år etter sin”. Dermed er det som om de to tekstene befinner seg i samme kategori. Samuel Clemens refererer til Cellini blant annet i *Adventures of Huckleberry Finn*. Kanskje er det en sammenheng mellom entusiasmen for Cellini og de to andres redsel for å kjede publikum (Stendhal 2010: 10, 28, 89; Clemens i Smith 2010: 26, 28). Cellini er mer kronologisk og enhetsbestrebende enn begge de to andre. Men de deler det begjæret som sjangerhistorikeren Georg Misch mener drev italieneren: en udiskutabel og selvbekreftende ambisjon om ære og berømmelse (Misch 1969, 4/2: 633). Så oppmerksomhetssøkende som vår kultur er, kan dette begjæret fremstå som særegent moderne og tidsmessig. Det har like fullt vært utbredt blant diktere fra antikken av og motivert et mangfold av utgivelser.

I tillegg til Cellini beundret Clemens både Casanova og Rousseau for deres oppriktighet. Den første fortalte de skitneste og mest foraktelige ting om seg selv uten å mistenke at leseren ville annet enn applaudere dem; den andre bekjente forhold han utmerket godt visste var skammelige, ifølge Clemens. Hvor åpen det gikk an å være om seg selv, og på hvilken måte, var noe han diskuterte med sin forfattervenn William Dean Howells. Howells skriver i et brev at Clemens alltid hadde forvirret ham med sin sannferdighet, men han betvilte likevel at vennen ville ta med *alt*. Selv ikke han ville fortelle “det svarte hjertets sannhet”. Clemens var kommet til det samme (i Smith 2010: 21).

Den assosiative teknikken kan altså betraktes som en slags felle han satte for seg selv, for å prøve å unngå de sensurerende sikkerhetsmekanismene som automatisk slo inn. Beyle på sin side kobler muligheten til å oppnå sannferdighet med lengden på det han skriver i hver økt. For ikke å lyve og dekke over feilene sine har han pålagt seg å skrive 20 sider om gangen, og da (med samme sjangersammenligning som Clemens) “som om det var et brev” (Stendhal 2010: 40). Beyle var like overbevist som Clemens om at man måtte ta forholdsregler for ikke å jukse (Stendhal 2006: 10). Inndelingen i daglige skriveøkter gir *Selvopptatte memoarer* like mye preg av dagbok som av et fremtidsrettet brev i flere deler. Han òg skulle for øvrig gjerne hatt en sekretær å diktere fakta og anekdoter til (Stendhal 2010: 125, 130).

Til Howell repliserte Clemens at ja, selvbiografien består av unngåelse, ødeleggelse og delvis avdekking av sannheten, men han anser likevel selvbiografien for å være “den sanneste av alle bøker”. Sannheten fins der, mellom linjene. Til tross for forfatterens listige manøvrering, *blir* leseren kjent med forfatteren (i Smith 2010: 21–22). Etter Clemens’ død skrev Howells at vennen på et senere tidspunkt hadde vedgått at ambisjonen om selvbiografisk sannferdighet mislyktes. Han hadde begynt å lyve. Da Clemens i 1909 ble spurt om sannhetsgehalten i noen selvbiografiske utdrag, definerte han dem som produkter av sine minner og inntrykk og derved *litterært* sanne. Som “edsvorent vitnemål” var de verdiløse (i Smith 2010: 57). Disse motsetningsfylte utsagnene illustrerer hvor komplisert referensialitetsspørsmålet er. Jeget i de selvframstillende formene er konstruert, og åpenheten

– den tilstrebede “sannhet” – redigert i henhold til det litterære prosjektets karakter. Pendelsvingningen mellom avdekking og tildekking, avsløring og tilsløring, kan vi stille opp som nok et kjennetegn ved den selvframstillende tradisjonen. Det selvbiografiske jeget vekselvis viser og skjuler seg. Slik forholder det seg også i *Selvopptatte memoarer*. Av den fragmentariske, montasjeaktige teksten fremstår en sammensatt person.

Summarisk kan vi så langt krysse av for en rekke tidsmessige sjangertrekk som følger av Beyles erkjennelses- og sannhetssøken på den ene siden, og av hvordan han gjengir sitt springende erindringsarbeid på den andre. Jegpersonen er splittet og selvet mer eller mindre skjult. Hva som vektlegges, og hva som utelates i regnskapet han foregir å ville føre over seg selv og livet sitt, bør derfor studeres nærmere. Resultatene kan klargjøre de tidsmessige og utidsmessige trekkene ved teksten nærmere.

Beyles verden

Magnus Ullelands undring over at den begavede Benvenuto Cellini hadde en tilnærmet sykkelig trang til å redusere andre mennesker, deres talent og betydning, kan også rettes mot Henri Beyle. Til sammenligning fremstår Samuel Langhorne Clemens i memoarene som ganske annerledes tolerant og overbærende overfor sine medmennesker. Kanskje gjenkjente Beyle sin egen følelse av å være omgitt av lavpannede individer i Cellinis. Han er nådeløs i personkarakteristikkene sine. Hvordan leserne reagerer på dem, vil vel variere avhengig av om man oppfatter dem som uttrykk for det menneskesynet teksten formidler, eller som tilfeldig – og følgelig uskyldig – friskfyraktighet. Men kvantitet burde spille inn. Når man blir oppmerksom på mengden av negative omtaler, fremstår de som et bærende tekstlig element.

“Åndsforlatthet” må ha vært en utbredt tilstand i Paris, byen som Beyle i dypet av sitt hjerte alltid “foraktet” (s. 39). Forakt nærer han dessuten for et utall mennesker. Folk er (i Karin Gundersens oversettelse) “fullstendig tanketomme” og “fantasiløse”, “absolutt blottet for intelligens”, “komplett åndsforlatte”, de reneste “idioter”, “små sjeler”, “aper” eller “bavianer” med tanker på “lilleputtnivå” og “omtrent like spirituelle som en full portner”. De er (og da gjerne i superlativ form) “stupide”, “platte”, “sleske”, “infame”, “simple”, “dvergaktige”, “falske”, “servile”, “trege”, “krypende”, “misunnelige”, “betydningsløse”, “gjerrige”, “utflytende”, “dumme”, “enfoldige”, “trangsynte”, “kjedelige”, “affekterte” “vulgære”, “motbydelige”, “smålig intrigante”. Enkelte får innpass på hans versting-lister som “den frekkeste løgneren og mest frastøtende fremtoningen [han] noensinne har kjent” (s. 49–50) eller “den mest smålig intrigante av alle mennesker” (s. 73). Andre plasseres på mer tematisk og geografisk avgrensede lister som den “aller dummeste av de liberale skribentene” (s. 47) eller “den mest selvtilfredse og pompøse av alle [han] kjenner fra Grenoble” (s. 50).

Grenoble er Beyles fødeby, men oppveksten der nevnes så å si ikke i *Souvenirs d'égotisme*. I motsetning til Cellini og tallrike andre selvbiografer starter ikke Beyle sine erindringer med barndommen, og han forteller i det hele tatt lite om livet sitt før den avgrensede perioden i 1820-årene som han konsentrerer seg om, da han hovedsakelig bodde i Paris mellom langvarige opphold i Italia. Beyle skrev teksten i løpet av to uker sommeren 1832, mens han var konsul i Civitavecchia, like utenfor Roma.

Det har vært spekulert i hvorfor den 49-årige forfatteren ikke gikk lenger tilbake i tid da han først bestemte seg for å reflektere over livet sitt. Grunnen til at han utelot barndommen, skal være at et anstrengt forhold til faren og savnet av moren (som døde da han var syv år) dominerte oppveksten. Et annet dypfølt savn – eller fravær – skal ha vært årsaken til at Beyle ikke tok med livet i Milano, hvor han bodde i perioden 1814–21. Milano var en by han befant seg vel i på alle måter. Det var der han utga sine første bøker (livsskildringer av store kunstnere, et verk om italiensk malerkunst og en reisebok om Roma, Napoli og Firenze under pseudonymet Stendhal¹⁸). Og det var der han møtte sitt livs store kjærlighet, Métilde Dembowska. Men Métilde avviste ham, og da han måtte forlate Milano av politiske grunner, dro Beyle til Paris som en skuffet mann. Flere steder i *Selvopptatte memoarer* skriver forfatteren at han var på selvmordets rand. Fordi to “engleaktige” kvinner stengte for tilgangen til fortiden, gjensto bare årene mellom Italia-oppholdene.¹⁹ Savn og fravær kan likevel sies å ligge under og til grunn for skildringen i likhet med mye annen selvbiografisk litteratur. Da boken kom ut første gang, i 1892, samsvarte stemningen den formidler, godt med *fin de siècle*-holdningen som rådde i kunstnerkretser. Beyles følelse av livslede og kjedsomhet går ellers igjen i fransk nittenhundretalls litteratur. Leden hans kan fortsatt vekke gjenklang og bekrefte et medlesende publikums opplevelse av tidsmessighet.

Til forskjell fra mange andre selvbiografer har ikke Beyle en lykkelig barndom han kan fremkalle, tvert imot opererer han med det motsatte mytiske utgangspunktet for å forklare et liv: den ulykkelige barndom. Temaet var åpenbart modent for behandling allerede få år etter at han avbrøt *Souvenirs d'égotisme*. Både faren og barndommen er fremtredende i det selvbiografiske verket han ga seg i kast med i november 1835, under pseudonymet som fremkommer i tittelen *La vie de Henry Brulard* (utgitt posthumt første gang i 1890, på norsk i 2006). Faren portretteres som utålelig og miljøet som innskrenket. Oppfatningen har blitt adoptert av ettertiden. I den biografiske litteraturen om ham brukes Beyles tekster ganske ukritisk som kilder. Offerhistorien er upåklagelig moderne. Bildet han tegner av seg selv som et forsømt barn, lar seg imidlertid ikke bekrefte av andre, eksterne kilder. Bakgrunnen hans var privilegert. Familiekontakter skaffet ham innpass i statsadministrasjonen og i Napoleons hær da han flyttet til Paris 16 år gammel. Posisjoner som han utnevnes til, skyldtes forbindelser mer enn kompetanse, uten at det svekket troen på egne anlegg eller et kritisk syn på andres, enn si fylte ham med følelse av takknemlighet og forpliktelse overfor sine hjelpere. Denne holdningen preger også *Selvopptatte memoarer*.

Han tar for seg personene han omgikk, én etter én, og beveger seg fra salong til salong, kafé til kafé. Forekomsten av grever og markier er stor. Man kan undre seg over at Beyle orket å frekventere salongene, hvor han måtte dras med nesten bare kjedelige og tomhjernede mennesker. Kan hende var de ikke fullt så ille likevel. I salongene kunne han uansett knytte forbindelser og vise seg frem.

¹⁸ Navnet fikk han fra den nordtyske småbyen Stendal, muligens valgt i respekt for arkeologen og forfatteren Johann Joachim Winckelmann, som ble født der i 1717.

¹⁹ Se Béatrice Didiers forord i Gallimards kommenterte utgave av *Souvenirs d'égotisme* (1983: 8).

Ikke utelukkende landsmenn kom etter Beyles mening til kort. Han fant Walter Scotts person “motbydelig” (s. 123) og kategoriserer nasjonalkarakteren til tyskere, italienere og engelskmenn i tillegg til franskmenn. Han svinger likeledes piskene over steder og landskaper. Erindringene har islett av reiseskildring, og en tur til England står sentralt. Fremstillingen er krydret med engelske ord og uttrykk.

Beyle karakteriser sine medmennesker på heller løst grunnlag og antar hvordan noen med “all sannsynlighet” var. Han kolporterer ubesværet annen og tredjehånds rykter som handler påfallende mye om amorøse eventyr. Hvem som er libertinsk, står i med hvem, og hvor mange man har hatt, er et gjennomgangstema. Når navn nevnes, påpeker han så godt som rutinemessig hvem som var og hadde vært vedkommendes elsker/elskerinne. Og han diskriminerer ikke. Den gamle dronningens tilbøyelighet til å brette noe hvis hun falt, forklares som en følge av dårlig helbredede “galanterier” (s. 126). Av beskrivelsen kan leseren i dag lett tenke på osteoporose.

Ifølge *Selvopptatte memoarer* var seksuallivet avgjørende for Beyles identitet, og kanskje dette bidrar til forfatterens tidsriktighet nå. I 1821 forlot Beyle Italia og Métilde, den tilbedte kvinnen som aldri ga seg hen til ham. Da han kom til Paris, var det viktigst at vennene ikke skulle gjennomskue ham og oppdage at han elsket en kvinne han aldri hadde kjent rent fysisk. Ti år senere, mens han sitter og skriver, erkjenner han at denne frykten i realiteten utgjorde “det styrende prinsippet” for ham (s. 16). Slik beskriver han det i hvert fall.

At mange av de kvinnene han møtte, omtales som faktiske, mulige eller avviste elskerinner, hvem han burde vært og “skyldte” å være elskereren til, sier antagelig en hel del både om forfatterens selvbilde og om normene i det sosiale miljøet der han vanket. Ettertraktete kvinner ga status. Forsmådte kvinner representerte potensielle fiender. Utsagnet om hvordan Beyle betraktet en bestemt kvinne, “som en *ting* og ikke som et levende menneske” (s. 54), gjaldt nok for forholdet hans til langt flere. Den franske levemannen hadde et instrumentelt syn på prostituerte, samtidig som han formidler en mannlig-romantisk forestilling om at yrkesvalget deres var styrt av nytelse og frivillighet når de betjente sine kunder, opptil flere i strekk. Han noterer om de virker skamløse, fører seg anstendig og er vulgære. Var reaksjonen sosialt betinget, eller – hvis vi holder oss til Arne Melbergs ubegrunnede påstand – vitner den om fravær av sosial kontroll? I så fall frihet eller kontroll av og for hvem?

Selv om kjønnsperspektivet hans fremstår som kontekstuel definert, hevder Beyle at han hadde ry som opprører, at han forbløffet eller sjokkerte alle han ble kjent med, var dristig og ukonvensjonell i sine synspunkter og en av meget få ikke-sjarlataner blant skrivende mennesker. Han omtaler samfunnet som lagdelt og bruker klassebegrepet: “Fordi samfunnet er inndelt i seksjoner som en bambus, vil en mann kjempe av all sin kraft for å klatre opp en klasse høyere enn sin egen, og denne klassen vil anstrenge seg til det ytterste for å hindre ham i å klatre” (s. 80). Den smule samfunnsanalyse vi serveres, rokker ikke ved at han skildrer sine omgivelser fra en opphøyet mannlig posisjon. Beyles opprørsfane blir i *Selvopptatte memoarer* mer som en uforpliktende positur han flagger nå og da. Hvordan skal/kan man tolke passasjen som følger etter opplysningen om at han og et par venner bestemte seg for å hyre en tjener mens de oppholdt seg i London?

Vi fikk en engelsk liten jålekopp. Jeg forakter dem mer enn alle de andre. Hos dem er ikke mote en glede, men en tung plikt som aldri må neglisjeres. Jeg brukte min sunne fornuft i alt som ikke hadde med visse minner å gjøre, og oppfattet straks det latterlige i den engelske arbeiderens atten timers dag. En fillefrans av en fattig italiener er mye nærmere lykken. Han har tid til å elske, og han hengir seg åtti eller hundre dager i året til en religion som er desto festligere fordi den skremmer ham litt, osv., osv. (s. 83)

En nærliggende konklusjon er at her taler en velsituert mann med heller sveipende kjennermine om mindre privilegertes situasjon. Beyle mener dessuten å forvalte fornuften. Vurderingene hans avhenger imidlertid som for de flestes del av tid, sted, utsiktspunkt og personlige forutsetninger. Til tross for sine klager på bornerte omgivelser, fremstår han ikke akkurat som usnobbete.

Å forlange samfunnsanalyse og sosialt engasjement som tilfredsstillende dagens lesere er selvsagt urimelig. Men Beyle levde i et land vel kjent med sosial uro, med årsakene til og konsekvensene av revolusjonene i 1789 og 1830. Når Erich Auerbach i sin studie av virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur (*Mimesis*, 1946) berømmer Beyles selvbiografiske tekster for å være “tettere, vesentligere, mer bevisst og konkret forbundet med epokens politiske, sosiale og økonomiske forhold enn tilsvarende skrifter av Rousseau og Goethe”, bør det være legitimt å spørre ikke bare hvordan dette kommer til uttrykk, men også å trekke inn hva samtidige tenkere var opptatt av. Auerbach peker på “kjedsomheten” som et karakteristisk fenomen ved restaurasjonsepoken, og det er denne kjedsomheten Beyle tematiserer (Auerbach 2002: 472, 470). På den andre siden ga Saint-Simons politisk-filosofiske skrifter opphav til en rettferdighetsorientert bevegelse allerede på 1820-tallet, og ordet sosialisme tas i bruk på fransk i 1831. Om Beyle i overensstemmelse med en moderne livsholdning opptrer fristilt fra Kirken og Kongen, var hans habitus til gjengjeld definert av Napoleon og den franske sosieteten. Hvorvidt tilhørigheten innebærer sosial og estetisk kontroll – eller “frihet” – blir utvilsomt et definisjons- og diskusjonsspørsmål.

Menneskesynet som formidles i en litterær tekst, utgjør et effektivt barometer for å måle forfatterens etiske signatur. I *Selvopptatte memoarer* kan nok følelsen av tap og tomhet, et utagerende seksualliv og forfatterens opphøyde selvilde vekke gjenkjennelse. Men sett med nåtidens briller fremtrer kjønns- og klasseperspektivet hans som lite tidsmessig, og holdningen til andre mennesker i det store og hele som heller usympatisk.

Prosjektet og dets motivering

Beyle kom til arbeidet med erindringene sine via dagbokskriving, biografering av Napoleon og utforskning av unge menns psyke i romanform (*Armance*, 1927; *Le rouge et le noir*, 1830). Han publiserte essays i aviser, utga en tekst om kjærlighetens vesen (1822), en studie av Racine og Shakespeare (1823, 1825), der han utviklet sine estetiske idealer, og en ny reisebok om Roma (1829). Beyle etterlot seg òg noen korte selvbiografiske fragmenter, flere av dem

skrevet i tredje person.²⁰ Interessen for den menneskelige personlighet generelt og sin egen spesielt, for spill med autenticitet og forkledninger kommer videre til uttrykk i alle dekknavnene og pseudonymene han brukte. Mer enn 260 skal forekomme i korrespondansen hans (Richardson 1974: 134). I løpet av 1820-tallet etablerte han seg som en mangfoldig forfatter og beleven kritiker i Paris' salonger. Drømmen om å bli en stor dikter, som han bar med seg fra ungdommen, var innenfor rekkevidde.

Tittelen på Beyles første lengre selvbiografiske forsøk i første person (137 små sider i Gyldendals xs-serie) var antagelig ikke *Souvenirs d'égotisme* fra starten av. På første side av manuskriptet står det bare "Souvenirs". Sammensetningen *Souvenirs d'égotisme* står på tredje side i manuskriptet, over den siste av flere formaninger om at manuset ikke skal trykkes før ti år etter hans bortgang. Slår man opp på ordet *égotisme* i *Grand Larousse de la langue française* henvises man til engelsk (*egotism*) og til latin (*ego*), og får oppgitt to betydninger: 1) kult av jeg/meg selv og min egen personlighet, og 2) begrep brukt av Henri Beyle for å betegne den analytiske studien en forfatter utfører av sin egen personlighet.²¹ Den som på sin side utsetter *Souvenirs d'égotisme* for et analytisk studium, vil nok oppdage at den første av de to refererte betydningene er vel så dekkende som den andre med hensyn til hvordan Beyle grep saken an, altså seg selv.

En engelsk referanse i eller innflytelse på tittelen samsvarer for så vidt med det engelske innslaget i selve teksten. Også *Oxford English Dictionary* opererer med to definisjoner av *egotism*: "1) The obtrusive or too frequent use of the pronoun of the first person singular: hence the practice of talking about oneself or one's doings. 2) The vice of thinking too much of oneself; self-conceit, boastfulness; also, selfishness." Det eldste belegget for den første betydningen som gjengis, er et *Spectator*-essay av Joseph Addison fra 1714, hvor Addison viser til Montaigne, mens det første belegget for betydning nummer to er et medisinsk tidsskrift fra 1800.²² Begge disse betydningene er aktuelle i Beyles tilfelle.

Beyle fullførte ikke *Souvenirs d'égotisme*. I en kommentar han noterte på manuset etter det som skulle vise seg å bli den siste skriveøkten, opplyser han at varmen hindret ham i å tenke, og han tok ikke arbeidet opp igjen. Manuset fremstår langt på vei som et utkast, med metakommentarer om selve skrivesituasjonen: hvor mye han har skrevet hvilke dager, noter til seg selv om å fylle ut mer senere, og hvordan bestemte passasjer skal settes. Likevel er det rimelig å hevde at erindringene var myntet på et publikum, og at Beyle skrev dem med tanke

²⁰ Fem slike selvbiografiske fragmenter er gjengitt i Galimard-utgaven under tittelen "Projets d'autobiographie". Tzvetan Todorov plasserer for øvrig *De l'amour* blant Beyles selvbiografiske verk. Forfatteren "snakker" der om seg selv under dekke av andre og resultatet blir dermed "un livre égoïste", mens han i sin "livre égotiste", derimot, "snakker" om andre under dekke av seg selv, ifølge Todorov (2007: 120). Beyle skriver i *Selvopptatte memoarer* at han fullførte og leste korrektur på *Om kjærlighet* mens han var i Paris.

²¹ *Grand Larousse de la langue française* i syv bind (1972). *La Grand encyclopédique* i 31 bind (1885–1902) har ingen definisjon av *égotisme*, men henviser til ordet *egoïsme*.

²² "egotism, n. Second edition, 1989; online version <http://www.oed.com:80/Entry/59932>. Earlier version first published in *New English Dictionary*, 1891."

på utgivelse. Allerede i første avsnitt hevder han at lysten til å skrive ville ha manglet dersom han ikke foretilte seg at nedtegnelsene en dag ville bli lest. Han skriver imidlertid ikke for omgående offentliggjøring, men for fremtiden, for lesere som den gang (1832) bare var barn. Dessuten appellerer han og henvender seg gjentatte ganger direkte til leseren. Henvendelsene er retoriske, det dreier seg langt fra om dialogisk kommunikasjon (ei heller, selvsagt, om interaktivitet som i moderne blogger på nettet).

Manuskriptet var utstyrt med flere påtegnelser fra forfatterens hånd og signert “H. Beyle”. I påskriftene uttrykker han sin hensikt med og ønske for hva som skulle skje med memoarene. De kan i Gerard Génettes terminologi betegnes som paratekster og var sikkert ikke ment å skulle inngå i selve verket, slik de nå gjør i Gallimard-utgaven og i den norske oversettelsen. Han gjentar seg selv, eller det som er viktig for ham å få frem, henholdsvis to og tre ganger: at han testamenterer manuskriptet til Abraham Constantin, som ikke er en hvilken som helst mann, men “berømt maler” (to ganger), for at denne skal besørge utgivelse av manuskriptet ti år etter forfatterens død (tre ganger). Hensynet til de omtalte lå ikke bare til grunn for posthum utgivelse, men også for ønsket om at navnene burde skiftes ut med oppdiktete erstatninger (to ganger). For øvrig skulle intet endres, og det spørres om kamoufleringen ville fungert. Omtanken står i merkelig motsetning til karakterdrapene. Da teksten endelig forelå, med *Autobiographie* som undertittel, var det ikke nødvendig å maskere navnene.²³

I paratekstene omtaler Beyle memoarene både som “selvransakelse” (*examen*) og som “herværende manuskript hvor jeg sludrer om mitt privatliv”. Den tilsynelatende nedvurderingen eller bagatelliseringen som ligger i å kalle verket for “sludrerier”, oppveies av insisteringen på den oppførte arvtagerens berømmelse og en indirekte parallellføring av *Souvenirs d'Égotisme* med Benvenuto Cellinis *vita*. Innledningsvis i det første kapittelet, som ifølge en forfatternote ble nedtegnet 20. juni 1832 i Mero, Roma, og som han senere omtaler som et forord (s. 12), forklarer Beyle både *hvorfor* han skriver (for å oppnå innsikt, sysselsette seg selv og en dag bli trykket og lest), *hva* han skriver (“en liten memoarbok om det som skjedde sist jeg bodde i Paris”), *hvor* han skriver (“mens jeg er i dette fremmede landet”), *for hvem* (lesere som på skrivetidspunktet er ti–tolv år gamle), og *hvilken periode* minnene skal dekke (“fra 21. juni 1821 til ... november 1830”, s. 9).

Hensikten med memoarene (hans “selvransakelse med penn i hånd”, s. 10) er i hvert fall ikke å skrive om banaliteter, men å reflektere over fundamentale spørsmål: Hva slags menneske han er, om han er klok, går i dybden, har høy intelligens, hva han får ut av livet (s. 9), for derved å komme frem til “noe *positivt*” som vil være sant for ham lenge. Samtidig erkjenner han reservasjoner mot hele prosjektet, det “å skulle skrive bare for å snakke om meg selv”. Ikke på grunn av “den *forfengelighet* det innebærer å skrive om sitt eget liv”, for også

²³ Den første utgaven av *Souvenirs d'Égotisme* fra 1892 utelot Beyles paratekster, men inneholder en samling av forfatterens *Lettres Inédites*. Utgaven var ved Casimir Stryiensky, som allerede hadde utgitt *Journal de Stendhal (Henri Beyle) 1801–1814* (1888) og *La Vie de Henry Brulard. Autobiographie* (1890). Senere utgaver av *Souvenirs...* og *La Vie...* har i likhet med de norske droppet sjangerbetegnelsen “selvbiografi” i undertittelen.

slike bøker glemmes med det samme dersom de er kjedelige. Nei, motstanden skyldtes redsel for å ødelegge de gode øyeblikk han hadde opplevd ved å “dissekere dem”. Derfor har han bestemt seg for å hoppe over lykken. For at leseren skal kunne se forbi “de evindelige *Jeg*”, som uvegerlig vil dukke opp i memoarene (alle utslagene av *l'égotisme*), fordres “fullkommen oppriktighet”: Han må ha “mot til å fortelle om ydmykende ting uten å redde dem med endeløse forord” (s. 11) og gir uttrykk for å ville gå systematisk til verks, men må etter hvert konstatere at “[i]ngen ting er vanskeligere i denne alvorlige historien enn å holde fast ved den kronologiske orden” (s. 22). Digresjonene og assosiasjonene avløser da også hverandre manuskriptet igjennom.

Beyles erklærte intensjon om å være betingelsesløst oppriktig er en sjangerkonvensjon som selvbiografer lever opp til i varierende grad, slik Clemens- og Cellini-eksemplene demonstrerte. Hva slags selv er det som viser seg på eller mellom linjene i *Selvopptatte memoarer*? Og holder forfatteren fast ved sitt opprinnelige prosjekt? Allerede andre skriveøkt ser han ut til å gå bort fra at memoarene først og fremst skal være en selvransakelse. Det han arbeider på, er *en bok*: “Det jeg skriver nå, virker veldig kjedelig. Hvis det fortsetter slik, blir ikke dette en bok, men en selvransakelse. Jeg har nesten ikke klare minner fra denne tiden som var så stormfull og lidenskapelig” (s. 28). Ville spesifikke minner gjøre det han har innlatt seg på, til mer av en bok?

Prosjektet hans forutsetter en slik vekselvirkning mellom *retrospeksjon* og *introspeksjon*, mellom oppnøsting av fortiden ved hjelp av hukommelsen og analyse av personligheten, som Paul Jay mener er fundamental for selvframstillende litteratur. Det lar seg også argumentere for at skrivingen kan ha vært terapeutisk motivert, og Beyle bekrefter dermed nok et av de sjangertrekkene Jay fremhever i *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes* (1984) som typisk for selvbiografisk litteratur fra Augustin av. Problemet for Beyle som for andre selvbiografiske forfattere var hvordan resultatet av den kombinerte tilbakeskuende og innadvendte søken kunne ikles et egnet litterært uttrykk. For dagens lesere vil et slikt erkjennelsesprosjekt og dets slektskap med psykoanalyse fremstå som høyst relevant og tidsmessig.

Selve skriveprosessen synes å gi innsikt. Først når han tenker seg om for å kunne formulere sine tanker, forstår han hva som foregikk den gang i 1821 (s. 23–24). Av teksten kan det likevel se ut som om Beyle er ubekvem med den formen for “analytisk egoisme” han har begitt seg ut på, eller at skrivingen ikke fungerer etter forutsetningene. Han betegner det et sted først som “gyselig selvopptatt å utbre seg om alle disse detaljene”, deretter spør han om det ikke er sann at hele boken er “gyselig selvopptatt” og svarer så på sitt eget spørsmål: Hvis den ikke kjeder noen, vil selvopptattheten, bare den er oppriktig, “bli oppfattet som en skildring av menneskets hjerte” (s. 89). Karl Ove Knausgårds “oppdagelse”, som han har fortalt om i intervjuer, og fremstilt som noe nytt og epokegjørende (at bare man, det vil si han, gikk tilstrekkelig langt og detaljert inn i den private historie og dykket ned i seg selv, kom man/han frem til noe allment) formuleres her på omtrent samme måte av Beyle om lag 180 år tidligere. Hva angår oppfatningen av høy eller passe detaljeringsgrad, kan det vel tenkes at de skilte lag. Der Beyle begynner å unnskyldes seg for opphopning av trivielle detaljer – for

banalitetene florerer til tross for forsettet om å sky dem, ville Knausgård knapt ment at han hadde startet på oppvarmingen.

Beyle slår seg ikke til ro med sitt eget svar og påpeker lenger ut i teksten “det skamløse i å snakke om seg selv hele tiden” (s. 106). Kanskje syntes han at han ikke fikk det til. At han droppet prosjektet midt i, kunne jo tyde på det. Motstanden i arbeidet kan ha forsterket en tilbøyelighet til å gå lei og gi etter for nye lyster. Men han tar det opp igjen i *Henry Brulards liv* og gir da inntrykk av at det er første gang han har kommet på å skrive livshistorien sin. Har han glemt det forrige forsøket, eller er det å oppfatte som noe annet? I åpningen av *Henry Brulards liv* stiller forfatteren samme slags eksistensielle spørsmål om hvem han er, og beklager seg over alle jeg-ene og meg-ene som vil få ham til å ligne på Chateaubriand, “kongen over alle *egotister*” (2006: 7). På ny henvender han seg til fremtiden og holder Benvenuto Cellini frem som et ideal, både fordi forfatteren er “*sann*”, og fordi verket hans kan leses som om det var “skrevet i går” (2006: 9). Beyles sannhetsideal er stadig problematisk, og *Henry Brulard* begynner med en fiksjonalisert scene.

Kanskje koketterer Beyle med memoarenes selvopptatthet for å komme eventuelle leserinnvendinger i forkjøpet. I andre sammenhenger koketterer han så avgjort. Forfatteren anser sin egen naivitet og troskyldighet for å være så stor, at hans psykologiske alder i 1821 angivelig var 20–21, mens den ifølge dåpsattesten faktisk var 38 (s. 50, 88, 96). Å redusere betydningen av den ambisiøse selvanalysen han skisserte innledningsvis, til “denne sludreboken” (s. 119) og “denne penneleken” (s. 120), fungerer likeledes apologetisk.

Men i tilfellet Beyle er det ikke godt å vite hvor forfatteren står. Han er paradoksalt, benytter seg av ironi, intertekstuelle referanser, ambivalent rosing, overdrivelser, superlativer og tvetydig personkarakteristikk. En negativ vurdering følges av en mulig positiv dom eller omvendt og motsatsen tilføres derved en ironisk vri. Han hopper fra den ene personen og innskytelsen til den andre og tredje, slik at det stedvis kan være vanskelig for leseren å orientere seg. Selv tidsrommet som behandles, er uoversiktlig. Den ytre tidsrammen utgjør i realiteten bare ca ett år (1821–22) og ikke den annonserte perioden på ni og et halvt år. Ettersom han refererer til hendelser senere på 1820-tallet, skriver om vennskap som varer i flere år, og uttaler seg om hvordan livet og menneskene fremstår generelt og ikke bare situasjonsbestemt, sitter vi likevel lett igjen med følelsen av at erindringene dekker hele tiåret.²⁴ Kanskje dette bidro til at Beyle avbrøt prosjektet. Han hadde allerede foregrepet mye av det som fulgte.

Fordi teksten utspiller seg på flere nivåer, og vi ikke vet hvor vi har forfatteren, hefter det på grunn av skrivemåten også en ambivalens ved Beyles gjentatte ønske om at han “fremfor alt vil (...) være sannferdig” (s. 60). Leseren kan likevel oppleve å få innblikk i personen bak teksten, slik Clemens insisterte på. Den kvantitative nedrakkingen av andre (så mye på relativt få sider) kombinert med tekstens kjønns- og klasseperspektiv gjør at Beyle virker som en forfengelig og solipsistisk mann som søker bekreftelse hos andre. Han

²⁴ Ifølge Doris Lessings forord til den engelske utgaven, *Memoirs of an Egotist* (2003), er det slik hun har lest boken (<http://www.guardian.co.uk/books/2003/may/24/featuresreviews.guardianreview30>).

portretterer seg selv som særdeles sensitiv, blant annet overfor vulgaritet, affektasjon, sosial strebing og libertinsk tale på fransk. Han synes å ta avstand fra komplimentmakere, men gjengir ikke desto mindre deres oppfatning av ham, attpåtil ros fra mennesker han omtaler som nærmest tilbakestående. Verket preges med andre ord av kontraster. Nettopp de mange motsetningene trekkes gjerne frem som kjennetegn ved Beyle og hans forfatterskap.

Hvordan skal vi så forholde oss til følgende utsagn?: “Man kan ha kunnskap om alt, unntatt seg selv” (s. 88). Hvorvidt det uttrykker en dypfølt erkjennelse og/eller skal leses som nok en indirekte unnskyldning for at den bebudede selvransakelsen ikke gikk i dybden slik han hadde tenkt, er vanskelig å vite. Uansett blir analysen vi presenteres for, heller overfladisk. Digresjonene som Samuel Clemens håpet skulle motvirke forfatterens selvsensur, forsterker det uforpliktende og springende i Beyles erindringer. Han “bønnfaller” leseren om å tilgi ham “de skrekkelig lange digresjonene” (s. 40). Men som leser lar jeg meg ikke uten videre overbevise om at han mener det alvorlig.

Viktigst av alt?

Det eneste Beyle hevder å bry seg om i *Selvopptatte memoarer*, “er å bli gjenoptrykket i 1900” (s. 72). Ønsket gikk i oppfyllelse. Bøkene hans blir stadig utgitt på ny, studert, kommentert og oversatt til andre språk. Forklaringen ligger blant annet i opplevelsen av forfatterskapet som aktuelt. En av hans biografer begrunner relevansen med å beskrive stemmen i verkene som provoserende og mannen bak som en kompromissløs individualist, en europeer full av paradokser. Beyle trekker inn leseren som delaktig eller medskyldig – alt etter som (Richardson 1974: 9–10). Dette taler til dagens lesere.

Clemens’ ambisjon om å overleve som forfatter sto ikke tilbake for noen. Det var hans uttalte hensikt at selvbiografien skulle bli “en modell for alle fremtidige selvbiografier” (s. 441). Sammenlignet med den personen leseren mener å møte i *Autobiography of Mark Twain*, fremstår Beyle som mer forfengelig og fordomsfull i sine erindringer, uten at det gjør ham hverken mer eller mindre “moderne”. Det kan imidlertid påvirke vår holdning til forfatteren og til etikken vi forbinder med hans signatur.

Andre sider ved *Selvopptatte memoarer* fortøner seg derimot som mer fremtidsrettet enn Clemens’ verk, særlig undersøkelsen av forfatterens personlighet og det ustabile selv. Montaigne introduserte temaet allerede i 1580, men jakten på selvet og den personlige identitet har vist seg som et uslitelig moderne og postromantisk prosjekt. For Beyle var “analyser av menneskehjertet” et favoritttemne. Å skrive om noe som helst annet kjedet ham (s. 125). I *Henry Brulards liv* fremheves Montaigne som en av dem han leste i en formativ fase (2006: 10). Resultatene av Beyles introspeksjon kan for oss synes å speile den uro og melankoli som forgjengeren vitner om blant annet i “Om uvirksomheten”. Eller forholder det seg omvendt? Når vi mener å gjenkjenne vår tids søken etter den unike personlighet i tidligere epokers litteratur, føler vi slektskap med forfatterne. Vi kan da ende opp med, som Charles Taylor påpeker i *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (1989), å omskape en preromantiker som Montaigne til en postromantiker.

Faren for å lese Beyle anakronistisk er minst like stor, men få formidlere bekymrer seg for implikasjonene som ligger i Taylors advarsel og utnevner ham ubesværet til blogger og til kodeknekker for Knausgård-lesere. Hvis jeg avslutningsvis skulle gjøre det samme, og på grunnlag av den forutgående analysen oppsummere hva dagens lesere kan oppfatte som *tidsmessige forhold* i Beyles *Selvopptatte memoarer*, vil en forenklet liste med form- og innholdselementer se slik ut: tematisering av savn og meningsløshet som gir en terapeutisk dimensjon til prosjektet; bruken av ironi og ambivalens i fremstillingsformen; et ustabilt selv som blant annet fremkommer av digresjonene og vektleggingen av forskjeller mellom det skrivende jeg og hans tidligere utgaver; erindring og skriving som erkjennelsesprosess; et erklært ønske om å være oppriktig og fremtidsrettet og dessuten om å oppnå berømmelse og evig liv. Flere av disse elementene er sjangertrekk (vidt forstått og praktisert) vi kan knytte til selvbiografien gjennom hundrevis av år, men som vi likevel vil definere som typiske for vår tid, og derfor “moderne”. Narsissistiske tilbøyeligheter og et seksualisert blikk gjenkjenner vi likeledes. Også leserkommentarene og det uferdige ved teksten kan fremstå som superaktuelt i en sjangereksp eksperimenterende tid, der fotnoter opptrer selv i romaner og sømløse, sammenhengende fortellinger problematiseres.

Til *de tidsmessige sidene* ved teksten hører menneske- og samfunnssynet som formidles, dens sosiale og politiske orienteringsmerker. Så blir det opp til hver enkelt leser hvordan regnskapet eventuelt faller ut, hvilke sosiale, etiske og estetiske verdier som vektlegges og hvordan. Avgjørende for mange er skrivemåten, metaperspektivet, selvrefleksjonen og sjangerdiskusjonen som plasserer Beyle trygt innenfor Clemens’ “nye fremgangsmåte” i motsetning til den forkastede (gammeldagse) plan. Enkelte vil muligens kunne assosiere Beyles hensynsløse personkarakteristikker med dagens nettdebatter. Men er det positivt for feirede forfattere å bli assosiert med den slags friflytende sosiale kontroll?

Behovet for bekreftelse og identifikasjon styrer mye av lesingen vår og hvordan vi tolker tekstene. Markedsførere og andre som vil selge oss noe, det være seg produkter eller meninger, vet å spille på likhetsrelasjoner og gjenkjennelige sammenhenger. Gjør det noe om anakronismene tar overhånd og tidsmessigheten i litterære verk overdrives? Her vil svaret nok en gang variere avhengig av lesernes preferanser og om man fastholder grunnleggende sjangerforskjeller. Personlig synes jeg det er enklere med fiksjonsverk, som ifølge spillereglene foregår i en slags evigvarende presens. Etisk mer problematisk er det med referensielle tekster som forholder seg til en gitt, dokumenterbar virkelighet, og som gjøres uhistoriske fordi det passer leserens personlige eller akademiske behov. Det kan minne om en form for imperialism lignende den biografer utøver når de opptrer som invaderende allvitere, eller når romanforfattere og selvbiografer bruker andre menneskers liv og erfaringer som om det var deres eiendom. At flytende sjangergrenser og blanding av fiksjon og fakta for tiden praktiseres vidt og bredt, og at Henri Beyle bare av den grunn oppfattes som tidsmessig og “moderne”, gjør ikke de etiske spørsmålene mindre påtrengende. Snarere tvert imot.

Litteratur

- Auerbach, Erich 2002: *Mimesis. Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur* [1946], oversatt av Per Paulsen, Oslo: Gyldendal.
- Burke, Seán 1995: "The Ethics of Signature", i *Authorship. From Plato to the Postmodern, A Reader*, red. Burke, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 285–91.
- Cellini, Benvenuto 1974–75: *Livssoga mi*, 2 bd, oversatt av Magnus Ulleland, Oslo: Samlaget.
- Didier, Béatrice 1983: "Préface. Stendhal à la recherche de l'autobiographie", i Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, Paris: Gallimard, s. 7–30.
- Glass, Loren 2004: *Authors Inc. Literary Celebrity in the Modern United States, 1880–1980*, New York: New York University Press.
- Jay, Paul 1984: *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Itacha: Cornell University Press.
- Kott, Jan 1995: *Shakespeare vår samtidige* [1961], oversatt av Carl Fredrik Engelstad [1966], Oslo: Gyldendal.
- May, Gita 1985: "The Rousseauistic Self and Stendhal's Autobiographical Dilemma", i *Oeuvres & Critiques* 10:1, 1985, International Congress on the Enlightenment, Brussel 1983, red. Raymond Trousson, s. 19–27.
- Melberg, Arne 2007: *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*, Oslo: Spartacus.
- Misch, Georg 1949–69: *Geschichte der Autobiographie*, 4 bd (8 halvbind), Bern: Francke og Frankfurt/M: Schulte-Blumke.
- Montaigne, Michel de 1991: *The Complete Essays* [1550–88], oversatt av M. A. Screech, London: Penguin.
- Richardson, Joanna 1974: *Stendhal*, New York: Coward, McCann og Geoghegan.
- Smith, Harriet Elinor 2010: "Introduction", i *Autobiography of Mark Twain*, bd 1, red. Smith, Berkeley: University of California Press, s. 1–58.
- Stendhal 1892: *Souvenirs d'Égotisme. Autobiographie et Lettres Inédites*, red. Casimir Stryienski, Paris: Bibliothèque-Charpentier.
- 1983: *Souvenirs d'égotisme*, red. Béatrice Didier, Paris: Gallimard.
- 2006: *Henry Brulards liv*, oversatt av Karin Gundersen, Oslo: Gyldendal.
- 2010: *Selvopptatte memoarer*, oversatt av Karin Gundersen, Oslo: Gyldendal.
- Stounbjerg, Per 2006: "Notater om ærligheden. Selvbiografien, referencen og *Det uperfekte menneske*", i *Selvskreven. Om litterær selvframstilling*, red. Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 19–34.
- Taylor, Charles 1998: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* [1989], New York: Cambridge University Press.
- Todorov, Tzvetan 2007: "Stendhal, amour et égotisme", i *Nouvelles Études Francophones* 22:1, vår 2007, s. 115–26.
- Twain, Mark 2010: *Autobiography of Mark Twain*, bd 1, red. Harriet Elinor Smith, Berkeley: University of California Press.
- Ulleland, Magnus 1974: "Innleiing", i Benvenuto Cellini, *Livssoga mi*, bd 1, Oslo: Samlaget, s. 7–17.