

MILAN
KUNDERA
CORTINA

ESEU ÎN ȘAPTE PĂRȚI

Traducere din franceză și note de
VLAD RUSSO

HUMANITAS
fiction

Cuprins

PARTEA ÎNTÂI

Conștiința continuității / 7

PARTEA A DOUA

Die Weltliteratur / 35

PARTEA A TREIA

A pătrunde în miezul lucrurilor / 63

PARTEA A PATRA

Ce este un romancier? / 91

PARTEA A CINCEA

Estetica și existența / 107

PARTEA A ȘASEA

Cortina sfâșiată / 123

PARTEA A ȘAPTEA

Romanul, memoria, uitarea / 151

PARTEA ÎNTÂI
Conștiința continuității

Conștiința continuității

Despre tatăl meu, care era muzician, se povestea următoarea întâmplare. Se afla undeva cu niște prieteni când, de la un aparat de radio sau de la un fonograf, s-au auzit acordurile unei simfonii. Prietenii, toți muzicieni sau melomani, au recunoscut imediat *Simfonia a IX-a* de Beethoven. L-au întrebat pe tata: „Ce se cântă?” La care el, după un lung moment de chibzuință, a răspuns: „Seamănă cu Beethoven.” Toată lumea era cât pe ce să pufnească în râs: tata n-a recunoscut *Simfonia a IX-a*! „Ești sigur? – Da, a spus el, Beethoven din ultima perioadă. – De unde știi că-i ultima perioadă?” Atunci tata le-a atras atenția asupra unei anumite legături armonice pe care în tinerețe Beethoven n-ar fi putut-o utiliza în nici un caz.

Întâmplarea nu e desigur decât o invenție malițioasă, dar ea ilustrează foarte bine ce înseamnă conștiința continuității istorice, unul din semnele ce-l deosebesc pe omul aparținând civilizației care este (sau era) a noastră. În ochii noștri, totul îmbrăca forma unei istorii, apărea ca o suită mai mult sau mai puțin logică de evenimente, de atitudini, de opere. În prima mea tinerețe, cunoșteam, în modul cel mai firesc cu putință, fără nici un efort,

cronologia exactă a lucrărilor autorilor mei iubiți. N-aș fi putut în nici un caz gândi că Apollinaire a scris *Alcools* după *Calligrammes*, fiindcă dacă așa ar fi stat lucrurile, ar fi fost un alt poet, opera lui ar fi avut alt sens! Îmi place fiecare tablou de Picasso pentru el însuși, dar și întreaga operă a lui Picasso privită ca un lung drum, ale cărui etape, în succesiunea lor, le cunosc pe de rost. Faimoasele întrebări metafizice: de unde venim? încotro ne îndreptăm? au, în artă, un sens concret și limpede, și nu rămân deloc fără răspuns.

Istorie și valoare

Să ne închipuim că un compozitor contemporan compune o sonată asemănătoare, prin forma ei, prin armoniile și melodiile ei, cu sonatele lui Beethoven. Să ne închipuim chiar că respectiva sonată e atât de magistral compusă încât, dacă ar fi fost într-adevăr compusă de Beethoven, ar fi făcut parte dintre capodoperele sale. Cu toate astea, oricât de minunată ar fi, dacă ar fi semnată de un compozitor contemporan ar stârni râsul. În cel mai bun caz, autorul ei ar fi aplaudat ca un virtuoz al pastușei.

Cum vine asta? Simțim o plăcere estetică ascultând o sonată de Beethoven și n-o simțim ascultând alta, compusă în același stil și având același farmec, dar semnată de un contemporan de-al nostru? Nu reprezintă asta culmea ipocriziei? În loc să fie spontană, dictată de sensibilitatea noastră, senzația de frumusețe este deci cerebrală, condiționată de cunoașterea unei date?

Nu-i nimic de făcut: conștiința istorică este în așa măsură inerentă percepției noastre artistice, încât acest anacronism (o operă de Beethoven datând din zilele noastre) ar fi resimțit *spontan* (adică fără nici o ipocrizie) drept ridicol, fals, necuviincios, monstruos chiar. Conștiința continuității este atât de puternică în noi încât intervine în perceperea fiecărei opere de artă.

Jan Mukařovský, întemeietorul esteticii structuraliste, scria la Praga în 1932: „Numai presupunerea valorii estetice obiective dă un sens evoluției istorice a artei.” Altfel spus: dacă nu există valoare estetică, istoria artei nu este altceva decât un imens depozit de opere a căror suită cronologică nu are nici un sens. Și invers: valoarea estetică poate fi percepută numai în contextul evoluției istorice a unei arte.

Dar despre ce valoare estetică obiectivă putem vorbi, dacă fiecare națiune, fiecare perioadă istorică, fiecare grup social are propriile sale gusturi? Din punct de vedere sociologic, istoria unei arte nu are sens în sine, ea face parte din istoria unei societăți, la fel ca istoria veșmintelor ei, a riturilor ei funerare și nupțiale, a sporturilor și sărbătorilor ei. Cam așa e tratat romanul în articolul pe care i-l consacră *Enciclopedia* lui Diderot și d'Alembert. Autorul textului în cauză, cavalerul de Jaucourt, recunoaște că romanul are o largă răspândire („aproape toată lumea îl citește”), o influență morală (uneori utilă, alteori nocivă), dar nici o valoare specifică proprie; de altfel, nu menționează aproape nici un romancier dintre cei pe care-i admirăm astăzi: nici pe Rabelais, nici pe Cervantes, nici pe Quevedo, nici pe Grimelshausen, nici pe Defoe, nici pe Swift, nici pe Smollett, nici pe Lesage, nici pe abatele Prévost;

romanul nu reprezintă pentru cavalerul de Jaucourt o artă sau o istorie autonome.

Rabelais și Cervantes. Faptul că enciclopedistul nu i-a numit nu e cătuși de puțin scandalos; lui Rabelais puțin îi păsa dacă e romancier sau nu, iar Cervantes credea că scrie un epilog sarcastic la literatura fantastică a epocii precedente; nici unul, nici celălalt nu se socoteau „întemeietori“. Abia *a posteriori*, treptat, practica artei romanului le-a atribuit acest statut. Și el le-a fost atribuit nu fiindcă ar fi fost primii care au scris romane (au existat mulți alți romancieri înainte de Cervantes), ci fiindcă operele lor făceau inteligibilă, mai bine decât celelalte, *rațiunea de a fi* a acestei noi arte epice; fiindcă reprezentau pentru succesorii lor primele mari *valori* românești; și abia când a început să se recunoască în roman o valoare – o valoare specifică, o valoare estetică –, au putut apărea romanele, în succesiunea lor, ca o istorie.

Teoria romanului

Fielding a fost unul dintre primii romancieri capabili să gândească o poetică a romanului; fiecare din cele optsprezece părți ale lui *Tom Jones* se deschide printr-un capitol dedicat unui soi de teorie a romanului (teorie facilă și glumeață; fiindcă așa teoretizează romancierul: ținând morțiș la propriul său limbaj, fugind ca de ciumă de jargonul erudiților).

Fielding și-a scris romanul în 1749, deci la două secole după *Gargantua și Pantagruel*, la un secol și jumătate după *Don Quijote*, și totuși, deși se revendică de la Rabelais și Cervantes, romanul este în

continuare, pentru el, o artă nouă, în așa măsură încât Fielding se declară pe sine drept „întemeietor al unei noi provincii în republica literelor...” Această „nouă provincie” este atât de nouă încât nici n-are un nume încă! Mai exact, are în engleză două nume, *novel* și *romance*, dar Fielding evită să le folosească deoarece, abia descoperită, „noua provincie” este deja invadată de „un puhoi de romane stupide și povestiri monstruoase (*a swarm of foolish novels and monstrous romances*)”. Pentru a nu fi băgat în aceeași oală cu cei pe care-i disprețuiește, el „evită cu grijă termenul «roman»”, desemnând noua artă printr-o formulă destul de alambicată, dar remarcabil de exactă: o „lucrare prosai-comico-epică (*prosai-comi-epic writing*)”¹.

Fielding încearcă să definească arta în cauză, adică să-i determine *rațiunea de a fi*, să delimiteze domeniul de realitate pe care trebuie să-l lumineze, să-l exploreze, să-l surprindă: „vom înfățișa deocamdată, ca să potolim foamea cititorului, *firea omenească*.” Banalitatea acestei afirmații e numai aparentă; pe atunci, lumea vedea, în roman, o suită de povestiri amuzante, edificatoare, distractive, dar atât; nimeni nu i-ar fi atribuit un scop atât de general, și deci atât de exigent, de serios, precum examinarea „firii omenești”; nimeni n-ar fi ridicat romanul la rangul unei reflecții asupra omului ca atare.

În *Tom Jones*, Fielding se oprește brusc în mijlocul narațiunii pentru a declara că unul dintre personaje îl uimește; comportamentul lui îi apare drept „absurditatea cea mai inexplicabilă care a intrat

1. Citatele urmează ediția: Henry Fielding, *Tom Jones. Povestea unui copil găsit*, vol. I-IV, trad. rom. Al. Iacobescu revăzută de Ion Pas, Editura pentru Literatură, București, 1967.

vreodată în mintea acestei stranii și nemaivăzute făpturi care e omul”; într-adevăr, uimirea în fața a ceea ce este „inexplicabil” în „această stranie și nemaivăzută făptură care e omul” reprezintă pentru Fielding cel dintâi îndemn de a scrie un roman, rațiunea însăși de a-l *invent*a. „Invenția” (și în engleză se spune *invention*) este cuvântul-cheie pentru Fielding; el își are originea în cuvântul latinesc *inventio*, care înseamnă *descoperire* (*discovery, finding out*); inventându-și romanul, romancierul descoperă un aspect până atunci necunoscut, ascuns, al „firii omenești”; invenția romanescă reprezintă deci un act de cunoaștere pe care Fielding îl definește drept „a pătrunde repede și temeinic adevărata esență a subiectelor meditației noastre (*a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation*)”. (Frază remarcabilă; adverbul „repede” – *quick* – lasă să se înțeleagă că e vorba de un act de cunoaștere specific în care intuiția joacă un rol fundamental.)

Dar care este forma acestei „lucrări prosai-comico-epice”? „Întemeietor al unei noi provincii literare, am libertatea să stabilesc orice legi îmi plac”, declară Fielding, apărându-se dinaintea împotriva tuturor normelor pe care ar vrea să i le decreteze „grefierii literaturii” care sunt, în ochii lui, criticii; romanul se definește pentru el – și asta mi se pare esențial – prin *rațiunea sa de a fi*; prin domeniul de realitate pe care trebuie să-l „descopere”; forma lui, în schimb, ține de o libertate pe care nimeni n-o poate limita și a cărei evoluție va constitui o surpriză perpetuă.

Bietul Alonso Quijada

Bietul Alonso Quijada a vrut să se ridice la rangul personajului legendar al cavalerului răătăcitor. Pentru întreaga istorie a literaturii, Cervantes a reușit exact opusul: a coborât un personaj legendar de pe soclu: în lumea prozei. Proza: acest cuvânt nu înseamnă doar un limbaj neversificat; înseamnă deopotrivă caracterul concret, cotidian, corporal al vieții. A spune că romanul este arta prozei nu reprezintă un truism; cuvântul definește sensul profund al acestei arte. Lui Homer nici nu-i trece prin cap să se întrebe dacă, după numeroasele lor lupte corp la corp, Ahile și Ajax și-au păstrat toți dinții în gură. Pentru Sancho și pentru don Quijote însă, dinții sunt o preocupare permanentă, dinții care dor, dinții lipsă. „[...] trebuie să înțelegi, Sancho, că [...] un dinte e mult mai de preț decât un diamant.”¹

Dar proza nu înseamnă doar partea neplăcută sau vulgară a vieții, ea înseamnă totodată și o frumusețe până atunci ignorată: frumusețea sentimentelor modeste, de pildă prietenia plină de familiaritate pe care Sancho i-o poartă lui don Quijote. Acesta din urmă îl ceartă pe Sancho pentru că vorbește vrute și nevrute, susținând că în nici o carte cavalească un scutier nu cutează să-i vorbească stăpânului său pe-un asemenea ton. Bineînțeles că nu: prietenia lui Sancho este una dintre noile frumuseți ale prozei descoperite de Cervantes: „[...] și un copil ar putea să-l încredințeze că-i noapte în

1. Citatele urmează ediția: Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, trad. rom. Ion Frunzetti și Edgar Papu, Editura pentru Literatură, București, 1969.