

CORTINA

MILAN KUNDERA s-a născut în 1929,
în Cehoslovacia.

În 1975 s-a stabilit în Franța.

OPERE ALE LUI MILAN KUNDERA

Scrise în cehă:

Gluma, roman

Iubiri caraghioase, nuvele

Viața e în altă parte, roman

Valsul de adio, roman

Cartea râsului și a uitării, roman

Insuportabila ușurătate a ființei, roman

Nemurirea, roman

Scrise în franceză:

Jacques și stăpânul său. Omagiu lui Denis Diderot, teatru

Arta romanului, eseu

Testamente trădate, eseu

Lentoarea, roman

Identitatea, roman

Ignoranța, roman

Cortina, eseu în șapte părți

DESPRE OPERA LUI MILAN KUNDERA

Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxuri terminale*

Kvetoslav Chvatik, *Lumea românească a lui Milan Kundera*

MILAN KUNDERA

CORTINA

ESEU ÎN ȘAPTE PĂRȚI

Traducere din franceză de
VLAD RUSSO



HUMANITAS

BUCUREȘTI

Coperta seriei

IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

KUNDERA, MILAN

**Cortina: eseu în șapte părți/Milan Kundera; trad.: Vlad Russo. –
București: Humanitas, 2008**

ISBN 978-973-50-2357-7

I. Russo, Vlad (trad.)

821.162.3-4=135.1

MILAN KUNDERA

LE RIDEAU

© Milan Kundera, 2005

**Orice adaptare a prezentei lucrări, indiferent de formă,
este interzisă.**

© HUMANITAS, 2008, pentru prezenta versiune românească

EDITURA HUMANITAS

Piața Presei Libere 1, 013701 București, România

tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51

www.humanitas.ro

Comenzi CARTE PRIN POȘTĂ: tel./fax: 021/311 23 30

C.P.C.E. — CP 14, București

e-mail: cpp@humanitas.ro

www.librariilehumanitas.ro

www.libhumanitas.ro

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 pastişei.

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 structurale, 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 Grimmelshausen, 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 autonomă.

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 înaintea lui 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 glumeată; 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*)” *.

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, *fîrea 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

* 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. (N.t.)

vreodată în mintea acestei stranii și nemaivăzute fapte care e omul”; într-adevăr, uimirea în fața a ceea ce este „inexplicabil” în „această stranie și nemaivăzută faptură care e omul” reprezintă pentru Fielding cel dintâi îndemn de a scrie un roman, rațiunea însăși de a-l *inventa*. „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 romanească 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 dinainte 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 a vrut să se ridice la rangul personajului legendar al cavalerului rătăcitor. 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.” *

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

* 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. (N.t.)

vremea amiezii, și pentru curăția asta a lui mi-e drag ca ochii din cap, oricâte nerozii ar tot face", spune Sancho.

Moartea lui don Quijote e cu atât mai mișcătoare cu cât este prozaică, adică lipsită de orice urmă de patetism. După ce-și dictează testamentul, el zace vreme de trei zile în agonie, înconjurat de cei care-l iubesc: și totuși, „lucrul acesta nu-i împiedica [...] pe nepoată să mănânce, pe chelăreasă să bea în sănătatea unuia și altuia și pe Sancho să mai huzurească și el, căci gândul moștenirii mai șterge întrucâtva sau mai stâmpără în cugetul moștenitorului mâhnirea pe care-i firesc s-o lase după el răposatul”.

Don Quijote îi explică lui Sancho că Homer și Virgiliu nu zugrăveau personajele „așa cum au fost, ci așa cum ar fi trebuit să fie, ca să rămână drept pildă de virtuțile lor pentru cei ce vor veni”. Or, don Quijote însuși este orice vreți, numai un exemplu de urmat nu. Personajele romanești nu cer să fie admirate pentru virtuțile lor. Ele cer să fie înțelese, ceea ce e cu totul altceva. Eroii de epopee înving sau, dacă sunt învinși, își păstrează măreția până la ultima suflare. Don Quijote e învins. Dar fără nici o măreție. Căci, de la bun început, totul e limpede: viața omului ca atare este o înfrângere. Singurul lucru care ne rămâne de făcut în fața acestei ineluctabile înfrângeri pe care o numim viață este de a încerca s-o înțelegem. Iată adevărata *rațiune de a fi* a artei romanului.

Tom Jones este un copil găsit; locuiește în conacul de la țară al lordului Allworthy care îl ocrotește și-i oferă o educație; ajuns la vârsta tinereții, se îndrăgostește de Sophie, fiica unui vecin extrem de bogat, iar când dragostea lui iese în vileag (la sfârșitul părții a șasea), dușmanii îl calomniază cu atâta perfidie încât Allworthy, furios, îl alungă; începe atunci pentru erou o lungă rătăcire (amintind de compoziția romanului „picaresc”, în care un singur protagonist, un „picaro”, trăiește o suită de aventuri, întâlnind de fiecare dată alte și alte personaje) și abia spre sfârșit (în părțile a șaptesprezecea și a optsprezecea) romanul revine la intriga principală: după un vântej de dezvăluiri surprinzătoare, misterul originii lui Tom se explică: este copilul din flori al scumpei surori a lui Allworthy, moartă de mult; Tom iese învingător și se însoară, în ultimul capitol al romanului, cu mult-iubita lui Sophie.

Când Fielding își proclamă totala libertate față de forma romanescă, el se gândește mai presus de toate la refuzul său de a permite ca romanul să fie redus la această înlănțuire cauzală de fapte, de gesturi, de vorbe, pe care englezii o numesc „story” și care pretinde că alcătuiește sensul și esența unui roman; împotriva acestei puteri absolutiste a „story”-ului, el revendică tocmai dreptul de a întrerupe narațiunea „unde va voi și când va voi”, intervenind cu propriile comentarii și reflecții, altfel spus, cu *digresiuni*. Totuși, utilizează și el „story”-ul, ca și cum asta ar fi singura bază capabilă să asigure unitatea unei compoziții, să lege începutul de sfârșit. Așa se face că l-a încheiat pe *Tom Jones* (chiar dacă, poate, cu un

tăinuit zâmbet ironic) prin gongul de „happy-end” al unei căsătorii.

Privit din această perspectivă, *Tristram Shandy*, scris după aproape cincisprezece ani, apare drept prima detronare radicală și totală a „story”-ului. În vreme ce, pentru a nu se sufoca în coridorul nesfârșit al unei înlănțuiri cauzale a întâmplărilor, Fielding deschidea pretutindeni larg ferestrele digresiunilor și episoadelor, Sterne renunță complet la „story”; romanul său nu reprezintă decât o singură digresiune multiplicată, un singur dans exuberant de episoade a căror unitate, deliberat fragilă, bizar de fragilă, e însăilată doar prin câteva personaje originale și prin acțiunile lor microscopice, a căror frivolitate stârnește râsul.

Ne place să-l comparăm pe Sterne cu marii revoluționari ai formei romanești din secolul XX; pe drept cuvânt, numai că Sterne nu era un „poet blestemat”; era aplaudat de un public foarte larg; grandiosul său act de detronare a fost înfăptuit cu zâmbetul pe buze, râzând, în glumă. Nimeni nu-i reproșa de altminteri că ar fi dificil și de neînțeles; dacă își irita cititorii, era mai degrabă prin ușurătatea, prin frivolitatea sa, și mai cu seamă prin șocanta *insignifianță* a subiectelor pe care le trata.

Cei care-i reproșau această insignifianță aleseseră cuvântul potrivit. Să ne amintim însă ce spunea Fielding: „vom înfățișa deocamdată, ca să potolim foamea cititorului, *firea omenească*”. Or, sunt oare marile acțiuni dramatice cea mai bună cheie pentru înțelegerea „firii omenești”? Nu se ridică ele, mai degrabă, ca un zid care ascunde viața așa cum este ea? Una dintre cele mai mari probleme cu care suntem confrunțați nu e oare tocmai insignifianța?

Nu reprezintă ea soarta noastră? Și dacă da, soarta asta e șansa sau blestemul nostru? Umilirea sau, dimpotrivă, alinarea noastră, evadarea noastră, idila, refugiul nostru?

Întrebările de mai sus erau neașteptate și provocatoare. Și tocmai jocul formal din *Tristram Shandy* a permis ca ele să fie puse. În arta romanului, descoperirile existențiale și transformarea formei sunt inseparabile.

În căutarea timpului prezent

Don Quijote era pe moarte, și totuși „lucrul acesta nu-i împiedica [...] pe nepoată să mănânce, pe chelăreasă să bea în sănătatea unuia și altuia și pe Sancho să mai huzurească și el”. Pentru o clipă, fraza aceasta dă la o parte cortina care ascundea proza vieții. Dar dacă am vrea să examinăm această proză și mai îndeaproape? În amănunt? Clipă de clipă? Buna dispoziție a lui Sancho prin ce se manifestă? E vorbăreț? Stă la taclale cu cele două femei? Despre ce? Stă tot timpul lângă patul stăpânului său?

Prin definiție, naratorul povestește ce s-a întâmplat. Dar fiecare mic eveniment, de îndată ce devine trecut, își pierde caracterul concret și se preschimbă într-o umbră. Narațiunea este o amintire, deci un rezumat, o simplificare, o abstracție. Adevăratul chip al vieții, al prozei vieții, nu se găsește decât în timpul prezent. Cum să povestești însă întâmplări trecute, restituindu-le în același timp timpul prezent pe care l-au pierdut? Artă romanului a găsit răspunsul: prezentând trecutul în *scene*. Scena, chiar povestită la timpul trecut, reprezintă, ontologic

vorbind, prezentul: o vedem și o auzim; se desfășoară în fața noastră, aici și acum.

Când îl citeau pe Fielding, cititorii săi deveneau *ascultători* fascinați de un om scriitor care-i ținea cu respirația tăiată prin ceea ce le povestea. Balzac, după circa optzeci de ani, i-a transformat pe cititori în *spectatori* ce privesc un ecran (un ecran de cinematograf *avant la lettre*) pe care magia sa de romancier proiecta scene de care nu-și puteau dezlipi privirea.

Fielding nu inventa povești imposibile sau incredibile; dar verosimilitatea poveștii era ultima lui preocupare; nu voia să-și uimească ascultătorii prin iluzia realității, ci prin vraja povestirii sale, a observațiilor sale neașteptate, a situațiilor surprinzătoare pe care le crea. Invers, când magia romanului a început să conștie în evocarea vizuală și acustică a scenelor, *verosimilitatea a devenit regula regulilor*: condiția *sine qua non* pentru ca cititorul să creadă ceea ce vede.

Pe Fielding îl interesa prea puțin viața cotidiană (n-ar fi crezut în ruptul capului că banalitatea putea deveni într-o zi un mare subiect de roman); nu se prefăcea că ascultă cu microfoane secrete gândurile care treceau prin mintea personajelor sale (le privea din afară și făcea ipoteze lucide și adesea bizare cu privire la psihologia lor); descrierile îl plictiseau și nu se oprea nici la aparența fizică a eroilor săi (nu veți afla ce culoare aveau ochii lui Tom), nici la fundalul istoric al romanului; narațiunea sa plutea vesel pe deasupra scenelor, din care nu evoca decât fragmentele ce i se păreau indispensabile pentru claritatea intrigii și pentru reflecție; Londra, unde își află deznodământul destinul lui Tom, seamănă mai degrabă cu un mic

cerc imprimat pe o hartă decât cu o metropolă reală: străzile, piețele, palatele nu sunt descrise și nici măcar numite.

Secolul XIX a luat naștere în deceniile de pârjol care au transfigurat, în mai multe reprize și radical, întreaga Europă. În existența omului, s-a schimbat atunci ceva fundamental: Istoria a devenit experiența fiecăruia în parte; omul a început să înțeleagă că nu murea în aceeași lume în care se născuse; ceasul Istoriei a prins să bată orele cu glas tare, pretutindeni, chiar și în interiorul romanelor, al căror timp a fost, numaidecât, numărat și datat. Forma fiecărui obiect, oricât de neînsemnat, a fiecărui scaun, a fiecărei fuste a fost marcată de dispariția (transformarea) sa viitoare. S-a intrat în epoca descrierilor. (Descriere: compasiune pentru efemer; salvarea perisabilului.) Parisul lui Balzac nu seamănă cu Londra lui Fielding; piețele lui au nume, casele au culori, străzile sunt pline de mirosuri și zgomote, e Parisul unui moment anume. Parisul așa cum nu fusese înainte și așa cum n-avea să mai fie vreodată. Și fiecare scenă a romanului e marcată (fie și numai prin forma unui scaun sau prin croiala unui costum) de Istorie care, odată ieșită din umbră, modelează și remodelează întruna chipul lumii.

O nouă constelație s-a aprins pe cerul boltit deasupra drumului parcurs de romanul intrat în secolul său de glorie, secolul popularității sale, al puterii sale; s-a statornicit atunci o „idee despre ce este romanul”, o idee ce va domni asupra artei romanului până la Flaubert, până la Tolstoi, până la Proust; ea va ascunde sub vâlul unei cvasi-uitări romanele secolelor precedente (amănunt incredibil: Zola n-a

citit niciodată *Legăturile primejdioase!*) și va îngreuna transformarea viitoarea a romanului.

Multiplele semnificații ale cuvântului „istorie”

„Istoria Germaniei”, „istoria Franței”: în cele două expresii determinativul e diferit, dar noțiunea de istorie păstrează același sens. „Istoria omenirii”, „istoria tehnicii”, „istoria științei”, „istoria cutărei sau cutărei arte”: aici nu numai determinativul e diferit, ci însuși cuvântul „istorie” înseamnă de fiecare dată altceva.

Renumitul medic A inventează o metodă genială pentru tratamentul unei boli. Dar peste zece ani, medicul B elaborează altă metodă, mai eficientă, astfel încât metoda precedentă (deși genială) e abandonată și uitată. Istoria științei are caracteristicile progresului.

Aplicată artei, noțiunea de istorie n-are nimic de-a face cu progresul; ea nu implică perfecționare, creștere; seamănă cu o călătorie întreprinsă pentru a explora teritorii necunoscute și a le înscrie pe o hartă. Ambiția romancierului nu e de a face mai bine decât predecesorii săi, ci de a vedea ceea ce ei n-au văzut, de a spune ceea ce n-au spus. Poetica lui Flaubert n-o desconsideră pe cea a lui Balzac, la fel cum descoperirea Polului Nord nu face să devină caducă descoperirea Americii.

Istoria tehnicii depinde prea puțin de om și de libertatea sa; ascultând de propria ei logică, ea nu poate fi diferită de cea care a fost sau de cea care va fi; în acest sens, ea este *inumană*; dacă Edison n-ar fi inventat becul, l-ar fi inventat altcineva. Dar dacă

Laurence Sterne n-ar fi avut ideea nebunească de a scrie un roman fără „story”, nimeni n-ar fi făcut-o în locul lui, iar istoria romanului n-ar fi cea pe care o cunoaștem.

„O istorie a literaturii, spre deosebire de istoria pur și simplu, n-ar trebui să cuprindă decât nume de victorii, de vreme ce înfrângerile nu sunt aici victorii pentru nimeni.” Această frază luminoasă a lui Julien Gracq trage ultimele consecințele din faptul că istoria literaturii, „spre deosebire de istoria pur și simplu”, nu este o istorie a evenimentelor, ci *istoria valorilor*. Fără bătălia de la Waterloo, istoria Franței ar fi de neînțeles. Dar bătăliile pierdute ale micilor și chiar ale marilor scriitori nu-și află locul decât în uitare.

Istoria „pur și simplu”, istoria omenirii, este istoria lucrurilor care nu mai există și nu participă direct la viața noastră. Istoria artei, întrucât este istoria valorilor, deci a lucrurilor care ne sunt necesare, este întotdeauna prezentă, întotdeauna cu noi; ascultăm Monteverdi și Stravinski în același concert.

Și întrucât se află întotdeauna cu noi, valoarea operelor de artă este mereu pusă sub semnul întrebării, apărută, judecată, rejudecată. Dar cum să fie judecată? În domeniul artei nu există pentru asta o măsură exactă. Fiecare judecată estetică este un *pariu personal*; dar un pariu care nu se închide în subiectivitatea lui, ci înfruntă alte judecăți, încearcă să fie recunoscut, aspiră la obiectivitate. În conștiința colectivă, pe întreaga durată care se întinde de la Rabelais până în zilele noastre, istoria romanului se află astfel într-o perpetuă transformare la care participă competența și incompetența, inteligența și prostia, și mai presus de toate uitarea care-și spozește încontinuu imensul cimitir unde, alături de

nonvalori, zac valori subestimate, necunoscute sau uitate. Această nedreptate inevitabilă face ca istoria artei să fie profund *umană*.

Frumusețea unei bruște densități a vieții

În romanele lui Dostoievski, se anunță neîncetat cât e ceasul: „Era ora nouă dimineața” este prima frază din *Idiotul*; în acel moment, dintr-o pură coincidență (da, romanul începe printr-o enormă coincidență!), trei personaje care nu s-au văzut niciodată se întâlnesc într-un compartiment de tren: Mișkin, Rogojin, Lebedev; în conversația lor apare curând eroina romanului, Nastasia Filippovna. E ora unsprezece. Mișkin sună la ușa generalului Epancin, e douăsprezece și jumătate, cinează cu nevasta generalului și cele trei fiice ale sale; în cadrul discuției, reapare Nastasia Filippovna: aflăm că un anume Toțki, care a întreținut-o, ține morțiș s-o mărite cu Ganea, secretarul lui Epancin, și că, în seara aceea, în timpul seratei organizate cu prilejul împlinirii vârstei de douăzeci și cinci de ani, ea va trebui să-și anunțe hotărârea. La sfârșitul cinei, Ganea îl duce pe Mișkin în apartamentul familiei sale unde, deși nimeni nu-i aștepta, sosesc Nastasia Filippovna și, la scurt timp după ea, la fel de inopinat (fiecare scenă la Dostoievski e ritmată de sosiri inopinate), Rogojin, beat, însoțit de alți bețivi. Serata la Nastasia se desfășoară într-o atmosferă de excitație: Toțki așteaptă, nerăbdător, anunțul căsătoriei, Mișkin și Rogojin își declară amândoi dragostea față de Nastasia, iar Rogojin îi dă în plus un pachet cu o sută de mii de ruble pe care ea îl aruncă în sobă.

Serata se încheie târziu în noapte și odată cu ea se încheie prima din cele patru părți ale romanului: în circa două sute cincizeci de pagini, cincisprezece ore ale unei zile și nu mai puțin de patru decoruri: trenul, casa Epancin, apartamentul lui Ganea, apartamentul Nastasiei.

Până la Dostoievski, o asemenea concentrare de întâmplări într-un interval de timp atât de scurt și într-un spațiu atât de îngust nu se putea vedea decât la teatru. În spatele unei extreme dramatizări a acțiunilor (Ganea îl pălmuește pe Mîșkin, Varia îl scuipă în obraz pe Ganea, Rogojin și Mîșkin fac declarații de dragoste aceleiași femei în același moment), tot ce face parte din viața cotidiană dispăre. Așa arată poetica romanului la Scott, la Balzac, la Dostoievski; romancierul vrea să spună totul prin intermediul unor scene; dar descrierea unei scene ocupă prea mult loc; necesitatea de a păstra suspansul cere o extremă densitate a acțiunilor; de aici, paradoxul: romancierul vrea să păstreze întreaga verosimilitate a prozei vieții, dar scena devine atât de bogată în evenimente, atât de plină de coincidențe, încât își pierde caracterul prozaic și verosimilitatea.

Cu toate astea, eu nu văd în această teatralizare a scenei o simplă necesitate tehnică și încă mai puțin un defect. Fiindcă respectiva acumulare de întâmplări, cu tot ce poate avea ea excepțional și aproape incredibil, e mai întâi de toate fascinantă! Când se petrece în propria noastră viață – cine ar putea-o nega – ne uimește! Ne încântă! Devine de neuitat! Scenele din Balzac și din Dostoievski (ultimul mare balzacian al formei romanești) reflectă o frumusețe absolut specială, o frumusețe foarte rară, desigur, dar

totuși reală, pe care orișicine a cunoscut-o (sau măcar a trecut pe lângă ea) în cursul propriei sale vieți.

Îmi revine în amintire Boemia libertină a tinereții mele: prietenii mei declarau că nu există experiență mai minunată pentru un bărbat decât să aibă succesiv trei femei în cursul aceleiași zile. Dar nu ca urmare automată a unei partide de sex în grup, ci ca aventură individuală, profitând de un concurs neașteptat de împrejurări, de surprize, de bruște seducții. Această „zi a celor trei femei”, extrem de rară, aproape un vis, avea un farmec strălucitor care – îmi dau seama astăzi – nu consta în vreo performanță sexuală sportivă, ci în *frumusețea epică* a unei suite rapide de întâlniri în care, comparată cu femeia precedentă, fiecare femeie apărea și mai specială, iar cele trei trupuri semănau cu trei lungi note cântate fiecare la un instrument diferit, unite într-un singur acord. Era o frumusețe absolut specială, *frumusețea unei bruște densități a vieții*.

Puterea banalității

În 1879, la a doua ediție a *Educației sentimentale* (prima apăruse în 1869), Flaubert a făcut schimbări în dispunerea alineatelor: n-a împărțit nici un alineat în mai multe, dar le-a legat adesea în paragrafe mai lungi. Faptul, mi se pare, dezvăluie profunda sa intenție estetică: *deteatralizarea* romanului; dedramatizarea („debalzacizarea”) lui; includerea unei acțiuni, a unui gest, a unei replici într-un ansamblu mai larg; dizolvarea lor în apa curgătoare a cotidianului.

Cotidianul. El nu înseamnă doar plictiseală, banalitate, repetitivitate, mediocritate; ci și frumusețe;

de pildă, vraja atmosferei; toată lumea cunoaște această vrajă din propria experiență de viață: o muzică în surdină venită dintr-un apartament vecin; vântul care cutremură ușor fereastra; glasul monoton al unui profesor pe care o studentă suferind din dragoste îl aude fără să-l asculte; aceste împrejurări banale pun o pecete de inimitabilă singularitate pe un eveniment intim, care se fixează astfel devenind de neuitat.

Flaubert a mers însă și mai departe în examinarea banalității cotidiene. E ora unsprezece dimineața. Emma vine la întâlnirea din catedrală și îi întinde fără un cuvânt lui Léon, iubitul ei deocamdată platonice, scrisoarea prin care-l anunță că nu mai vrea să se întâlnească cu el. Apoi se îndepărtează, îngenunchează și se roagă; când se ridică, apare un ghid care le propune să viziteze biserica. Ca să torpileze întâlnirea, Emma acceptă, și cuplul e silit să se proțăpească în fața unui mormânt, să ridice capul spre statuia ecvestră a mortului, să treacă la alte morminte și alte statui și să asculte expunerea ghidului pe care Flaubert o reproduce în toată tâmpenia și lungimea ei. Furios, nemaiputându-se stăpâni, Léon pune capăt vizitei, o trage pe Emma afară din biserică, oprește o trăsură și începe celebra scenă din care nu vedem și n-auzim nimic, exceptând, din când în când, glasul unui bărbat din interiorul trăsurii poruncind vizitiului să se îndrepte într-o direcție mereu alta, pentru ca plimbarea să continue iar scena de dragoste să nu ia sfârșit niciodată.

Una din cele mai faimoase scene erotice a fost declanșată de o banalitate totală: un plicticos inofensiv și vorbăria lui neobosită. În teatru, o mare acțiune nu poate lua naștere decât dintr-o altă mare

acțiune. Numai romanul a știut să descopere imensa și misterioasă putere a banalității.

Frumusețea unei morți

De ce se sinucide Anna Karenina? Aparent, totul e limpede: de ani de zile oamenii din lumea ei îi întorc spatele; suferă din pricina separării de fiul ei, Serioja; chiar dacă Vronski o iubește încă, se teme pentru dragostea ei; e istovită, surexcitată, bolnăvicios (și pe nedrept) geloasă; se simte prinsă într-o situație fără ieșire. Da, toate astea sunt limpezi; dar suntem oare condamnați la sinucidere când suntem prinși într-o situație fără ieșire? Atâția oameni se obișnuiesc să trăiască în asemenea situații! Chiar dacă-i înțelegem tristețea, sinuciderea Annei rămâne o enigmă.

Când află cumplitul adevăr despre identitatea sa, când o vede pe Iocasta spânzurată, Oedip își scoate ochii; încă de la naștere, a fost călăuzit de o necesitate cauzală, cu o certitudine matematică, spre acest deznodământ tragic. În schimb, Anna se gândește pentru prima oară la posibilitatea morții în lipsa oricărui eveniment excepțional, în partea a șaptea a romanului; e vineri, cu două zile înainte de a se sinucide; frământată după o ceartă cu Vronski, își amintește brusc de fraza pe care a rostit-o, iritată, la câțva timp după ce a născut: „de ce n-am murit?”*, oprindu-se îndelung asupra ei. (Să remarcăm: nu ea e cea care ajunge logic la ideea morții, căutând o

* Citatele urmează ediția: Lev Tolstoi, *Anna Karenina*, trad. rom. M. Sevstos, Ștefana Velisar Teodoreanu și R. Donici, Univers, București, 1980. (N.t.)

scăpare din situația fără ieșire; ideea îi este insuflată calm de o amintire.)

Se mai gândește o dată la moarte a doua zi, sâmbătă: își spune că „singurul mijloc de [...] a-l pedepsi [pe Vronski] și de a câștiga izbânda în lupta pe care o ducea împotriva lui” ar fi sinuciderea (deci sinuciderea nu ca o scăpare din situația fără ieșire, ci ca o răzbunare din dragoste); ca să poată dormi, ia un somnifer și se pierde într-o reverie sentimentală despre moartea ei; își închipuie durerea lui Vronski aplecat peste trupul ei; apoi, dându-și seama că moartea ei nu e decât o fantezie, simte o imensă bucurie de a trăi: „Nu! Orice, numai să trăiesc! Îl iubesc. Mă iubește și el. Nu-i prima oară că se întâmplă, are să treacă.”

Ziua următoare, duminică, e ziua morții sale. De dimineață, cei doi se ceartă iarăși și, imediat după ce Vronski pleacă să-și vadă mama la conacul de lângă Moscova, îi trimite un mesaj: „Sunt vinovată. Întoarce-te acasă. Vreau să-ți vorbesc. Vino, pentru numele lui Dumnezeu, mi-e frică.” Apoi se hotărăște să se ducă în vizită la Dolly, cumnata ei, pentru a-i mărturisi frământările prin care trece. Se suie în trăsură, se așază și-și lasă gândurile să vagabondeze nestingherit. Nu e vorba de o reflecție logică, e o activitate incontrollabilă a creierului în care toate se amestecă, frânturi de reflecții, observații, amintiri. Trăsura care merge e un loc ideal pentru un asemenea monolog tăcut, pentru că lumea exterioară care-i trece pe dinaintea ochilor îi hrănește neîncetat gândurile: „«Birou și depozit». «Dentist». «Da, am să-i spun lui Dolly totul. [...] Are să-mi fie rușine, o să mă doară; dar îi voi spune totul...»”

(Lui Stendhal îi place să taie sunetul în mijlocul unei scene: nu mai auzim dialogul și urmărim gândurile tainice ale unui personaj; e vorba întotdeauna de o cugetare extrem de logică și condensată prin care Stendhal ne dezvăluie strategia eroului său care evaluează situația și hotărăște cum să acționeze. Or, monologul tăcut al Annei nu e defel logic, nici măcar nu e o cugetare, ci fluxul a tot ce-i trece prin cap la un moment dat. Tolstoi anticipează astfel ceea ce, într-un mod mult mai sistematic, va practica, cincizeci de ani mai târziu, Joyce în romanul său *Ulise*, și care se va numi *monolog interior* sau *stream of consciousness*. Tolstoi și Joyce aveau aceeași obsesie: să surprindă ceea ce se petrece în mintea unui om într-un moment prezent care, în clipa următoare, va pieri pentru totdeauna. Există însă o diferență: cu monologul său interior, Tolstoi nu examinează, ca Joyce mai târziu, o zi obișnuită, cotidiană, banală, ci, dimpotrivă, examinează momentele decisive din viața eroinei sale. Și asta e mult mai dificil, deoarece cu cât o situație e mai dramatică, mai neașteptată, mai gravă, cu atât cel care o povestește are tendința să-i estompeze caracterul concret, să-i uite proza ilogică și să-i substituie logica implacabilă și simplificată a tragediei. Examinarea tolstoiană a *prozei unei sinucideri* este un tur de forță; o „descoperire” ce nu-și află egalul în istoria romanului și nu și-l va afla niciodată.)

Când ajunge la Dolly, Anna nu e în stare să-i spună nimic. Își ia rapid rămas-bun, se suie în trăsură și pleacă; urmează al doilea monolog interior: scene de pe stradă, observații, asociații. Întoarsă acasă, găsește telegrama lui Vronski care o anunță că se află la țară la mama lui și nu se va întoarce

înainte de zece seara. La țipătul mișcător din dimineața acelei zile („Vino, pentru numele lui Dumnezeu, mi-e frică!”), Anna aștepta un răspuns la fel de mișcător și, neștiind că Vronski nu i-a primit mesajul, se simte rănită; se hotărăște să ia trenul ca să meargă în întâmpinarea lui; se află din nou în trăsură unde are loc al treilea monolog interior: scene de pe stradă, o cerșetoare care ține un copil, „Ea crede că lumii îi e milă de dânsa. Dar oare nu suntem toți aruncați pe lume ca să ne urâm și să ne chinuim – pe noi înșine și pe alții?... Trec niște liceeni râzând. Serioja?”

Coboară din trăsură și se instalează în tren; aici intră în scenă o forță nouă: urâtenia; de la fereastra compartimentului, pe peron, vede o femeie „urâtă” alergând; o „dezbracă în gând și se îngrozi de slujenia ei...”. Femeia e urmată de o fetiță care „e schilodită sufletește și se strâmbă”. Apare, „un mujic murdar, cu o șapcă de sub care ieșeau lațe încurcate de păr”. În fine, un cuplu se așază în fața ei; cei doi „îi păreau nesuferiți”; „amândoi spuneau fel de fel de nimicuri”. Nici un gând rațional nu-i mai trece prin cap; percepția ei estetică devine hipersensibilă; cu o jumătate de oră înainte să părăsească ea însăși lumea aceasta, vede cum frumusețea părăsește lumea.

Trenul se oprește, Anna coboară pe peron. I se înmânează un nou mesaj de la Vronski care confirmă că se va întoarce la ora zece. Continuă să umble în mulțime, cu simțurile agresate de pretutindeni de vulgaritate, de hidoșenie, de mediocritate. Un tren de marfă intră în gară. „Deodată, amintindu-și de omul tăiat de tren în ziua primei sale întâlniri cu Vronski, ea înțelese ce avea de făcut.” Și abia acum se hotărăște să moară.

(„Omul tăiat de tren” de care-și amintește era un muncitor de la căile ferate căzut sub roțile trenului exact în clipa în care ea l-a văzut pe Vronski pentru prima dată în viață. Ce vrea să însemne asta, această simetrie, această încadrare a întregii ei povești de dragoste în motivul unei duble morți în gară? Este o manipulare poetică a lui Tolstoi? Felul său de a se juca cu simbolurile?)

Să recapitulăm situația: Anna s-a dus la gară ca să-l revadă pe Vronski, nu ca să se sinucidă; ajunsă pe peron, e *brusc* surprinsă de o amintire și fascinată de prilejul *neșteptat* de a da poveștii ei de dragoste o formă frumoasă și desăvârșită; de a lega începutul de sfârșit prin același decor al gării, prin același motiv al morții sub roțile trenului; fiindcă, fără s-o știe, omul trăiește sub fascinația frumuseții, iar Anna, sufocată de urâtenia firii, a devenit cu atât mai sensibilă în fața ei.)

Coboară câteva trepte și se află lângă șine. Trenul de marfă se apropie. „Deodată o cuprinse un sentiment asemănător celui pe care-l avea când se pregătea să intre în râu la scăldat...”

(Frază miraculoasă! Într-o singură clipă, ultima a vieții ei, gravitatea extremă se asociază cu o amintire plăcută, obișnuită, ușoară! Chiar și în clipa patetică a morții sale, Anna e departe de parcursul tragic al lui Sofocle. Ea nu părăsește parcursul misterios al prozei unde urâtenia stă alături de frumusețe, unde raționalul cedează în fața ilogicului și unde o enigmă rămâne o enigmă.)

„Anna [...], strângându-și capul între umeri, se aruncă pe mâini, sub vagon.”

În timpul uneia din primele mele vizite la Praga după prăbuşirea regimului comunist în 1989, un prieten care trăise tot timpul acolo mi-a zis: de-un Balzac am avea noi nevoie. Fiindcă ce vezi tu aici reprezintă restaurarea unei societăţi capitaliste cu întreaga cruzime şi stupizenie pe care o comportă, cu vulgaritatea escrocilor şi a parveniţilor. Tâmpenia comercială a înlocuit tâmpenia ideologică. Ceea ce conferă însă pitoresc noii experienţe e faptul că o păstrează încă proaspătă în memorie pe cea veche, faptul că cele două experienţe s-au întrepătruns şi că Istoria, la fel ca în epoca lui Balzac, pune în scenă încurcături incredibile. Şi îmi relatează povestea unui bătrân, fost înalt funcţionar de partid care, cu douăzeci şi cinci de ani în urmă, a acceptat ca fiica lui să se mărite cu fiul unei mari familii burgheze expropriate, căruia i-a asigurat imediat (drept cadou de nuntă) o minunată carieră; astăzi, aparatcicul îşi încheie viaţa în singurătate; familia ginerelui şi-a recuperat bunurile naţionalizate cândva, iar fetei îi e ruşine de tatăl ei comunist pe care nu îndrăzneşte să-l vadă decât în taină. Prietenul meu râde: îţi dai seama? Cuvânt cu cuvânt povestea lui moş Goriot! Omul puternic din timpul Terorii reuşeşte să-şi mărite cele două fiice cu „duşmani de clasă” care, mai târziu, în epoca Restauraţiei, nu mai vor să ştie de el, astfel încât sărmanul tată nu le mai poate întâlni niciodată în public.

Am râs amândoi multă vreme. Astăzi, mă opresc asupra acestui râs. De fapt, de ce am râs? Bătrânul aparatcik era oare chiar atât de ridicol? Ridicol fiindcă a repetat ceea ce trăise un altul? Dar nu

repetă absolut nimic. Istoria se repetă. Iar pentru a te repeta trebuie să fii lipsit de rușine, de inteligență, de gust. Ceea ce ne-a făcut să râdem este prostul gust al Istoriei.

Toate astea mă fac să mă întorc la îndemnul prietenului meu. Să fie oare adevărat că epoca pe care o trăim în Boemia are nevoie de un Balzac? Poate. Poate că pentru cehi ar fi instructiv să citească romane despre recapitalizarea țării lor, un ciclu românesc amplu și bogat, cu multe personaje, scris în maniera lui Balzac. Dar nici un romancier demn de numele ăsta n-ar scrie un asemenea roman. Ar fi ridicol să scrii o nouă *Comedie umană*. Fiindcă dacă Istoria (cea a umanității) poate avea prostul gust de a se repeta, istoria artei nu suportă repetițiile. Menirea artei nu e de a înregistra, ca o imensă oglindă, toate peripețiile, toate variațiunile, repetițiile infinite ale Istoriei. Arta nu este o fanfară care calcă pe urmele Istoriei în marșul său. Menirea ei este de a crea propria sa istorie. Ceea ce va rămâne într-o bună zi din Europa nu e istoria ei repetitivă care, în sine, nu reprezintă nici o valoare. Singurul lucru care are șanse să dăinuie este istoria artelor sale.

PARTEA A DOUA
Die Weltliteratur

Maximum de diversitate în minimum de spațiu

Fie că e naționalist sau cosmopolit, cu rădăcini sau fără, un european este fundamental determinat de relația cu patria lui; după toate aparențele, problematica națională este în Europa mai complexă, mai gravă decât aiurea, în orice caz e diferită. La asta se adaugă o altă particularitate: alături de mari națiuni, există în Europa mici națiuni dintre care multe și-au dobândit (sau redobândit) independența politică în ultimele două secole. Pesemne că existența lor m-a făcut să înțeleg că diversitatea culturală este marea valoare europeană. În perioada în care lumea Rusiei a vrut să remodeleze mica mea țară după chipul și asemănarea ei, mi-am formulat idealul Europei după cum urmează: *maximum de diversitate în minimum de spațiu*; rușii nu mai guvernează țara mea natală, dar acest ideal se află într-o primejdie și mai mare.

Toate națiunile Europei trăiesc un destin comun, dar fiecare îl trăiește diferit, pornind de la propriile sale experiențe particulare. Iată de ce istoria fiecărei arte europene (pictura, romanul, muzica etc.) apare ca o ștafetă în care diferitele națiuni își trec, una alteia, aceeași torță. Polifonia își are începutul în

Franța, își continuă evoluția în Italia, atinge o complexitate incredibilă în Țările de Jos și își află desăvârșirea în Germania, în opera lui Bach; avântul romanului englez din secolul XVIII e urmat de epoca romanului francez, apoi de romanul rusesc, apoi de cel scandinav etc. Dinamismul și marea forță a istoriei artelor europene sunt de neconceput fără existența națiunilor a căror experiență diversă constituie un ineput rezervor de inspirație.

Mă gândesc la Islanda. În secolele XIII și XIV s-a născut acolo o operă literară de mai multe mii de pagini: saga. Nici francezii, nici englezii n-au creat în epoca respectivă o asemenea operă în proză în limba lor națională! Să gândim până la capăt acest fapt: primul mare tezaur al prozei din Europa a fost creat în cea mai mică țară europeană, care numără și astăzi mai puțin de trei sute de mii de locuitori.

Inegalitatea ireparabilă

Numele München a devenit simbolul capitulării în fața lui Hitler. Să precizăm însă: la München, în toamna anului 1938, cele patru mari puteri – Germania, Italia, Franța și Marea Britanie – au negociat soarta unei mici țări căreia i-au negat până și dreptul la cuvânt. Cei doi diplomați cehi au așteptat o noapte întreagă, într-o încăpere izolată, pentru a fi conduși, dimineața, prin niște coridoare lungi, în marea sală unde Chamberlain și Daladier, obosiți, blazați, căscând, le-au anunțat verdictul fatal.

„O țară îndepărtată despre care știm puține lucruri (*a far away country of which we know little*).” Aceste celebre cuvinte prin care Chamberlain încerca

să justifice sacrificarea Cehoslovaciei erau adevărate. Există, în Europa, pe de o parte țările mari, și pe de alta țările mici; există națiunile instalate în marile săli de negocieri și cele care așteaptă toată noaptea în anticameră.

Ceea ce deosebește micile națiuni de cele mari nu este criteriul cantitativ al numărului de locuitori; e ceva mai profund: existența lor nu este pentru ele ceva de la sine înțeles, ci este întotdeauna o problemă, un pariu, un risc; ele se află în defensivă în fața Istoriei, acea forță care le depășește, care nu le ia în considerare, care nici măcar nu le observă. („Numai opunându-ne Istoriei ca atare, ne putem opune celei de azi”, scria Gombrowicz.)

Polonezii sunt la fel de numeroși ca spaniolii. Numai că Spania este o veche putere care n-a fost niciodată amenințată în existența ei, în vreme ce Istoria i-a învățat pe polonezi ce înseamnă să nu ești. Lipsiți de un stat propriu, ei au trăit vreme de peste un secol în anticamera morții. „Polonia n-a pierit încă” este primul vers patetic al imnului lor național, și acum circa cincizeci de ani, într-o scrisoare către Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz scria această frază care nu i-ar fi trecut prin minte nici unui spaniol: „Dacă peste o sută de ani, limba noastră va mai exista...”

Să încercăm să ne închipuim că saga islandeză ar fi fost scrisă în englezește. Numele eroilor ei ne-ar fi astăzi la fel de familiare ca numele lui Tristan sau don Quijote; caracterul ei estetic singular, oscilând între cronică și ficțiune, ar fi provocat o serie întreagă de teorii; s-ar fi purtat dispute pentru a hotărî dacă putem sau nu s-o considerăm drept prima serie de romane europene. Nu vreau să spun că saga a

fost uitată; după secole de indiferență, ea este studiată în universitățile din lumea întreagă; ea ține însă de „arheologia literaturii”, nu influențează literatura vie.

Întrucât francezii nu sunt obișnuiți să facă deosebirea între națiune și stat, îl caracterizez adesea pe Kafka drept scriitor ceh (era, într-adevăr, din 1918, cetățean cehoslovac). Firește, este un nonsens. Kafka nu scris – e bine să reamintim – decât în germană și se considera, fără nici un echivoc, scriitor german. Totuși, să ne închipuim pentru o clipă că și-ar fi scris cărțile în cehă. Cine l-ar cunoaște astăzi? Înainte de a reuși să-l impună pe Kafka în conștiința lumii, Max Brod a fost silit să depună eforturi supraomenești, vreme de douăzeci de ani, cu sprijinul celor mai mari scriitori germani! Chiar dacă un editor de la Praga ar fi reușit să publice cărțile unui ipotetic Kafka ceh, nici unul dintre compatrioții săi (adică nici un ceh) n-ar fi avut autoritatea necesară spre a face cunoscute lumii aceste texte extravagante scrise în limba unei țări îndepărtate „*of which we know little*”. Nu, credeți-mă, dacă ar fi fost ceh, nimeni nu l-ar fi cunoscut astăzi pe Kafka, nimeni.

Romanul lui Gombrowicz *Ferdydurke* a fost editat în poloneză în 1938. A trebuit să aștepte cincisprezece ani ca să fie în sfârșit citit și refuzat de un editor francez. Și au trebuit să treacă încă mulți ani pentru ca francezii să-l poată găsi în librării.

Die Weltliteratur

O operă de artă poate fi situată în două contexte elementare: fie în cel al istoriei națiunii (ceea ce numim

micul context), fie în cel al istoriei supranaționale a artei din care face parte (să-l numim *marele context*). Suntem obișnuiți să privim muzica, în chipul cel mai firesc cu putință, în marele context: a ști care era limba maternă a lui Orlando di Lassus sau a lui Bach nu are cine știe ce importanță pentru muzicolog; dimpotrivă, fiind legat de limba în care a fost scris, un roman este studiat în toate universitățile lumii aproape exclusiv în micul context național. Europa n-a reușit să-și gândească literatura ca pe o unitate istorică, și nu voi înceta să repet că acesta este eșecul său intelectual ireparabil. Fiindcă, rămânând la istoria romanului, Sterne scrie ca o reacție față de Rabelais, Diderot e inspirat de Sterne, Fielding se revendică mereu de la Cervantes, Stendhal se măsoară cu Fielding, tradiția lui Flaubert se prelungește în opera lui Joyce, din reflecția asupra lui Joyce își dezvoltă Broch propria poetică a romanului, iar Kafka îl face pe García Márquez să înțeleagă că poate să abandoneze tradiția și „să scrie altfel”.

Primul care a formulat cele spuse de mine mai sus a fost Goethe: „Literatura națională nu mai reprezintă mare lucru astăzi, intrăm în epoca literaturii universale (*die Weltliteratur*) și de fiecare dintre noi ține să grăbim această evoluție.” Iată, așa-zicând, testamentul lui Goethe. Încă un testament trădat. N-avem decât să deschidem orice manual, orice antologie, literatura universală e prezentată astăzi ca o juxtapunere de literaturi naționale. Ca o istorie a *literaturilor*! A literaturilor, la plural!

Și totuși, mereu subestimat de compatrioții săi, Rabelais a fost cel mai bine înțeles de un rus: Bahtin; Dostoievski, de un francez: Gide; Ibsen, de un irlandez: G.B. Shaw; James Joyce, de un austriac: Hermann

Broch; importanța universală a generației marilor nord-americani – Hemingway, Faulkner, Dos Passos – a fost subliniată mai întâi de scriitori francezi („În Franța, sunt părintele unei mișcări literare”, scrie Faulkner în 1946, plângându-se de indiferența de care se izbește în țara sa). Aceste câteva exemple nu sunt bizare excepții de la regulă; nu, sunt regula însăși: reculul geografic îl îndepărtează pe observator de contextul local și îi permite să cuprindă cu privirea *marele context* al literaturii universale (*Weltliteratur*), singurul capabil să reveleze *valoarea estetică* a unui roman, adică: aspectele până atunci necunoscute ale existenței pe care acest roman a știut să le pună în lumină; noutatea formei pe care a știut s-o găsească.

Ce vreau să spun prin asta, că pentru a judeca un roman ne putem lipsi de cunoașterea limbii în care a fost scris? Bineînțeles, exact asta vreau să spun! Gide habar n-avea de limba rusă, G.B. Shaw nu știa norvegiană, Sartre nu l-a citit pe Dos Passos în original. Dacă romanele lui Witold Gombrowicz și Danilo Kiș ar fi depins de judecata celor care știau poloneza și sârbo-croata, radicala lor noutate estetică n-ar fi fost descoperită niciodată.

(Dar profesorii de literaturi străine? Misiunea lor absolut firească nu e oare de a studia operele în contextul oferit de *Weltliteratur*? Nici o șansă. Pentru a-și demonstra competența de experți, ei se identifică ostentativ cu *micul context* național al literaturilor pe care le predau. Îi adoptă opiniile, gusturile, prejudecățile. Nici o șansă deci: o operă este cel mai adânc împotmolită în provincia sa natală tocmai în universitățile străine.)

Cum să definim provincialismul? Ca incapacitatea (sau refuzul) de a privi propria cultură în *marele context*. Există două feluri de provincialism: cel al marilor și cel al micilor națiuni. Marile națiuni opun rezistență ideii goetheene de literatură universală fiindcă propria lor literatură li se pare suficient de bogată ca să nu aibă a se interesa de ceea ce se scrie în alte părți. Kazimierz Brandys o spune în *Caiete, Paris 1985–1987*: „Studentul francez are lacune mai mari în cunoașterea culturii universale decât studentul polonez, dar el își poate permite, fiindcă propria sa cultură conține mai mult sau mai puțin toate aspectele, toate posibilitățile și fazele evoluției mondiale.”

Micile națiuni sunt reticente față de *marele context* din motive exact opuse: ele țin la mare preț cultura universală, dar aceasta le apare drept ceva străin, un cer aflat deasupra capului, îndepărtat, inaccesibil, o realitate ideală cu care literatura lor națională are prea puțin de-a face. O mică națiune le inculcă scriitorilor săi convingerea că-i aparțin doar ei. A-ți aținti privirea dincolo de granițele patriei, a te alătura confrăților din teritoriul supranațional al artei e socotit un lucru pretențios, un semn de dispreț față de ai tăi. Și întrucât micile națiuni traversează adesea situații în care în joc e supraviețuirea lor, ele reușesc cu ușurință să-și prezinte atitudinea drept justificată din punct de vedere moral.

Franz Kafka vorbește despre asta în *Jurnalul* său; el observă literatura idiș și literatura cehă din punctul de vedere al unei „mari” literaturi, adică

al literaturii germane; o națiune mică, spune el, manifestă un mare respect pentru scriitorii săi fiindcă aceștia îi dau motive de mândrie „față de mediul potrivit”; literatura este, pentru o națiune mică, „mai puțin o chestiune de istorie literară, cât o chestiune care interesează poporul”; și tocmai această excepțională osmoză între literatură și poporul său „conduce la situația în care literatura își găsește difuzarea în țară doar cu condiția să fie legată de lozincile politice”. Apoi el ajunge la această surprinzătoare observație: „Ceea ce în cadrul unor literaturi mai ample și mai importante se desfășoară de la sine și constituie doar un subsol nu neapărat indispensabil al clădirii literare se petrece aici în plină lumină, iar ceea ce, în alte cazuri, nu duce decât la ivirea unor mici incidente de moment, poate fi aici prilejul unor decizii de viață și de moarte.”*

Aceste din urmă cuvinte îmi amintesc de un cor al lui Smetana (scris în 1864) pe versurile: „Bucură-te, bucură-te, o, corb nesătul, căci ți se pregătește un fel pe cinste: de-un trădător de patrie vei avea parte...” Cum putea să profereze un muzician de talia lui o asemenea tâmpenie sângeroasă? Un păcat de tinerețe? Nu e o scuză; avea atunci patruzeci de ani. De altminteri, ce însemna, pe atunci, a fi „trădător de patrie”? A te înrola în comandouri ce-și masacrau compatrioții? Nici gând: era trădător fiecare ceh care alesese să părăsească Praga pentru a trăi la Viena în calmul vieții germane. Exact cum a spus Kafka: ceea ce în altă parte „nu duce decât la ivirea unor mici incidente de moment poate fi aici prilejul unor decizii de viață și de moarte”.

* Citatele urmează ediția: Franz Kafka, *Jurnal*. 1910–1923, trad. rom. Mircea Ivănescu, Univers, București, 1998. (N.t.)

Spiritul posesiv al națiunii față de artiștii săi se manifestă ca un *terrorism al micului context* care reduce întreaga semnificație a operei la rolul pe care-l joacă ea în propria țară. Deschid vechiul curs de compoziție muzicală al lui Vincent d'Indy de la „Schola Cantorum” din Paris unde, pe la începutul secolului XX, s-a format o întreagă generație de muzicieni francezi. Există aici pasaje despre Smetana și Dvořák, în special despre cele două cvartete de coarde ale lui Smetana. Și ce aflăm? Un singur lucru, spus de mai multe ori în diferite forme: această muzică „cu aspect popular” este inspirată de „cântece și dansuri naționale”. Doar atât? Atât. O platitudine și o eroare. Platitudine, fiindcă urme ale cântecelor populare găsim pretutindeni, la Haydn, la Chopin, la Liszt, la Brahms; eroare, fiindcă cele două cvartete ale lui Smetana sunt tocmai o mărturie cum nu se poate mai personală, scrisă sub impactul unei tragedii: Smetana își pierduse de curând auzul; cvartetele sale (splendide!) sunt, cum spunea, „vârtejul muzicii în mintea unui om care a surzit”. Cum a putut Vincent d'Indy să se înșele în halul ăsta? E foarte probabil că, necunoscând respectiva muzică, repeta ceea ce auzise. Judecata lui răspundea ideii pe care și-o făcuse societatea cehă despre cei doi compozitori; pentru a exploata politic gloria lor (pentru a-și putea manifesta mândria „față de mediul potrivit”), ea adunase laolaltă petice de folclor găsite în muzica lor și însăilase un drapel național pe care-l înălța deasupra operei lor. Lumea nu făcea decât să accepte politicos (sau malițios) interpretarea ce i se oferea.

Dar provincialismul celor mari? Definiția rămâne aceeași: incapacitatea (sau refuzul) de a privi propria cultură în *marele context*. Acum câțiva ani, înainte de sfârșitul ultimului secol, un ziar parizian a făcut o anchetă în rândul a treizeci de personalități aparținând unui soi de *establishment* intelectual al momentului, jurnaliști, istorici, sociologi, editori și câțiva scriitori. Fiecare trebuia să citeze, în ordinea importanței, cele mai mari zece cărți din întreaga istorie a Franței; din aceste treizeci de liste s-a alcătuit apoi un palmares de o sută de cărți; chiar dacă întrebarea pusă („care sunt cărțile care au făcut Franța?”) putea fi interpretată diferit, rezultatul oferă totuși o idee destul de adecvată despre ceea ce membrii unei anumite elite intelectuale franceze consideră astăzi a fi important în literatura țării lor.

Din această competiție a ieșit învingător romanul *Mizerabilii* de Victor Hugo. Un scriitor străin va fi surprins. Neconsiderând vreodată că această carte e importantă pentru el sau pentru literatura franceză, va înțelege dintr-odată că literatura franceză pe care o iubește nu este literatura iubită în Franța. Pe locul unsprezece, *Memoriile de război* ale generalului de Gaulle. Să acorzi cărții unui om de stat, a unui militar, o asemenea valoare este un lucru care cu greu s-ar putea întâmpla în afara Franței. Totuși, nu asta e deconcertant, ci faptul că cele mai mari capodopere urmează abia după ea! Rabelais apare abia pe locul paisprezece! Rabelais după de Gaulle! În legătură cu asta, citesc textul unui eminent universitar francez care declară că literaturii franceze îi lipsește un întemeietor cum a fost Dante pentru italieni,

Shakespeare pentru englezi etc. Vasăzică, Rabelais e lipsit, în ochii alor săi, de aura întemeietorului! Cu toate astea, în ochii mai tuturor marilor romancieri ai vremii noastre, el este, alături de Cervantes, întemeietorul unei întregi arte – arta romanului.

Dar romanul din secolele XVIII și XIX, această glorie a Franței! *Roșu și negru*, locul douăzeci și doi; *Doamna Bovary*, douăzeci și cinci; *Germinal*, treizeci și doi; *Comedia umană*, doar treizeci și patru (e cu puțință? *Comedia umană*, fără de care literatura europeană e de neconceput!); *Legăturile primejdioase*, cincizeci; bieții *Bouvard și Pécuchet* aleargă ca doi puturoși, cu sufletul la gură, pe ultimul loc. Și există capodopere romanești pe care nu le găsim deloc printre cele o sută de cărți alese: *Mănăstirea din Parma*; *Educația sentimentală*; *Jacques fatalistul* (într-adevăr, incomparabila noutate a acestui roman nu poate fi apreciată decât în *marele context* reprezentat de *Weltliteratur*).

Dar secolul XX? În *căutarea timpului pierdut*, locul șapte. *Strădinul* lui Camus, locul douăzeci și doi. Și mai departe? Foarte puțin. Foarte puțin din ceea ce numim literatura modernă, nimic din poezia modernă. Ca și cum imensa influență a Franței asupra artei moderne nici n-ar fi existat! Ca și cum, de pildă, Apollinaire (absent din acest palmares!) n-ar fi inspirat o întreagă epocă a poeziei europene!

Și sunt lucruri și mai surprinzătoare: absența lui Beckett și Ionesco. Câți dintre dramaturgii ultimului secol au avut forța lor, iradierea lor? Unul? Doi? Nu mai mulți. O amintire: emanciparea vieții culturale în Cehoslovacia comunistă a fost legată de micile teatre apărute la începutul anilor '60. Într-unul din aceste teatre am văzut pentru prima dată o piesă de

Ionesco, și experiența a fost de neuitat; explozia imaginației, erupția unui spirit ireverențios. Spuneam adesea: Primăvara de la Praga a început cu opt ani înainte de 1968, cu piesele lui Ionesco puse în scenă în micul teatru „Pe balustradă”.

Mi s-ar putea obiecta că palmaresul pe care l-am citat ține nu atât de provincialism, cât de orientarea intelectuală recentă pentru care criteriile estetice atârnă din ce în ce mai puțin: cei care au votat pentru *Mizerabilii* nu se gândeau la importanța acestei cărți pentru istoria romanului, ci la marele său ecou social în Franța. Evident, dar asta nu face decât să demonstreze că indiferența față de valoarea estetică împinge în chip fatal orice cultură în provincialism. Franța nu e numai țara în care trăiesc francezi, ci și țara pe care ceilalți o privesc și care îi inspiră. Iar un străin apreciază cărțile apărute în afara țării sale potrivit valorilor (estetice, filozofice). Încă o dată, regula se confirmă: aceste valori sunt greu perceptibile din punctul de vedere al *micului context*, fie el și micul context orgolios al unei mari națiuni.

Omul din est

În anii '70, mi-am părăsit patria stabilindu-mă în Franța, unde am descoperit, cu surprindere, că eram „un exilat din Europa de Est”. Într-adevăr, pentru francezi, țara mea făcea parte din Răsăritul european. Mă străduiam să explic pretutindeni adevăratul scandal al situației noastre: văduviți de suveranitatea națională, eram anexați nu doar de o altă țară, ci de o altă *lume*, lumea răsăriteană care, avându-și rădăcinile în trecutul îndepărtat al

Bizanțului, are propria sa problematică istorică, propria înfățișare arhitecturală, propria sa religie (ortodoxă), propriul alfabet (chirilic, provenit din scrierea grecească), ca și propriul său comunism (ce-ar fi reprezentat comunismul central-european în lipsa dominației rusești nu știe și n-o va ști nimeni niciodată, dar în nici un caz n-ar fi semănat cu cel în care am trăit).

Încet-încet am înțeles că veneam dintr-o „*far away country of which we know little*”. Oamenii din jurul meu acordau o mare importanță politicii, dar știau jalnic de puțină geografie: ei ne considerau „comunizați”, nu „anexați”. De altminteri, cehii nu aparțineau oare dintotdeauna aceleiași „lumi slave” de care aparțineau și rușii? Explicam că, deși există o unitate *lingvistică* a națiunilor slave, nu există nici o *cultură* slavă, nici o *lume* slavă: istoria cehilor, ca și cea a polonezilor, a slovacilor, a croaților sau a slovenilor (și, bineînțeles, a maghiarilor care nu sunt slavi deloc) este pur occidentală: Gotic; Renaștere; Baroc; contact strâns cu lumea germană; lupta catolicismului împotriva Reformei. Nici o legătură cu Rusia care se află departe, ca o altă lume. Numai polonezii trăiau în vecinătate directă cu ea, dar o vecinătate care semăna cu o luptă pe viață și pe moarte.

În zadar: ideea unei „lumi slave” rămâne un loc comun, adânc înrădăcinat, al istoriografiei mondiale. Deschid *Istoria universală* din prestigioasa colecție „Pléiade”: în capitolul „Lumea slavă”, Jan Hus, marele teolog ceh, iremediabil despărțit de englezul Wyclif (al cărui discipol era), ca și de germanul Luther (care vedea în el un precursor și un maestru), e silit să sufere, după moartea sa pe rug la Konstanz, o sinistă nemurire în compania lui Ivan

cel Groaznic cu care n-are chef să schimbe nici o vorbuliță.

Nimic nu valorează cât argumentul experienței personale: spre sfârșitul anilor '70, am primit manuscrisul prefetei scrise pentru unul din romanele mele de un eminent slavist care mă compara întruna (măgulitor, desigur, nimeni nu-mi voia răul pe atunci) cu Dostoievski, Gogol, Bunin, Pasternak, Mandelștam și cu alți disidenți ruși. Îngrozit, am oprit publicarea prefetei. Nu fiindcă aș fi avut vreo antipatie pentru acei mari scriitori ruși, dimpotrivă, îi admiram pe toți, numai că în compania lor deveneam altul. Îmi amintesc încă strania angoasă pe care mi-a provocat-o acel text: trăiam deplasarea într-un context care nu-mi aparținea ca pe o deportare.

Europa Centrală

Între *marele context* mondial și *micul context* național se poate închipui o treaptă, să zicem un *context median*. Între Suedia și lume, această treaptă este Scandinavia. Pentru Columbia, America Latină. Dar pentru Ungaria, pentru Polonia? În emigrație, am încercat să formulez un răspuns la această întrebare, rezumat în titlul unuia dintre textele mele de atunci: *Un Occident furat sau tragedia Europei Centrale*.

Europa Centrală. La urma urmei, ce este Europa Centrală? Ansamblul micilor națiuni situate între două puteri, Rusia și Germania. Liziera orientală a Occidentului. Fie, dar despre ce națiuni e vorba? Cele trei Țări Baltice fac parte din ea? Dar România, trasă de Biserica ortodoxă înspre est, iar de limba romanică înspre vest? Dar Austria, care multă vreme

a reprezentat centrul politic al acestui ansamblu? Scriitorii austrieci sunt studiați exclusiv în contextul german și n-ar fi bucuroși (nici eu, în locul lor) să se vadă aruncați în învălmășeala multilingvistică a Europei Centrale. Pe de altă parte, au manifestat oare toate aceste națiuni o voință clară și permanentă de a crea un ansamblu comun? Nici pomeneală. Timp de câteva secole, mare parte dintre ele au aparținut unui mare stat, Imperiul Habsburgic, de care însă, la sfârșit, nu doreau decât să scape.

Toate aceste remarci relativizează însemnătatea noțiunii de Europă Centrală, demonstrează caracterul său vag și aproximativ, dar o și clarifică în același timp. Este oare adevărat că frontierele Europei Centrale sunt cu neputință de trasat durabil și cu exactitate? Firește. Aceste națiuni n-au fost niciodată stăpâne nici pe soarta și nici pe frontierele lor. Ele au fost rareori subiect al Istoriei și mai întotdeauna obiectul ei. Unitatea lor era *neintenționată*. Erau aproape una de cealaltă nu din proprie voință, nici din simpatie, nici datorită apropierii lingvistice, ci în virtutea experiențelor asemănătoare, în virtutea situațiilor istorice comune care le-au adunat laolaltă, în epoci diferite, în configurații diferite și între granițe mișcătoare, niciodată definitive.

Europa Centrală nu poate fi redusă la „Mitteleuropa” (nu utilizez niciodată acest termen), cum le place să-i spună, chiar și în limbile lor negermanice, celor care n-o cunosc decât privită prin fereastra vieneză; ea este *policentrică* și apare într-o altă lumină privită de la Varșovia, de la Budapesta sau de la Zagreb. Dar oricare ar fi perspectiva din care o privim, transpare o Istorie comună; prin fereastra cehă, văd, la mijlocul secolului XIV, prima universitate

central-europeană la Praga; văd, în secolul XV, revoluția husită care anunță Reforma; văd, în secolul XVI, Imperiul Habsburgic, constituindu-se progresiv din Boemia, Ungaria, Austria; văd războaiele care, vreme de secole, vor apăra Occidentul împotriva invaziei otomane; văd Contra-Reforma cu înflorirea artei baroce care imprimă o unitate arhitecturală întregului său vast teritoriu, până în țările Baltice.

Secolul XIX a dus la explozia patriotismului în sânul tuturor acestor popoare care refuzau să se lase asimilate, adică germanizate. Chiar și austriecii, în ciuda poziției lor dominante în Imperiu, nu puteau scăpa de alegerea între identitatea lor austriacă și apartenența la marea entitate germană în care s-ar fi dizolvat. Și cum să uităm sionismul, născut și el în Europa Centrală din același refuz al asimilării, din aceeași voință a evreilor de a trăi ca națiune, cu propria lor limbă! Una din problemele fundamentale ale Europei, problema micilor națiuni, nu s-a manifestat nicăieri în altă parte într-un mod atât de revelator, atât de concentrat și atât de exemplar.

În secolul XX, după războiul din 1914, pe ruinele Imperiului Habsburgic au apărut mai multe state independente, și toate, cu excepția Austriei, s-au regăsit treizeci de ani mai târziu sub dominația Rusiei: iată o situație absolut inedită în întreaga istorie central-europeană! A urmat o lungă perioadă de revolte antisovietice, în Polonia, în Ungaria în-sângerată, apoi în Cehoslovacia și iarăși, pentru o lungă perioadă și cu mare forță, în Polonia; nu văd nimic mai demn de admirat în Europa celei de-a doua jumătăți a secolului XX ca acest lanț de aur al revoltelor care, vreme de patruzeci de ani, au subminat Imperiul de Est, l-au făcut să devină cu

neputință de guvernat și au anunțat sfârșitul domniei sale.

Căile opuse ale revoltei moderniste

Nu cred că istoria Europei Centrale se va preda vreodată în universități ca o disciplină particulară; în lumea de dincolo, Jan Hus va respira mereu aceleași exalații slave ca și Ivan cel Groaznic. De altminteri, m-aș fi servit eu însumi vreodată de această noțiune, și încă cu o asemenea insistență, dacă n-aș fi fost zguduit de drama politică a țării mele natale? Cu siguranță nu. Există cuvinte care zac ațipite în ceață și care, la momentul potrivit, ne sar în ajutor. Prin simpla sa definiție, conceptul de Europă Centrală a demascât minciuna de la Yalta, acel negoț de tarabă între cei trei învingători în război care au deplasat frontiera milenară între Estul și Vestul european cu câteva sute de kilometri mai spre vest.

Noțiunea de Europă Centrală mi-a venit în ajutor încă o dată, din motive care n-aveau nimic de-a face cu politica; s-a întâmplat când am început să fiu uimit de faptul că anumite cuvinte, precum „roman”, „artă modernă”, „roman modern” însemnau altceva pentru mine decât pentru prietenii mei francezi. Nu era vorba de un dezacord, era, cât se poate de modest, constatarea unei deosebiri între cele două tradiții care ne formaseră. Într-o scurtă panoramă istorică, cele două culturi ale noastre mi-au apărut dinainte ca două antiteze cvasisimetrice. În Franța: clasicismul, raționalismul, spiritul libertin, apoi, în secolul XIX, epoca marelui roman. În Europa Centrală: domnia unei arte baroce cu deosebire extatice,

apoi, în secolul XIX, idilismul moralizator al stilului Biedermeier, marea poezie romantică și foarte puține romane mari. Forța inegalabilă a Europei Centrale consta în muzica sa care, de la Haydn la Schönberg, de la Liszt la Bartók, a îmbrățișat singură, vreme de două secole, toate tendințele esențiale ale muzicii europene; Europa Centrală era copleșită de gloria muzicii sale.

Ce a fost „arta modernă”, acel fascinant uragan al primei treimi a secolului XX? O revoltă radicală împotriva esteticii trecutului; lucru evident, desigur, numai că trecuturile nu erau la fel. Anti-raționalistă, anti-clasicistă, anti-realistă, anti-naturalistă, arta modernă din Franța prelungea marea răzvrătire lirică a lui Baudelaire și Rimbaud. Ea și-a găsit expresia privilegiată în pictură și, mai presus de toate, în poezie, care era arta ei de elecție. Romanul, dimpotrivă, era anatemitizat (în special de suprarealiști), considerat depășit, definitiv închis în forma sa convențională. În Europa Centrală, situația era diferită; opoziția față de tradiția extatică, romantică, sentimentală, muzicală conducea modernismul câtorva creatori geniali, al celor mai originali, către arta ce reprezintă sfera privilegiată a analizei, a lucidității, a ironiei: romanul.

Marea mea pleiadă

În *Omul fără însușiri* (1930–1941) de Robert Musil, Clarisse și Walter, dezlănțuiți „ca două locomotive țășnind una alături de alta”, cântă la pian la patru mâini. „Așezați, țepeni și extatici pe scăunelele lor, nu mai erau mâniați, cuprinși de iubire sau de

tristețe pentru nimic..." și numai „porunca muzicii îi unea [...]. Era o contopire într-o singură ființă, asemănătoare celei care se produce într-o mare panică, atunci când sute de oameni, cu o clipă înainte cu totul deosebiți, se tălăzuie într-o aceeași mișcare de fugă, vâslind cu mâinile, scoțând aceleași țipete fără sens, căscând în același fel gura și ochii..." Amândoi socoteau „aceste clocotiri furtunoase, aceste neliniști emoționale ale lăuntricului, adică străfundurile fizice norose, tulburi, ale sufletului ca fiind pur și simplu limbajul veșniciei în măsură să-i unească laolaltă pe toți oamenii"*.

Această perspectivă ironică nu vizează numai muzica, ea merge mai adânc, către *esența lirică* a muzicii, către acea vrajă ce alimentează deopotrivă sărbătorile și masacrele, transformând indivizii în turmă extaziată; prin această iritare anti-lirică, Musil îmi amintește de Franz Kafka, cel care, în romanele sale, refuză orice gesticulație emoțională (ceea ce-l deosebește radical de expresioniștii germani) și care scrie *America*, după cum o spune el însuși, în opoziție cu „manierismul revărsărilor sentimentale”; prin asta Kafka îmi amintește de Hermann Broch, alergic la „spiritul operei”, în special la operele lui Wagner (ale acelui Wagner adorat de Baudelaire, de Proust), pe care-l socotește drept modelul însuși al kitschului (un „kitsch genial”, cum spunea el); prin asta Broch îmi amintește de Witold Gombrowicz care, în faimosul lui text *Contra poezilor*, se ridică împotriva romantismului adânc înrădăcinat al literaturii poloneze și totodată împotriva poeziei înțeleasă ca zeiță de neatins a modernismului occidental.

* Citatele urmează ediția: Robert Musil, *Omul fără însușiri*, vol. I-V, trad. rom. Mircea Ivănescu, Univers, București, 1995. (N.t.)

Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz... Formau ei un grup, o școală, o mișcare? Nu; erau solitari. I-am numit în mai multe rânduri „pleiada marilor romancieri ai Europei Centrale” și, într-adevăr, precum stelele unei pleiade, în jurul fiecăruia se afla un vid, erau fiecare departe unul de altul. Mi se părea cu atât mai remarcabil faptul că opera lor exprimă o orientare estetică asemănătoare: toți erau *poeti* ai romanului, adică: pasionați de formă și de noutatea ei; preocupați de intensitatea fiecărui cuvânt, a fiecărei fraze; fascinați de imaginația care încearcă să depășească granițele „realismului”; dar în același timp impermeabili la orice seducție *lirică*: ostili transfigurării romanului în confesiune personală; alergici la orice ornamentalizare a prozei; total concentrați asupra lumii reale. Ei toți au conceput romanul ca pe o mare *poezie anti-lirică*.

Kitsch și vulgaritate

Cuvântul „kitsch” s-a născut la München la mijlocul secolului XIX și desemnează deșeurile siropoase ale marelui secol romantic. Dar poate că Hermann Broch, care privea relația dintre romantism și kitsch ca pe un raport invers proporțional, era mai aproape de adevăr: potrivit lui, stilul dominant al secolului XIX (în Germania și în Europa Centrală) era kitschul pe fundalul căruia se detașau, ca niște fenomene excepționale, câteva mari opere romantice. Cei care au cunoscut tirania seculară a kitschului (tirania tenorilor de operă) simt o iritare cu totul deosebită față de vălul roz aruncat peste realitate, față de exhibarea impudică a inimii mereu asaltate

de emoții, față de „pâinea stropită cu parfum” (Musil); kitschul a devenit de multă vreme un concept foarte precis în Europa Centrală, unde reprezintă *răul estetic suprem*.

Nu-i bănuiesc pe moderniștii francezi de a fi cedat ispitei sentimentalismului și pompei, dar, în lipsa unei îndelungate experiențe a kitschului, averșiunea iritată împotriva lui n-a avut ocazia să se nască și să se dezvolte printre ei. Cuvântul a fost folosit pentru prima dată în Franța abia în 1960, deci la o sută de ani după apariția sa în Germania; în 1966, traducătorul francez al eseurilor lui Broch, apoi, în 1974, cel al textelor Hannei Arendt se simt obligați să traducă cuvântul „kitsch” prin *art de pacotille**, făcând astfel de neînțeles reflecțiile autorilor traduși.

Recitesc romanul *Lucien Leuwen* al lui Stendhal, conversațiile mondene de salon; mă opresc asupra cuvintelor-cheie care surprind diverse atitudini ale participanților: vanitate; vulgaritate; spirit („acest vitriol acid care atacă totul”); ridicol; politețe („politețe infinită și sentiment nul”); conformism. Și mă întreb: care este oare cuvântul ce exprimă maximum de *reprobare estetică*, așa cum o exprimă cuvântul kitsch pentru mine? În cele din urmă găsesc; e cuvântul „vulgar”, „vulgaritate”. „Dl Du Poirier era o ființă foarte vulgară și părea mândru de purtările lui necioplite și familiare; așa se tăvălește porcul în noroi, cu un fel de voluptate obraznică față de spectator.”**

* Artă de proastă calitate, fără valoare. (N.t.)

** Citatele urmează ediția: Stendhal, *Lucien Leuwen*, trad. rom. Șerban Cioculescu, în *Romane și nuvele*, vol. I, Univers, București, 1972. (N.t.)

Disprețul față de vulgaritate era comun saloanelor de altădată, după cum este și celor de azi. Să reamintim etimologia: vulgar vine de la *vulgus*, popor; este vulgar ceea ce place poporului; un democrat, un om de stânga, un luptător pentru drepturile omului e obligat să iubească poporul; dar e liber să privească de sus tot ce i se pare vulgar la el.

După anatema politică pe care i-a aruncat-o Sartre, după premiul Nobel care nu i-a adus decât invidie și ură, Albert Camus s-a simțit foarte prost printre intelectualii parizieni. Mi se relatează că, în plus, îl deserveau semnele de vulgaritate asociate persoanei sale: originile modeste, mama analfabetă; condiția de francez algerian care simpatizează cu alți francezi algerieni, oameni cu „maniere atât de familiare” (atât de „din topor”); diletantismul filozofic al eseurilor sale; și câte altele. Citind articolele în care a avut loc acest linșaj, mă opresc la următoarele cuvinte: Camus este un „țăran în haine de sărbătoare, [...] un om din popor care, cu mânușile pe mâini, cu pălăria încă pe cap, intră pentru prima dată într-un salon. Ceilalți invitați îi întorc spatele, știu prea bine cu cine au de-a face.” Metafora e grăitoare: nu numai că nu știa ce se cuvine să gândească (vorbea de rău progresul și simpatiza cu francezii din Algeria), dar, și mai grav încă, se purta rău în saloane (în sensul propriu sau figurat); era vulgar.

Nu există în Franța reprobare estetică mai severă. Reprobare justificată câteodată, dar care-i lovește și pe cei mai buni: Rabelais. Și Flaubert. „Caracteristica principală a *Educației sentimentale*, scrie Barbey d'Aurevilly, este mai presus de toate vulgaritatea. După noi, există pe lume destule suflete vulgare, spirite vulgare, lucruri vulgare, ca să nu mai fie

nevoie să sporim numărul copleșitor al acestor gre-
toase vulgarități.”

Îmi amintesc de primele săptămâni ale exilului
meu. Stalinismul fusese deja unanim condamnat,
toată lumea era gata să înțeleagă tragedia pe care
o reprezenta pentru țara mea ocupația rusească și
mă vedea înconjurat de un nimb de respectabilă
tristețe. Îmi amintesc că ședeam într-un bar în fața
unui intelectual parizian care mă susținuse și mă
ajutase enorm. Era prima noastră întâlnire la Paris
și, în aerul de deasupra noastră, am văzut plutind
cuvinte mari: persecuție, gulag, libertate, expulzare
din țara natală, curaj, rezistență, totalitarism, teroare
polițienească. Vrând să alung kitschul acestor fan-
tasme solemne, am început să-i explic că faptul de
a fi urmăriți, de a avea microfoane amplasate de
poliție în apartamentele noastre, ne învățase delecta-
bila artă a mistificării. Făcusem schimb de aparta-
mente și de nume cu un prieten; el, mare fustangiu,
total nepăsător față de microfoane, săvârșise cele
mai mari isprăvi amoroase în garsoniera mea. Și,
fiindcă momentul cel mai greu al oricărei povești
de dragoste îl reprezintă despărțirea, emigrarea mea
cădea la țanc pentru el. Într-o zi, doamnele și domni-
șoarele au găsit apartamentul închis, fără numele
meu pe ușă, în vreme ce eu trimiteam din Paris cărți
poștale de adio, cu semnătura mea, unui număr de
șapte femei pe care nu le văzusem niciodată.

Voiam să-l amuz pe bărbatul din fața mea la care
țineam, dar chipul lui s-a întunecat și în cele din
urmă mi-a spus – și spusele lui au căzut ca o ghi-
lotină: „Nu mi se pare amuzant deloc.”

Am rămas prieteni fără să ne iubim niciodată.
Amintirea primei noastre întâlniri îmi servește drept

cheie pentru a înțelege lunga noastră neînțelegere nemărturisită: ceea ce ne despărțea era șocul a două atitudini estetice: omul alergic la kitsch se izbea de omul alergic la vulgaritate.

Modernismul anti-modern

„Trebuie să devenim absolut moderni”, scria Arthur Rimbaud. După aproape șaizeci de ani, Gombrowicz nu era convins că trebuie într-adevăr. În *Ferdydurke* (editat în Polonia în 1938), familia Młodziak e dominată de fiică, o „liceană modernă”. E înnebunită după telefon; îi privește cu dispreț pe autorii clasici; în prezența domnului care a venit în vizită, se mulțumește să-l privească și, „vârându-și între dinți o scobitoare pe care o ținea în mână dreaptă, îi întinse stânga cu [...] dezinvoltură”^{*}.

Mama ei este și ea modernă; e membră a „comitetului pentru salvarea sugarilor”; militează împotriva pedepsei cu moartea și pentru libertatea moravurilor; intră la toaletă „într-un mod cultural, înțelept, conștient și inteligent” spre a ieși „mai demnă decât a intrat”; pe măsură ce îmbătrânește, modernitatea devine pentru ea indispensabilă, „îi suplinește tinerețea”.

Dar tatăl? Și el e modern; n-are nimic în cap, dar face totul pentru a fi pe placul fiicei și soției sale.

Gombrowicz a surprins în *Ferdydurke* cotitura fundamentală care s-a produs în secolul XX: până atunci, omenirea se împărțea în două, cei care apărau *statu*

^{*} Citatele urmează ediția: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, trad. rom. Ion Petrică, Rao, București, 2005. (N.t.)

quo-ul și cei care voiau să-l schimbe; or, accelerarea Istoriei n-a fost lipsită de consecințe: în timp ce, odinioară, omul trăia în același decor al unei societăți care se transforma extrem de lent, a venit momentul în care, brusc, a început să simtă că Istoria îi fuge de sub picioare, ca un covor rulant: *statu quo*-ul se pusese în mișcare! Dintr-odată, a fi de acord cu *statu quo*-ul însemna același lucru cu a fi de acord cu Istoria care se mișcă! În sfârșit, puteai fi deopotrivă progresist și conformist, supus și revoltat!

Atacat de Sartre și ai săi și acuzat că e reacționar, Camus a rostit celebra replică despre cei care „și-au plasat fotoliul în sensul Istoriei”; Camus a văzut just lucrurile, numai că nu știa că prețiosul fotoliu e pe roți și că, de câțva timp deja, toată lumea îl împingea înainte, liceenele moderne, mămicile lor, tăticii lor, ca și toți luptătorii împotriva pedepsei cu moartea și toți membrii comitetului pentru salvarea sugariilor și, bineînțeles, toți oamenii politici care, împingând fotoliul, își întorc totodată fața zâmbitoare către publicul ce aleargă după ei și râde și el, știind bine că numai cel care se *bucură* că e modern este cu adevărat modern.

Abia atunci o parte dintre moștenitorii lui Rimbaud au înțeles acest lucru extraordinar: astăzi, singurul modernism demn de acest nume e modernismul anti-modern.

PARTEA A TREIA

A pătrunde în miezul lucrurilor

A pătrunde în miezul lucrurilor

„Reproșul pe care-l aduc cărții sale este *flagrantă absență a binelui*”, spune Sainte-Beuve în cronică la *Doamna Bovary*. De ce nu există în acest roman, întreabă el, „nici un personaj care să-l *consoleze*, să-l *destindă* pe cititor printr-un *spectacol al virtuții*?” Apoi îi arată tânărului autor calea de urmat: „Am cunoscut în adâncul unei provincii din centrul Franței, o femeie încă tânără, de o inteligență superioară, *inimă moasă*, plictisită: ce-a făcut această femeie – măritată fără să fi devenit mamă, lipsită de copii pe care să-i crească, să-i iubească – ca să-și ocupe prea-plinul spiritual și sufletească? [...] A devenit o *binefăcătoare activă* [...]. Îi învăța să citească și-i ajuta să priceapă *noțiuni morale* pe copiii sătenilor, adesea risipiți la mari distanțe. [...] Există asemenea suflete în viața de provincie și-n viața de la țară: de ce să nu fie și ele prezentate? E-un lucru care *înalță, consolează*, iar perspectiva asupra umanității devine mai completă” (am subliniat cuvintele-cheie).

Mă simt ispitit să iau peste picior lecția asta de morală ce-mi amintește irezistibil de îndemnurile educative ale „realismului socialist” de odinioară. Trecând însă peste amintiri, e oare atât de deplasat, la urma urmei, faptul că cel mai prestigios critic

francez al timpului îndeamnă un tânăr autor să-și „înalte” și să-și „consoleze”, printr-un „spectacol al virtuții”, cititorii care merită, la fel ca noi toți, un strop de bunăvoință și de încurajare? De altminteri, după aproape douăzeci de ani, George Sand îi spune aproape același lucru lui Flaubert într-o scrisoare: de ce-și ascunde „sentimentele” care-l încearcă față de propriile personaje? de ce nu-și prezintă în roman „doctrina personală”? de ce le provoacă cititorilor săi „deznădejde”, în vreme ce ea, George Sand, preferă să-i „consoleze”? Și îl admonestează prietenește: „arta nu este numai critică și satiră”.

Flaubert îi răspunde ca n-a vrut niciodată să facă nici critică, nici satiră. Nu-și scrie romanele ca să-și comunice aprecierile cititorilor. Altceva ține el să comunice: „M-am străduit totdeauna să pătrund în miezul lucrurilor...”^{*} Răspunsul lui o arată clar: adevăratul motiv al acestei neînțelegeri nu este caracterul lui Flaubert (faptul că e bun sau rău, distant sau compătimitor), ci întrebarea ce anume este romanul.

Vreme de secole, pictura și muzica au fost în slujba Bisericii, ceea ce nu le-a văduvit câtuși de puțin de frumusețe. Unui adevărat romancier însă i-ar fi cu neputință să pună romanul în slujba unei autorități, oricât de nobile. Ce nonsens să vrei să înalți printr-un roman un imn de slavă statului, sau chiar unei armate! Și totuși, Vladimir Holan, fascinat de cei care în 1945 i-au eliberat țara, a scris *Ostașii Armatei Roșii*, un ciclu de poeme minunate, de neuitat. Îmi pot închipui un superb tablou de Frans Hals reprezentând o „binefăcătoare activă” de la țară

^{*} Citatele urmează ediția: Gustave Flaubert, *Opere 4. Corespondență*, selecția și traducerea textelor Liliana Alexandrescu-Pavlovici, Univers, București, 1985. (N.t.)

înconjurată de copii pe care-i învață „noțiuni de morală”, dar numai un romancier din cale-afară de ridicol ar fi făcut dintr-o asemenea femeie de treabă o eroină cu scopul de a „înălța”, prin exemplul ei, sufletul cititorilor săi. Fiindcă nu trebuie uitat în ruptul capului: artele nu sunt toate la fel; fiecare își face intrarea în lume printr-o poartă diferită. Între aceste porți, una e rezervată în exclusivitate romanului.

Am spus: în exclusivitate, fiindcă romanul nu este pentru mine un „gen literar”, o ramură printre ramurile unui singur arbore. Nu vom înțelege nimic din roman dacă vom contesta că are propria sa Muză, dacă nu vom vedea în el o artă *sui generis*, o artă autonomă. El are propria sa geneză (situată într-un moment care nu-i aparține decât lui); are propria sa istorie ritmată de perioade ce-i sunt proprii (trecerea atât de importantă de la vers la proză în evoluția literaturii dramatice n-are echivalent în evoluția romanului; istoriile celor două arte nu sunt sincrone); are propria sa morală (Hermann Broch a spus-o: singura morală a romanului este cunoașterea; romanul care nu descoperă nici un crâmpiei de existență necunoscut până la el e imoral; așadar: „a pătrunde în miezul lucrurilor” și a da un exemplu de virtute sunt două intenții diferite și ireconciliabile); el are o relație specifică cu „eul” autorului (ca să poată asculta vocea tainică, abia auzită, a „miezului lucrurilor”, romancierul, spre deosebire de poet și muzician, trebuie să știe să înăbușe strigătele propriului său suflet); are propria sa durată de creație (scrierea unui roman ocupă o întreagă perioadă din viața autorului care, la capătul acestei perioade de lucru, nu mai e același ca la început); romanul are o deschidere față de lume care trece dincolo de limba sa

națională (de când Europa a adăugat ritmului rima, frumusețea unui vers nu mai poate fi transpusă în altă limbă; în schimb, traducerea fidelă a unei opere în proză e dificilă dar posibilă; în lumea romanelor nu există granițe între state; marii romancieri care se revendicau de la Rabelais l-au citit aproape toți în traducere).

Adânc înrădăcinata eroare

Imediat după al Doilea Război Mondial, un cerc de străluciți intelectuali francezi au dat faimă cuvântului „existențialism”, botezând astfel o nouă orientare nu numai în filozofie, ci și în teatru și roman. Teoretician al propriilor piese de teatru, Sartre, cu marele său simț al formulei, opune „teatrului de caractere” „teatrul de situații”. Țelul nostru, explică el în 1946, este „de a explora situațiile cele mai obișnuite ale experienței omenești”, situațiile care luminează principalele aspecte ale condiției umane.

Cine nu s-a întrebat măcar o dată: și dacă mă nașteam altundeva, în altă țară, în alte vremi, cum mi-ar fi fost viața? Întrebarea asta conține în ea una din cele mai larg răspândite iluzii ale omului, iluzia care ne face să privim situația vieții noastre ca pe un simplu decor, o împrejurare întâmplătoare, susceptibilă de schimbare, prin care trece „eul” nostru, neatârnat și statornic. Ah, ce minunat e să-ți închipui alte vieți, zeci de alte vieți posibile! Destul însă cu reveriile! Suntem cu toții ținuiți fără scăpare de timpul și de locul în care ne-am născut. „Eul” nostru nu poate fi conceput în afara situației concrete și unice a vieții noastre, nu poate fi înțeles decât în și prin această situație. Dacă

doi necunoscuți nu veneau într-o dimineată să-l anunțe că e acuzat, Joseph K. ar fi fost un om total diferit de cel pe care-l cunoaștem.

Strălucitoarea personalitate a lui Sartre, dublul său statut de filozof și scriitor, sprijină ideea potrivit căreia orientarea existențială a teatrului și a romanului secolului XX s-ar datora influenței unei filozofii. Avem de-a face aici cu aceeași adânc înrădăcinată eroare, eroarea erorilor, gândul că relația dintre filozofie și literatură este o relație cu sens unic, că „profesioniștii narațiunii”, întrucât sunt obligați să aibă idei, nu pot decât să le împrumute de la „profesioniștii gândirii”. Or, cotitura radicală care a scos discret arta romanului de sub seducția *psihologiei* (examinarea caracterelor) orientând-o către analiza *existențială* (analiza situațiilor care luminează principalele aspecte ale condiției umane) a avut loc cu douăzeci sau treizeci de ani înainte ca moda existențialismului să fi pus stăpânire pe Europa; și ea a fost inspirată nu de filozofi, ci de logica în care a evoluat arta romanului însăși.

Situații

Romanele lui Franz Kafka reprezintă trei variante ale aceleiași situații: omul intră în conflict nu cu un alt om, ci cu o lume transformată într-o imensă administrație. În primul roman (scris în 1912), omul se numește Karl Rossmann, iar lumea este America. În al doilea (1917), omul se numește Joseph K., iar lumea este un vast tribunal care-l acuză. În al treilea (1922), omul se numește K., iar lumea este un sat aflat sub dominația unui castel.

Faptul că Franz Kafka se îndepărtează de psihologie pentru a se concentra asupra examinării unei situații nu înseamnă că personajele sale nu sunt convingătoare din punct de vedere psihologic, ci că *problematica* psihologică a trecut în plan secund: dacă personajul K. a avut o copilărie fericită sau tristă, dacă a fost cocoloșit de mama lui sau a crescut într-un orfelinat, dacă a cunoscut sau nu o mare dragoste – toate acestea nu vor schimba nimic nici din destinul, nici din comportamentul său. Și tocmai prin această răsturnare a problematicii, prin acest alt fel de a interoga viața umană, prin acest alt fel de a concepe identitatea unui individ se deosebește Kafka nu numai de literatura trecută, ci și de marii săi contemporani Proust și Joyce.

„Romanul gnoseologic în locul romanului psihologic”, scrie Broch într-o scrisoare în care explică poetica din *Somnambulii* (scris între 1929 și 1932); fiecare roman din această trilogie, *1888 – Pasenow sau romantismul*, *1903 – Esch sau anarhia*, *1918 – Huguenau sau realismul* (datele fac parte din titluri), se petrece la cincisprezece ani de la precedentul într-un alt mediu și are un alt protagonist. Ceea ce face din cele trei romane (care nu se editează niciodată separat!) o singură operă este identitatea *situației*, situația supraindividuală a procesului istoric numit de Broch „degradarea valorilor”, față de care fiecare dintre protagoniști adoptă o atitudine proprie: mai întâi, Pasenow, fidel valorilor aflate, sub ochii săi, pe cale de dispariție; apoi, Esch, obsedat de nevoia de valori, dar nemaștiind cum să le recunoască; în sfârșit, Huguenau care se adaptează perfect lumii total lipsite de valori.

Mă simt puțin stânjenit să-l plasez pe Jaroslav Hašek în rândul romancierilor pe care, în propria mea „istorie personală a romanului”, îi socotesc întemeietori ai modernismului românesc; fiindcă de faptul dacă era modern sau nu lui Hašek nu-i păsa nici cât negru sub unghie; era un scriitor popular într-o accepțiune de mult uitată, un scriitor-vagabond, un scriitor-aventurier, disprețuia mediile literare și era disprețuit de ele, autor al unui singur roman care și-a găsit imediat un public foarte larg pretutindeni în lume. Acestea fiind zise, mi se pare cu atât mai remarcabil faptul că romanul său *Bravul soldat Švejk* (scris între 1920 și 1923) reflectă aceeași tendință estetică pe care o reflectă romanele lui Kafka (cei doi scriitori au trăit în aceiași ani în același oraș) sau ale lui Broch.

„La Belgrad!” strigă Švejk care, somat să se prezinte la comisia de reformare, se lasă purtat într-un scaun cu roțile pe străzile Pragăi, agitând marțial două cârje împrumutate, sub privirile amuzate ale praghezilor. Suntem în ziua în care Imperiul Austro-Ungar a declarat război Serbiei, declanșând Marele Război din '14 (cel care va reprezenta pentru Broch prăbușirea tuturor valorilor și momentul final al trilogiei sale). Ca să poată trăi la adăpost de primejdii în această lume, Švejk își exagerează în așa hal dăruirea față de Armată, de Patrie, de Împărat, încât nimeni nu poate spune cu certitudine dacă e cretin sau bufon. Hašek nu ne-o spune nici el; nu vom ști niciodată ce gândește Švejk când își debitează tâmpeniile conformiste, și tocmai fiindcă nu știm, personajul ne intrigă. Pe panourile publicitare ale berăriilor pragheze, îl vedem mereu scund și rotunjour, dar așa era el întruchipat de celebrul

ilustrator al cărții, Hašek însuși n-a spus nici o vorbă despre aspectul fizic al lui Švejk. Nu știm din ce familie provine. Nu-l vedem în compania nici unei femei. Se lipsește de ele? Le ține ascunse? N-avem nici un răspuns. Mai interesant e însă că n-avem nici întrebări! Vreau să spun: ne e perfect egal dacă Švejk iubește sau nu femeile!

Avem de-a face aici cu o cotitură estetică pe cât de discretă, pe atât de radicală: pentru ca un personaj să fie „viu”, „puternic”, „reușit” din punct de vedere artistic, nu trebuie furnizate despre el toate informațiile posibile; e inutil să-l faci pe cititor să creadă că e la fel de real ca tine și ca mine; ca să fie puternic și de neuitat, e de ajuns să umple întreg spațiul situației pe care romancierul a creat-o pentru el. (În acest nou climat estetic, romancierului îi place chiar să amintească din când în când că nimic din tot ce povestește nu e real, că totul e invenția lui – așa cum face Fellini când, la sfârșitul filmului *E la nave va*, ne arată culisele și mecanismele studioului său de creat iluzii.)

Ceea ce numai romanul poate spune

Acțiunea romanului *Omul fără însușiri* se petrece la Viena, dar acest nume nu e pomenit în roman, dacă îmi aduc bine aminte, decât de două sau trei ori. La fel ca topografia Londrei odinioară la Fielding, topografia vieneză nu e menționată și încă mai puțin descrisă. Care să fie atunci orașul anonim în care are loc întâlnirea atât de importantă dintre Ulrich și sora lui, Agathe? N-aveți de unde să știți; orașul se numește, în cehă, Brno, în germană, Brünn;

I-am recunoscut imediat după câteva detalii, fiindcă eu m-am născut la Brno; numai că abia v-am făcut mărturisirea și-mi reproșez că am acționat împotriva intenției lui Musil; intenție? care intenție? avea Musil ceva de ascuns? Nici pomeneală; intenția lui era pur estetică: să se concentreze doar asupra esențialului; să nu deturneze atenția cititorului către considerații geografice inutile.

Se socotește adesea că sensul modernismului constă în efortul fiecărei arte de a se apropia cât mai mult posibil de specificitatea, de esența sa. Astfel, poezia lirică a respins tot ce era retoric, didactic, tot ce era simplă înfrumusețare, pentru a da frâu liber izvorului pur al fanteziei poetice. Pictura a renunțat la funcția ei documentară, mimetică, la tot ce putea fi exprimat prin alte mijloace (de pildă, fotografia). Dar romanul? Și el refuză să existe ca ilustrare a unei epoci istorice, ca descriere a unei societăți, ca apărare a unei ideologii, punându-se exclusiv în slujba a „ceea ce numai romanul poate spune”.

Îmi amintesc de nuvela lui Kenzaburo Oe, *Tribul răcnitor* (scrisă în 1958): într-un autobuz de seară, plin de japonezi, se suie o bandă de soldați beți, aparținând unei armate străine, care se apucă să terorizeze un călător, un student. Îl silesc să-și dea pantalonii jos și să-și arate fundul. Studentul aude râsetele înfundate din jurul lui. Dar soldații nu se mulțumesc doar cu această victimă și-i silesc pe jumătate dintre călători să facă același lucru. Autobuzul se oprește, soldații coboară, iar cei aflați cu pantalonii în vine și-i trag la loc. Ceilalți călători ies din pasivitatea lor și-i obligă pe batjocoriți să meargă la poliție și să denunțe comportamentul soldaților străini. Unuia dintre ei, un învățător, îi cășună pe

student: coboară cu el, îl însoțește până acasă, vrea să-i afle numele, ca să facă publică umilința la care a fost supus și să-i acuze pe străini. Totul ia sfârșit printr-o izbucnire de ură între cei doi. Superbă poveste despre lașitate, pudoare, despre indiscreția sadică ce vrea să treacă drept dragoste pentru dreptate... Vorbesc însă despre nuvela asta numai ca să pun întrebarea: cine sunt acei soldați străini? Firește, sunt din armata americană care, după război, a ocupat Japonia. Or, dacă autorul spune clar despre călători că sunt „japonezi”, de ce nu indică și naționalitatea soldaților? Cenzură politică? Efect de stil? Nici pomeneală de așa ceva. Închipuiți-vă că, de-a lungul întregii nuvele, călătorii *japonezi* ar fi confrunțați cu soldați *americani*! Sub imperiul acestui singur cuvânt, rostit limpede, nuvela s-ar reduce la un text politic, la o acuzare a ocupanților. E suficient să se renunțe la acest adjectiv pentru ca aspectul politic să treacă în umbră, iar lumina să se focalizeze pe principala enigmă care-l interesează pe romancier, *enigma existențială*.

Fiindcă Istoria, cu mișcările ei, cu războaiele, revoluțiile și contrarevoluțiile ei, cu umilințele ei naționale, nu-l interesează pe romancier în sine, în calitatea ei de obiect ce se cere zugrăvit, denunțat, interpretat; romancierul nu este sluga istoricilor; Istoria îl fascinează numai ca un proiector ce se rotește în jurul existenței umane aruncând o lumină asupra ei, asupra posibilităților neașteptate care, în vremuri liniștite, când Istoria este nemișcată, nu devin realitate, rămân invizibile și necunoscute.

Imperativul care-l îndeamnă pe romancier să „se concentreze asupra esențialului” (asupra a ceea ce „numai romanul poate spune”) nu le dă oare dreptate celor care refuză reflecțiile de autor ca pe un element străin de forma romanului? Într-adevăr, faptul că un romancier recurge la mijloace care nu sunt ale sale, care aparțin mai degrabă savantului sau filozofului, nu reprezintă oare semnul incapacității sale de a fi pe deplin romancier și nimic altceva decât romancier, semnul precarității sale artistice? În plus: intervențiile meditative nu riscă oare să transforme acțiunile personajelor într-o simplă ilustrare a tezelor autorului? Și mai departe: arta romanului, cu simțul relativității adevărilor omenești care îi este propriu, nu cere oare ca opinia autorului să rămână ascunsă și ca orice reflecție să fie lăsată exclusiv în seama cititorului?

Răspunsul lui Broch și al lui Musil a fost cum nu se poate mai tranșant: ei au lăsat să pătrundă gândirea în roman pe o poartă larg deschisă, așa cum n-o mai făcuse nimeni înaintea lor. Eseul intitulat „Degradarea valorilor” inserat în *Somnambulii* (unde ocupă zece capitole risipite în al treilea roman al trilogiei) este o suită de analize, de meditații, de aforisme asupra situației spirituale a Europei de-a lungul a trei decenii; e cu neputință să afirmi că acest eseu este nepotrivit cu forma romanului, fiindcă el luminează zidul de care se zdrobesc destinele celor trei protagoniști, reunind astfel cele trei romane într-unul singur. Nu voi sublinia niciodată îndeajuns: a integra într-un roman o reflecție atât de pretențioasă din punct de vedere intelectual și a face din ea, în chip atât de

minunat și muzical, o parte indisociabilă a compoziției, reprezintă una din inovațiile cele mai îndrăznețe propuse de un romancier în epoca artei moderne.

Există însă, după mine, un lucru și mai important: la cei doi vienezi, reflecția nu mai e resimțită ca un element excepțional, o întrerupere; e greu s-o numești „digresiune”, fiindcă în aceste *romane care gândesc*, ea e prezentă la tot pasul, chiar și atunci când romancierul povestește o acțiune sau când descrie un chip. Tolstoi sau Joyce ne-au făcut să auzim frazele care treceau prin mintea Annei Karenina sau a lui Molly Bloom; Musil ne spune ce gândește el însuși când privirea i se oprește îndelung asupra lui Leon Fischel și a isprăvilor lui nocturne:

„Dormitoarele comune însă, când se mai stinge și lumina, îl pun pe un bărbat în situația unui actor care trebuie să joace în fața unei săli invizibile rolul generos, dar deja foarte uzat al unui erou răcnind și pufnind ca un leu. Or, de ani de zile, sala întunecată de spectacol în care se producea Leo nu se manifestase nici cu cele mai vagi aplauze și nici cu cel mai vag semn de dezaprobare, și se poate spune că așa ceva putea zdruncina chiar și nervii cei mai tari. Dimineata, la micul dejun, pe care, conform unei tradiții venerabile, îl luau împreună, Klementine era rigidă ca un cadavru congelat și Leo tremura tot de enervare. Până și fiica lor, Gerda, remarcă de fiecare dată câte ceva din toate acestea și își imagina plină de oroare și cu un dezgust amar viața conjugală ca pe o încăierare de pisici în întunericul nopții.” Iată cum pătrunde Musil „în miezul lucrurilor”, adică în „miezul împreunării” soților Fischel. Prin fulgerul unei singure metafore – al unei *metafore*

care gândește – el luminează viața lor sexuală, prezentă și trecută, ba chiar și viața viitoare a fiicei lor.

Subliniem: reflecția romanească, așa cum a fost ea introdusă de Broch și Musil în estetica romanului modern, n-are nimic de-a face cu reflecția omului de știință sau a filozofului; aş spune chiar că e intenționat a-filozofică, ba chiar anti-filozofică, adică brutal ruptă de orice sistem de idei preconceput; ea nu judecă; nu proclamă adevăruri; se întreabă, se miră, sondează; îmbracă forme dintre cele mai diverse: metaforică, ironică, ipotetică, hiperbolică, aforistică, glumeață, provocatoare, fantezistă; și mai presus de toate: nu părăsește niciodată cercul magic al vieții personajelor; viața personajelor este cea care-o nutrește și justifică.

Ulrich se află în biroul ministerial al contelui Leinsdorf în ziua unei mari manifestații. Manifestație? Împotriva cui? Ni se dă informația, dar ea e secundară; important e fenomenul manifestației în sine: ce înseamnă a manifesta în stradă, ce înseamnă această activitate colectivă atât de simptomatică pentru secolul XX? Uluit, Ulrich privește manifestanții pe fereastră; când ajung în fața palatului, își înalță privirile, ochii li se umplu de mânie, bărbații își agită bastoanele, dar „câțiva pași mai încolo, acolo unde strada cotea și lăsa impresia că ar dispărea în culise, cei mai mulți dintre manifestanți se demachiau, ca să spunem așa, lepădându-și culorile de război; ar fi fost fără sens acum când nu mai aveau spectatori să mai amenințe astfel”. În lumina acestei metafore, manifestanții nu sunt oameni mânioși; sunt *actori* ai mâniei! Îndată ce reprezentația se încheie, se grăbesc să se „demachieze”! Mult timp înainte ca politologii să facă din „societatea

spectacolului" tema lor de predilecție, ea era deja radiografiată, grație unui romancier, grație pătrunderii sale „rapide și temeinice" (Fielding) în esența unei situații.

Omul fără însușiri este o enciclopedie existențială fără egal a unui întreg secol; când vreau să recitesc această carte, obișnuiesc s-o deschid la întâmplare, la o pagină oarecare, fără să-mi pese de ce-o precedă și de ce urmează după; chiar dacă „story"-ul e prezent, el înaintează lent, discret, fără a urmări să atragă atenția asupra sa; fiecare capitol *în sine* reprezintă adevărata surpriză, adevărata descoperire. Omniprezența gândirii n-a văduvit câtuși de puțin romanul de caracterul lui de roman; i-a îmbogățit forma și a lărgit enorm domeniul a ceea ce *numai romanul poate descoperi și spune*.

Granița neverosimilului nu mai e supravegheată

Cerul de deasupra romanului a fost luminat în secolul XX de doi mari aștri: suprarealismul, cu chemarea sa vrăjită către fuziunea dintre vis și realitate, și existențialismul. Kafka a murit prea devreme ca să poată cunoaște autorii și programele celor două curente. Cu toate astea, fapt remarcabil, romanele pe care le-a scris au anticipat cele două tendințe estetice și, fapt încă mai remarcabil, le-au legat laolaltă, așezându-le într-o singură perspectivă.

Când Balzac sau Flaubert sau Proust vor să descrie comportamentul unui individ într-un mediu social concret, orice transgresare a verosimilității devine deplasată și estetic incoerentă; când însă romancierul își focalizează obiectivul asupra unei

problematici existențiale, obligația de a crea pentru cititor o lume verosimilă nu se mai impune în chip necesar, ca o regulă. Autorul își poate permite să fie mult mai neglijent cu sistemul de informații, de descrieri, de motivații menite să dea poveștii sale aparența realității. Ba chiar, în cazuri-limită, poate găsi cu cale să-și situeze personajele într-o lume de-a dreptul neverosimilă.

Odată ce Kafka a depășit granița verosimilității, aceasta din urmă a rămas deschisă pentru totdeauna, fără poliție și fără vamă. A fost un moment cardinal în istoria romanului și, ca să nu se interpreteze greșit sensul lui, mă grăbesc să adaug că romanticii germani din secolul XIX nu i-au fost precursori. Imaginația lor fantastică avea altă semnificație: întorcând spatele vieții reale, ea căuta o altă viață; n-avea prea mult de-a face cu arta romanului. Kafka n-a fost un romantic. Novalis, Tieck, Arnim, E.T.A. Hoffmann nu se numărau printre autorii săi preferați. Breton îl adora pe Arnim, nu el. Tânăr fiind, împreună cu prietenul său Brod, l-a citit pe Flaubert, cu pasiune, în franceză. L-a studiat. Flaubert, marele observator, i-a fost maestru.

Cu cât observăm mai atent, mai asiduu, o realitate, cu atât înțelegem mai bine că ea nu răspunde ideii pe care toată lumea și-o face despre ea; sub privirea pătrunzătoare a lui Kafka, ea se arată din ce în ce mai absurdă, deci irațională, deci neverosimilă. Și tocmai această privire avidă pe care Kafka a îndreptat-o insistent asupra lumii reale l-a condus, pe el, și pe alți romancieri de după el, dincolo de granițele verosimilului.

Bancuri, anecdote, povestioare umoristice, nu știu ce nume să aleg pentru acest gen de povestire comică extrem de scurtă de care am beneficiat din plin odinioară, căci Praga era o adevărată metropolă a genului. Bancuri politice. Bancuri cu evrei. Bancuri cu țărani și cu doctori. Și un gen curios de bancuri cu profesori, întotdeauna aiuriți și întotdeauna echi-pați, nu știu de ce, cu o umbrelă.

Într-o zi, încheindu-și cursul la Universitatea din Praga (da, a predat acolo câțva timp), Einstein se pregătea să iasă. „Domnule profesor, luați-vă umbrela, plouă!” Einstein își contemplă gânditor umbrela aflată într-un colț al amfiteatrului și-i răspunde studentului: „Știi, dragul meu, eu îmi uit frecvent umbrela, așa că am două. Una e acasă, pe cealaltă o țin la universitate. Evident c-aș putea s-o iau acum, având în vedere că, așa cum foarte exact ai observat, plouă. Dar în cazul ăsta, o să am două umbrele acasă și nici una aici.” Și, acestea fiind zise, pleacă fără umbrelă.

America lui Kafka începe cu același motiv al unei umbrele supărătoare, sâcâitoare, pierdută la tot pasul; cărând o valiză grea prin mulțimea care se îmbrânțește, Karl Rossmann se pregătește să coboare de pe un pachebot în portul New York. Brusc, își amintește de umbrela pe care a uitat-o în adâncul vaporului. Își încredințează valiza tânărului pe care l-a cunoscut în timpul călătoriei și, întrucât n-o poate lua îndărăt din cauza mulțimii, coboară pe o scară necunoscută și se rătăcește pe niște coridoare; în cele din urmă, bate la ușa unei cabine unde găsește un bărbat, un fochist, care i se adresează de îndată

plângându-i-se de superiorii săi; cum conversația durează câțva timp, îl invită pe Karl să se cocoațe pe patul din cușetă, ca să stea mai comod.

Imposibilitatea psihologică a acestei situații sare în ochi. Într-adevăr, povestea nu poate fi adevărată! E un banc, la capătul căruia, firește, Karl va rămâne și fără valiză, și fără umbrelă! Da, e un banc; numai că Franz Kafka nu-l povestește așa cum se povestește un banc; îl expune îndelung, în amănunt, explicând fiecare gest în așa fel încât să pară credibil din punct de vedere psihologic; Karl se cocoată cu greu pe patul din cușetă și, jenat, râde de neîndemânarea lui; după ce discută vreme îndelungată despre umilințele îndurate de fochist, își spune dintr-odată, cu o surprinzătoare luciditate, că ar fi făcut mai bine „să meargă să-și recupereze valiza decât să stea acolo și să dea sfaturi...”. Kafka pune masca verosimilului pe chipul neverosimilului, și asta conferă acestui roman (și tuturor romanelor sale) un inimitabil farmec magic.

Elogiu bancurilor

Bancuri, anecdote, povestioare umoristice; ele sunt cea mai bună dovadă că simțul acut al realului și imaginația care se aventurează în neverosimil pot forma un cuplu perfect. Panurge nu cunoaște nici o femeie pe care să dorească s-o ia de nevastă; cu toate astea, spirit logic, teoretic, sistematic, prevăzător, se hotărăște să rezolve numaidecât, o dată pentru totdeauna, problema fundamentală a vieții lui: trebuie sau nu să se însoare? Aleargă de la un expert la altul, de la un filozof la un jurist, de

la o ghicitoare la un astrolog, de la un poet la un teolog, ca să ajungă, după lungi căutări, la certitudinea că nu există răspuns la această întrebare a întrebărilor. Toată *Cartea a treia* nu face decât să povestească această activitate neverosimilă, acest banc, care se transformă într-o lungă călătorie burlescă prin știința epocii lui Rabelais. (Ceea ce mă face să cred că, după trei sute de ani, *Bouvard și Pécuchet* e tot un banc prelungit într-o călătorie prin știința unei epoci.)

Cervantes a scris a doua parte din *Don Quijote* când prima parte era deja editată și cunoscută de câțiva ani. Ceea ce îi sugerează o idee minunată: personajele întâlnite de don Quijote recunosc în el pe eroul viu al cărții pe care au citit-o; discută cu el despre aventurile lui trecute și-i dau ocazia să comenteze propria sa imagine literară. Firește că e imposibil! e o pură fantezie! un banc!

Apoi o întâmplare neașteptată îl zguduie pe Cervantes: un alt scriitor, necunoscut, i-a luat-o înainte publicând propria sa urmare a aventurilor lui don Quijote. Înfuriat, Cervantes îi aruncă, în paginile părții a doua pe care tocmai o scrie, înjurături grele. Profită însă numaidecât de neplăcutul incident pentru a crea, pornind de aici, o altă fantezie: după atâtea peripeții, don Quijote și Sancho, osteniți și triști, se ndreaptă spre satul lor când, deodată, fac cunoștință cu don Alvaro, un personaj al blestematului plagiator; Alvaro se arată mirat să le audă numele căci el cunoaște foarte bine un cu totul alt don Quijote și un cu totul alt Sancho! Întâlnirea are loc cu câteva pagini înainte de sfârșitul romanului: o derutantă întâlnire față în față a personajelor cu propriile lor spectre; dovada finală a falsității tuturor

lucrurilor; melancolica lumină selenară a ultimului banc, bancul de adio.

În romanul lui Gombrowicz *Ferdydurke*, profesorul Pimko se hotărăște să-l transforme pe Jojo, un bărbat de treizeci de ani, într-un adolescent de șaisprezece ani, silindu-l să-și petreacă zilele în banca unei clase de liceu, în rând cu toți ceilalți liceeni. Burlesca situație ascunde o problemă foarte adâncă în fond: va sfârși oare un adult căruia toată lumea i se adresează sistematic ca unui adolescent să piardă conștiința vârstei lui reale? Mai general vorbind: va deveni omul așa cum îl văd și îl tratează ceilalți, sau va găsi puterea să-și salveze, în pofida și împotriva tuturor, identitatea?

A întemeia un roman pe o anecdotă, pe un banc, trebuie să le fi părut cititorilor lui Gombrowicz drept provocarea unui modernist. Și pe drept cuvânt: era chiar o provocare. Cu toate astea, ea era înrădăcinată într-un trecut foarte îndepărtat. În epoca în care arta romanului nu era încă sigură nici de identitatea, nici de numele său, Fielding a numit-o: *lucrare prozai-comico-epică*; să ținem bine minte lucrul ăsta: comicul era una din cele trei ursitoare aplecate peste leagănul romanului.

Istoria romanului privită din atelierul lui Gombrowicz

Un romancier care vorbește despre arta romanului nu este un profesor care ține un discurs de la catedră. Închipuiți-vi-l mai degrabă ca pe un pictor care vă primește în atelierul lui, unde tablourile sale, sprijinite de pereți, vă privesc de pretutindeni. Vă va vorbi

despre sine, dar mai cu seamă despre ceilalți, despre romanele pe care le iubește și care sunt tainic prezente în propria sa operă. Va remodela în fața voastră, potrivit propriilor sale criterii de valoare, întreg *trecutul* istoriei romanului, lăsându-vă să ghiciți astfel acea poetică a romanului care nu-i aparține decât lui și care, prin urmare, în chipul cel mai firesc, se opune poeziei altor scriitori. Veți avea astfel impresia unei coborâri pline de surprize în cala Istoriei unde, prin dispute, conflicte, confruntări, are loc procesul prin care se decide, devine, se face *viitorul* romanului.

În 1953, Witold Gombrowicz citează, în primul an al *Jurnalului* său (pe care-l va ține vreme de șaisprezece ani, până la moartea sa), scrisoarea unui cititor: „Nu vă mai comentați! Scrieți numai! Ce păcat că vă lăsați provocat și scrieți introduceri la operele dumneavoastră, introduceri, ba chiar și comentarii!” La care Gombrowicz răspunde că va continua să se explice „precât pot și atât cât pot” fiindcă un scriitor incapabil să vorbească despre cărțile sale este un „scriitor incomplet”. Să mai zăbovim puțin în atelierul lui Gombrowicz. Iată lista operelor pe care le iubește și a celor pe care nu le iubește, propria sa „versiune personală a istoriei romanului”^{*}.

Mai presus de toate, îl iubește pe Rabelais. (Cărțile despre Gargantua și Pantagruel sunt scrise într-un moment în care romanul european e pe cale să se nască, departe încă de orice norme; ele conțin ne-numărate posibilități pe care viitoarea istorie a romanului le va realiza sau le va lăsa deoparte, dar

^{*} Citatele urmează ediția: Witold Gombrowicz, *Jurnal*, trad. rom. Olga Zaicik, Univers, București, 1998. (N.t.)

care ne rămân toate ca surse de inspirație: plimbări în improbabil, provocări intelectuale, libertate a formei. Pasiunea sa pentru Rabelais dezvăluie sensul modernismului lui Gombrowicz: el nu refuză tradiția romanului, o revendică; dar o revendică *întreagă*, cu o atenție specială acordată momentului miraculos al genezei sale.)

E mai degrabă indiferent față de Balzac. (Se apară împotriva poeticii sale, ridicată între timp la rangul de model normativ al romanului.)

Îl iubește pe Baudelaire. (Aderă la revoluția poeziei moderne.)

Nu e fascinat de Proust. (O răscruce: Proust a ajuns la capătul unei grandioase călătorii în care a epuizat toate posibilitățile; obsedat de căutarea noului, Gombrowicz nu poate decât s-o ia pe altă cale.)

Nu-și găsește afinități cu aproape nici un romancier contemporan. (Romancierii au adesea incredibile lacune de lectură: Gombrowicz nu i-a citit nici pe Broch, nici pe Musil; iritat de snobii care au pus stăpânire pe Kafka, n-are o înclinație deosebită pentru el; nu simte nici o afinitate cu literatura latino-americană; și-a bătut joc de Borges, prea pretențios pe gustul său, și a trăit în Argentina într-o asemenea izolare încât, dintre cei mari, numai Ernesto Sábato se interesa de el; iar el îi întoarce simpatia.)

Nu iubește literatura poloneză din secolul XIX (prea romantică pentru el).

În general, e rezervat față de literatura poloneză. (Se simțea disprețuit de compatrioții săi; totuși, rezerva lui n-are nimic resentimentar, ea exprimă groaza de a fi băgat în cămașa de forță a *micului context*. Despre poetul polonez Tuwim spune: „Despre fiecare din poemele sale putem spune că e «minunat», dar dacă

am fi întrebați prin ce element tuwimian a îmbogățit Tuwim poezia mondială, pur și simplu n-am ști ce să răspundem.”)

Iubește avangarda din anii '20 și '30. (Neîncrezător în ideologia ei „progresistă”, în „modernismul ei pro-modern”, Gombrowicz împărtășește setea ei de forme noi, libertatea imaginației sale. Iată ce-i recomandă unui tânăr autor: mai întâi să scrie douăzeci de pagini fără nici un control rațional, apoi să recitească cu un spirit critic ascuțit, să păstreze esențialul și să continue tot așa. Ca și cum ar vrea să înhame la carul romanului un cal sălbatic numit „beție” alături de un cal dresat numit „luciditate”.)

Disprețuiește „literatura angajată”. (Fapt remarcabil: nu polemizează prea mult cu autorii care subordonează literatura luptei anticapitaliste. Paradigma artei angajate este pentru el, autor interzis în Polonia sa comunistă, literatura care mărșăluiește sub drapelul anticomunismului. Din primul an al *Jurnalului*, îi reproșează maniheismul, simplificările.)

Nu-i place avangarda anilor '50 și '60 din Franța, mai ales „noul roman” și „noua critică” (Roland Barthes). (Despre noul roman: „E sărăcăcios. E monoton... Solipsism. Onanie...” Despre „noua critică”: „Cu cât e mai savantă, cu atât e mai idioată.” Îl irita dilema impusă de noile avangarde scriitorilor: sau modernismul așa cum îl înțelegeau ele (acel modernism pe care Gombrowicz îl socotea jargonard, universitar, doctrinar, lipsit de contact cu realitatea), sau arta convențională ce reproduce la infinit aceleași forme. Or, modernismul înseamnă pentru el: să avansezi pe drumul moștenit prin noi descoperiri. Cât se mai poate. Câtă vreme drumul moștenit al romanului mai există.)

Era la trei luni după ocuparea Cehoslovaciei de către armata rusă; Rusia nu reușea încă să domine societatea cehă înspăimântată, dar (pentru câteva luni încă) liberă; Uniunea Scriitorilor, acuzată că reprezintă focarul contrarevoluției, mai avea încă propriile sedii, își edita revistele, primea invitați. La invitația ei au venit atunci la Praga trei romancieri latino-americani, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez și Carlos Fuentes. Au venit discret, în calitate de scriitori. Ca să vadă. Ca să înțeleagă. Ca să-și încurajeze confrății cehi. Am petrecut cu ei o săptămână de neuitat. Am devenit prieteni. Și exact după plecarea lor am avut ocazia să citesc șpalturile traducerii în cehă a romanului *Un veac de singurătate*.

M-am gândit la anatema pe care suprarealismul o aruncase asupra artei romanului, stigmatizat ca antipoetic, închis față de tot ce însemna imaginație liberă. Or, romanul lui García Márquez nu e nimic altceva decât imaginație liberă. Una dintre cele mai mari opere poetice pe care o cunosc. Fiecare frază scânteiază de fantezie, fiecare frază reprezintă o surpriză, o uimire: răspuns usturător adresat disprețului proclamat în *Manifestul suprarealismului* (și totodată un important omagiu adus suprarealismului, inspirației sale, suflului său care a dominat secolul).

E totodată dovada că poezia și lirismul nu sunt două noțiuni-surori, ci noțiuni care trebuie ținute la distanță una de cealaltă. Pentru că poezia lui García Márquez n-are nimic de-a face cu lirismul, autorul nu se confesează, nu-și deschide sufletul, el este îmbătat doar de lumea obiectivă pe care o ridică

într-o sferă unde totul este deopotrivă real, neverosimil și magic.

Și mai e ceva: în romanul secolului XIX scena a reprezentat elementul fundamental al compoziției. Romanul lui García Márquez merge pe un drum total opus: în *Un veac de singurătate* nu există scene! Ele sunt complet dizolvate în valurile extaziate ale narațiunii. Nu cunosc nici un alt exemplu de stil asemănător. E ca și cum romanul s-ar întoarce cu secole în urmă, către un narator care nu descrie nimic, ci povestește cu o libertate a fanteziei nemaivăzută nicicând înainte.

Puntea argintie

Câțiva ani după întâlnirea de la Praga, m-am stabilit în Franța unde, din întâmplare, Carlos Fuentes era ambasador al Mexicului. Locuiam la Rennes și, în scurtele mele șederi la Paris, stăteam la el, într-o mansardă a ambasadei, și luam împreună micul dejun care se prelungea în discuții fără sfârșit. Dintr-odată, Europa mea Centrală mi-a apărut în vecinătatea neașteptată a Americii Latine: două margini ale Occidentului situate la extremități opuse; două teritorii neglijate, disprețuite, abandonate, două teritorii-paria; și cele două zone ale lumii cel mai adânc marcate de experiența traumatizantă a barocului. Spun traumatizantă, fiindcă barocul a ajuns în America Latină ca artă a cuceritorilor, iar în țara mea printr-o Contrareformă deosebit de sângeroasă, ceea ce l-a făcut pe Max Brod să numească Praga „oraș al răului”; am văzut două regiuni ale

lumii inițiate în misterioasa alianță a răului și frumosului.

Stăteam de vorbă și o punte argintie, ușoară, tremurătoare, sclipitoare, se înălța ca un curcubeu deasupra veacului între mica mea Europă Centrală și imensa Americă Latină; o punte care unea statuile extatice ale lui Matyas Braun de la Praga cu bisericile extravagante ale Mexicului.

Și m-am gândit și la o altă afinitate între ținuturile noastre natale: ele ocupau un loc-cheie în evoluția romanului secolului XX: mai întâi, romancierii central-europeni din anii '20 și '30 (Carlos îmi vorbea despre *Somnambulii* lui Broch ca despre cel mai important roman al secolului); apoi, după vreo douăzeci, treizeci de ani, romancierii latino-americani, contemporanii mei.

Într-o bună zi, am descoperit romanele lui Ernesto Sábato; în *Abbadon exterminatorul* (1974), plin de reflecții cum numai romanele celor doi mari vienezi erau cândva, Sábato spune textual: în lumea modernă, văduvită de filozofie, spartă în nenumărate specialități științifice, romanul ne rămâne ca un ultim post de observație de unde putem îmbrățișa viața omenească ca un tot.

Cu o jumătate de secol înaintea lui, la celălalt capăt al planetei (puntea argintie vibra în continuare deasupra capului meu), Broch în *Somnambulii*, Musil în *Omul fără însușiri* gândeau același lucru. În epoca în care suprarealiștii ridicau poezia la rangul de cea mai înaltă artă, ei acordau acest loc suprem romanului.

PARTEA A PATRA
Ce este un romancier?

Ca să înțelegem trebuie să comparăm

Când Hermann Broch vrea să contureze un personaj, el îi surprinde mai întâi atitudinea esențială, apropiindu-se apoi, progresiv, de trăsăturile lui mai particulare. De la abstract, trece la concret. Esch este protagonistul celui de-al doilea roman al *Somnambulilor*. În esență, spune Broch, Esch este un rebel. Ce înseamnă a fi un rebel? Cea mai bună modalitate de a înțelege un fenomen, mai spune Broch, este de a-l compara. Și îl compară pe rebel cu delincventul. Ce este un delincvent? Este un conservator care se bazează pe ordinea stabilită și vrea să ocupe un loc în ea, socotind că furturile și fraudele comise de el fac parte dintr-o profesiune care-l plasează în rând cu toți ceilalți cetățeni. Rebelul, dimpotrivă, luptă împotriva ordinii stabilite pentru a o supune propriei sale voințe. Esch nu e un delincvent. Esch este un rebel. Rebel, spune Broch, aidoma lui Luther. Dar de ce vorbesc eu despre Esch? Pe mine mă interesează romancierul! Pe el, cu cine să-l compar?

Poetul și romancierul

Cu cine să-l comparăm pe romancier? Cu poetul liric. Conținutul poeziei lirice, spune Hegel, este

poetul însuși; el întrupează în cuvânt lumea sa lăuntrică, pentru a trezi astfel în cititor sentimentele, stările sufletești pe care le trăiește el însuși. Și chiar dacă tratează teme „obiective”, exterioare vieții sale, „poetul liric mare se îndepărtează repede de la subiectul propriu-zis și se înfățișează pe sine însuși (*stellt sich selber dar*) în poemul său”^{*}.

Muzica și poezia au un avantaj asupra picturii, spune Hegel: lirismul (*das Lyrische*). Iar în lirism, continuă el, muzica poate merge și mai departe decât poezia, fiindcă e capabilă să surprindă mișcările cele mai tainice ale lumii interioare, inaccesibile cuvântului. Există așadar o artă, muzica în speță, mai lirică decât poezia lirică însăși. Putem deduce de aici că noțiunea de lirism nu se limitează la o ramură a literaturii (poezia lirică), ci desemnează un anumit fel de a fi, iar din acest punct de vedere, poetul liric nu e decât întruparea în cel mai înalt grad exemplară a omului uimit de propriul său suflet și de dorința de a-i da glas.

Încă demult, am socotit tinerețea drept *vârsta lirică*, adică vârsta la care individul, concentrat aproape exclusiv asupra lui însuși, e incapabil să vadă, să priceapă, să judece cu luciditate lumea din jurul lui. Dacă pornim de la această ipoteză (evident schematică, dar care, ca schemă, mi se pare justă), trecerea de la imaturitate la maturitate înseamnă depășirea atitudinii lirice.

Dacă îmi reprezintă nașterea unui romancier sub formă de povestire exemplară, de „mit”, această naștere îmi apare drept *istoria unei convertiri*; Saul

^{*} Citatul urmează ediția: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I-II, trad. rom. D.D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966. (N.t.)

devine Pavel; romancierul se naște pe ruinele lumii sale lirice.

Istoria unei convertiri

Scot din bibliotecă *Doamna Bovary*, în ediția de buzunar din 1972. Are două prefete, una a unui scriitor, Henry de Montherlant, cealaltă a unui critic literar, Maurice Bardèche. Amândoi au găsit de cuviință să-și exprime distanța față de cartea pe care o parazitează. Montherlant: „Nici spirit [...], nici noutate a gândului [...], nici vioiciune a scrisului, nici sondări neașteptate și adânci ale sufletului omenesc, nici găselnițe stilistice, nici distincție, nici comic: Flaubert este lipsit de geniu într-un chip greu de crezut.” Fără nici o îndoială, continuă el, se poate învăța ceva de la el, dar numai cu condiția să nu-i acorzi mai multă valoare decât are și să ții minte că „nu e din același aluat cu un Racine, un Saint-Simon, un Chateaubriand, un Michelet”.

Bardèche confirmă verdictul și povestește cum a devenit Flaubert romancier: în septembrie 1848, la vârsta de douăzeci și șapte de ani, citește în fața unui mic cerc de prieteni manuscrisul *Ispitiilor Sfântului Anton*, marea sa „proză romantică”, în care (citez în continuare din Bardèche) „și-a pus tot sufletul, toate ambițiile”, toată „marea sa gândire”. E unanim condamnat, iar prietenii îl sfătuiesc să se descotorosească de „elanurile romantice”, de „marile avânturi lirice”. Flaubert îi ascultă și, trei ani mai târziu, în septembrie 1851, începe să scrie *Doamna Bovary*. O face „fără plăcere”, spune Bardèche, ca „o penitență” care-i smulge întruna,

în scrisori, „gemete și blesteme”: „Bovary mă ucide, Bovary mă plictisește, mi-e greață de vulgaritatea subiectului” etc.

Mi se pare puțin probabil ca Flaubert să-și fi înăbușit „tot sufletul, toate ambițiile” doar pentru a urma, călcându-și pe inimă, voința prietenilor săi. Nu, povestea lui Bardèche nu este istoria unei autodistrugerii, ci a unei convertiri. Flaubert are treizeci de ani, exact vârsta la care trebuie să-ți destrămi crisalida lirică. Faptul că apoi se plânge de mediocritatea personajelor sale reprezintă tributul plătit pentru pasiunea cu care abordează arta romanului și câmpul ei de explorare care este proza vieții.

Blânda lumină a comicalului

După o serată mondenă petrecută cu doamna Arnoux, de care e îndrăgostit, Frédéric din *Educația sentimentală*, entuziasmat de viitorul ce i se deschide în față, se întoarce acasă și se oprește în fața oglinzii. Citez: „Se găsi frumos și stătu un minut să se privească.”

„Un minut.” În această măsură precisă a timpului stă întreaga enormitate a scenei. Se oprește, se privește, găsește că e frumos. Vreme de un minut. Fără cea mai mică mișcare. E îndrăgostit, dar nu se gândește la cea pe care o iubește, atât este de uimit de sine însuși. Se privește în oglindă. Dar nu se vede pe sine privindu-se în oglindă (cum îl vede Flaubert). E închis în eul său liric și nu știe că blânda lumină a comicalului s-a așternut deja asupra sa și a iubirii sale.

Convertirea anti-lirică este o experiență fundamentală în curriculum vitae al unui romancier;

desprins de sine, el se vede dintr-odată de la distanță, uimit că nu e așa cum se închipuia. După această experiență, va ști că nici un om nu este așa cum se închipuie, că această confuzie e generală, elementară, și că ea proiectează asupra oamenilor (de pildă, asupra lui Frédéric proțăpît în fața oglinzii) blînda lumină a comicului. (Această lumină a comicului, brusc descoperită, este răsplata, discretă și de mare preț, a convertirii sale.)

Spre sfârșitul istoriei sale, după ce a fost refuzată de bancheri, părăsită de Léon, Emma Bovary se suie în diligență. În fața portierei deschise, un cerșetor „scotea un fel de urlet înăbușit”. În clipa aceea, „îi azvârli peste umăr o piesă de cinci franci. Era tot ce mai avea. *I se părea că-i frumos s-o arunce așa*”^{*}.

Era într-adevăr tot ce mai avea. Ajunsese la capăt. Dar ultima frază pe care am subliniat-o dezvăluie lucrul pe care Flaubert l-a văzut foarte bine, dar de care Emma nu era conștientă: n-a făcut doar un gest generos, *s-a complăcut* făcându-l; chiar și în clipa asta de deznădejde reală, n-a ratat să facă un gest demonstrativ, inocent, pentru sine, vrînd să arate frumoasă. O lumină de o tandră ironie o va însoți de-acî înainte pretutindeni, chiar și în mersul ei către moartea aflată acum atît de aproape.

* Citatele urmează ediția: Gustave Flaubert, *Doamna Bovary. Moravuri de provincie*, trad. rom. de Demostene Botez, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965. (N.t.)

O cortină magică, țesută din legende, atârna între noi și lume. Cervantes l-a trimis pe don Quijote în peregrinare și a sfâșiat cortina. Lumea i s-a arătat cavalerului rătăcitor în toată goliciunea comică a prozei sale.

Aidoma unei femei care se fardează înainte de a pleca grăbită spre prima ei întâlnire, când aleargă spre noi în clipa nașterii noastre, lumea este deja boită, mascată, *preinterpretată*. Iar conformiștii nu vor fi singurii care vor fi trași pe sfoară; rebelii, dornici să-și exprime opoziția față de tot și toate, nici nu-și dau seama cât sunt ei înșiși de docili; ei nu se vor revolta decât împotriva lucrurilor interpretate (preinterpretate) drept demne de a stârni revolta.

Scena din celebrul său tablou *Libertatea călăuzind poporul* a fost copiată de Delacroix de pe cortina preinterpretării: o tânără femeie pe baricade, cu o privire aspră, cu sânii dezveliți și înfricoșători; lângă ea, un mucos cu un pistol în mână. Oricât mi-ar plăcea acest tablou, ar fi absurd să-l excludem din marea pictură.

Dar un roman care ar glorifica atari poze convenționale, atari simboluri obosite, s-ar exclude singur din istoria romanului. Căci noua artă a pătruns în lume tocmai în urma gestului lui Cervantes de a sfâșia cortina preinterpretării; gestul său distructiv se răsfrânge și se prelungește în fiecare roman demn de acest nume; e *sigiliul care conferă identitate noii arte*.

În pamfletul său împotriva lui Victor Hugo, *Hugoliada*, Ionesco, în vârstă de douăzeci și șase de ani și trăind încă în România, scria: „Caracteristica biografiei oamenilor celebri este că au vrut să fie celebri. Caracteristica biografiei tuturor oamenilor este că nu au vrut ori nu s-au gândit să fie oameni celebri [...]. Un om celebru e dezgustător...”*

Să încercăm să clarificăm termenii: un om devine celebru când numărul celor care-l cunosc depășește semnificativ numărul celor pe care-i cunoaște el însuși. Recunoașterea de care se bucură un mare chirurg nu este glorie: el nu e admirat de public, ci de pacienții, de confrății săi. Trăiește în echilibru. Gloria este un dezechilibru. Există profesii care o atrag după ele în chip fatal, inevitabil: politicieni, manechine, sportivi, artiști.

Gloria artiștilor e cea mai monstruoasă dintre toate, căci implică ideea de nemurire. Iar capcana este diabolică, fiindcă pretenția grotesc megalomană de a-și supraviețui după moarte e inseparabil legată de probitatea artistului. Orice roman creat cu adevărată pasiune aspiră absolut firesc să aibă o valoare estetică durabilă, adică o valoare capabilă să supraviețuiască autorului. A scrie fără a avea o asemenea ambiție reprezintă un cinism pur: fiindcă dacă un instalator de calitate mijlocie le este util oamenilor, un romancier de calitate mijlocie care produce cu bună știință cărți efemere, comune, convenționale, deci inutile, deci supărătoare, deci nocive, este demn de dispreț. Acesta e blestemul romancierului:

* Citatele urmează ediția: Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. II, Humanitas, București, 1992. (N.t.)

onestitatea lui e ținută la stâlpul infamiei reprezentat de propria-i megalomanie.

Mi-au ucis-o pe Albertine

Cu zece ani mai bătrân decât mine, Ivan Blatný (mort de ani de zile) este poetul pe care l-am admirat încă de pe când aveam paisprezece ani. Într-una din culegerile sale, un vers revenea mereu, un vers cu numele unei femei: „Albertinko, ty“, ceea ce înseamnă: „Tu, Albertine“. Era bineînțeles o aluzie la Albertine a lui Proust. Prenumele a devenit, pentru adolescentul care eram, cel mai încântător prenume feminin din toate câte sunt.

Din Proust, nu cunoșteam pe atunci decât ultima copertă a celor circa douăzeci de volume din *În căutarea timpului pierdut* în traducere cehă, așezate la rând în biblioteca unui prieten. Grație lui Blatný, grație versului său „Albertinko, ty“, într-o bună zi m-am cufundat în lectura lui. Când am ajuns la *Fetele în floare*, Albertine a lui Proust s-a contopit, imperceptibil, cu Albertine a poetului meu.

Poeții cehi iubeau nespus opera lui Proust, dar nu-i cunoșteau biografia. Ivan Blatný n-o cunoștea nici el. De altminteri, și eu mi-am pierdut destul de târziu privilegiul acestei minunate neștiințe, când am auzit că Albertine fusese inspirată de un bărbat, un iubit al lui Proust.

Dar ce vorbe sunt astea! Inspirată de un bărbat sau de o femeie, Albertine e Albertine, și basta! Un roman e rodul alchimiei care transformă o femeie în bărbat, un bărbat în femeie, glodul în aur, o anecdotă într-o dramă! Tocmai alchimia asta divină

constituie forța oricărui romancier, secretul său, splendoarea artei sale!

Era însă prea târziu; degeaba o socoteam eu pe Albertine o femeie de neuitat, îndată ce mi s-a șoptit că modelul ei a fost un bărbat, această informație inutilă s-a înfipt în capul meu ca un virus intrat în programul unui calculator. Între mine și Albertine s-a strecurat un mascul care-i tulbură chipul, îi subminează feminitatea, câteodată o văd cu niște sâni superbi, alteori cu un piept plat, iar uneori pe pielea catifelată a obrazului său apare o mustață.

Mi-au ucis-o pe Albertine. Mă gândesc la cuvintele lui Flaubert: „Artistul trebuie să lase posterității impresia că n-a trăit.” Sensul acestei fraze trebuie bine înțeles: persoana pe care romancierul vrea s-o ocrotească nu este în primul rând el însuși, ci Albertine și doamna Arnoux.

Verdictul lui Marcel Proust

În romanul *În căutarea timpului pierdut*, Proust e cum nu se poate mai limpede: „În acest roman [...] nu există nici un fapt care să nu fie fictiv, [...] nu există nici un personaj «cu cheie».” Oricât de strâns legat ar fi de viața autorului său, romanul lui Proust se află, fără nici un echivoc, dincolo de autobiografie; nu există în el nici o *intenționalitate autobiografică*; Proust nu l-a scris ca să vorbească despre viața lui, ci pentru a le vorbi cititorilor despre propria lor viață: „[...] fiecare cititor este, când citește, propriul său lector. Lucrarea scriitorului nu este decât un fel de instrument optic pe care-l oferă cititorului, spre a-i da posibilitatea să descopere ceea ce, fără această

carte, n-ar fi văzut poate în sine însuși. Recunoașterea de către cititor, în el însuși, a ceea ce spune cartea constituie o dovadă a adevărului ei...”* Aceste fraze ale lui Proust nu definesc numai sensul romanului proustian, ci sensul artei romanului pur și simplu.

Morala esențialului

Bardèche rezuma astfel verdictul dat romanului *Doamna Bovary*: „Flaubert și-a ratat destinul de scriitor! Oare nu asta e și judecata atâtor admiratori ai lui Flaubert care încheie spunând: A, trebuie să-i citiți corespondența, ce capodoperă, ce om pasionant ne dezvăluie!”

Recitesc și eu adesea corespondența lui Flaubert, doritor să aflu ce gândea despre arta sa și a altora. Asta nu înseamnă totuși că, oricât de fascinantă ar fi, corespondența ar putea fi considerată o capodoperă sau o operă. Fiindcă opera nu reprezintă tot ce a scris un romancier, scrisori, carnete, jurnale, articole. Opera este *rezultatul unui lung travaliu asupra unui proiect estetic*.

Aș spune chiar mai mult: opera este ceea ce romancierul va aproba la ceasul bilanțului. Căci viața-i scurtă și lectura lungă, iar literatura e pe cale să se sinucidă printr-o proliferare dementă. Începând cu el însuși, fiecare romancier ar trebui să elimine tot ce e secundar, să propovăduiască, pentru sine ca și pentru ceilalți, *morala esențialului*!

* Citatele urmează ediția: Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, XIII, *Timpul regăsit*, trad. rom. Eugenia Cioculescu, Minerva, București, 1977. (N.t.)

Și asta e valabil nu doar pentru autori, pentru sutele, miile de autori, ci și pentru cercetători, armatele de cercetători care, călăuziți de o morală opusă, acumulează tot ce pot găsi ca să cuprindă Totul – țel suprem. Totul, adică inclusiv un munte de ciome, de paragrafe tăiate, de capitole suprimate de autor dar publicate de cercetători în așa-zisele „ediții critice”, sub perfidul nume de „variante”, ceea ce, dacă vorbele mai au vreun sens, înseamnă că tot ce a scris autorul ar avea aceeași valoare, ar fi deopotrivă aprobat de el.

Morala esențialului a cedat locul *moralei arhivei*. (Idealul arhivei: blânda egalitate care domnește într-o imensă groapă comună.)

Lectura-i lungă, viața scurtă

Stau de vorbă cu un prieten, scriitor francez; insist să-l citească pe Gombrowicz. Întâlnindu-l după câțva timp, îl văd stingherit: „Te-am ascultat, dar, sincer, nu ți-am înțeles entuziasmul. – Dar ce ai citit? – *Subjugații!* – La naiba! De ce *Subjugații?*”

Subjugații au apărut sub formă de carte abia după moartea lui Gombrowicz. E un roman popular pe care, tânăr fiind, îl publicase în foileton, sub pseudonim, într-un ziar din Polonia de dinainte de război. Nu l-a editat niciodată sub formă de carte, n-a avut niciodată intenția s-o facă. Spre sfârșitul vieții, a apărut volumul lungilor sale convorbiri cu Dominique Roux sub titlul *Testament*. Gombrowicz își comentează în el toată opera. *Toată*. Carte după carte. Nici un cuvânt despre *Subjugații!*

Spun: „Trebuie să citești *Ferdydurke*! Sau *Pornografia*!”

Mă privește melancolic. „Dragul meu, viața mea se îngustează. Timpul pe care l-am dedicat autorului tău s-a epuizat.”

Băiețelul și bunica lui

Stravinski a rupt pentru totdeauna prietenia cu dirijorul Ansermet care voia să facă tăieturi în baletul său *Jeu de cartes*. Mai târziu, Stravinski revine el însuși asupra *Simfoniei pentru suflători* și face mai multe corecturi. Aflând asta, același Ansermet se indignează; nu-i plac corecturile și-i contestă lui Stravinski dreptul de a schimba ce-a scris.

Și în primul, și în al doilea caz, răspunsul lui Stravinski e la fel de pertinent: E-un lucru care nu te privește, dragul meu! Nu te purta cu opera mea așa cum te porți în dormitorul tău! Creația unui autor nu aparține nici tatălui său, nici mamei sale, nici națiunii sale, nici umanității, nu-i aparține decât lui însuși, o poate publica atunci când vrea, iar dacă vrea o poate schimba, o poate corecta, lungi, scurta, o poate arunca în closet și poate trage apa după ea fără să fie câtuși de puțin obligat să dea explicații nimănui.

Aveam nouăsprezece ani când, în orașul meu natal, un tânăr universitar a ținut o conferință publică; era în primele luni ale revoluției comuniste și, respectând spiritul vremii, conferențiarul a vorbit despre responsabilitatea socială a artei. După conferință, au urmat discuții; mi-a rămas în amintire poetul Josef Kainar (din aceeași generație cu Blatný,

mort și el de ani de zile) care, drept răspuns la discursul omului de știință, a povestit o anecdotă: un băiețel își plimbă bunica oarbă. Merg împreună pe stradă și, din când în când, băiețelul spune: „Bunico, ai grijă, o rădăcină!” Crezând că se află într-o pădure, bătrâna face salturi. Trecătorii îl mustră pe băiețel: „Băiete, cum te porți cu bunică-ta!” La care băiețelul: „E bunica mea! Mă port cu ea cum vreau!” Și Kainar conchide: „Așa și eu cu poezia mea.” N-am să uit niciodată această demonstrație privind dreptul autorului proclamat sub privirea suspicioasă a tinerei revoluții.

Verdictul lui Cervantes

De câteva ori în romanul său, Cervantes enumeră mai multe cărți cavalierești. Le menționează titlurile, dar nu i se pare întotdeauna necesar să dea și numele autorilor. Pe atunci, respectul față de autor și drepturile sale nu devenise încă un lucru obișnuit.

Să ne amintim: înainte să-și încheie cel de-al doilea volum al romanului, un alt scriitor, necunoscut până atunci, i-o ia înainte și publică sub pseudonim propria urmare la aventurile lui don Quijote. Cervantes reacționează cum ar reacționa un autor din zilele noastre: se înfurie; îl atacă violent pe plagiator și proclamă orgolios: „Pentru mine doar s-a născut don Quijote, și eu pentru el; el s-a priceput să săvârșească isprăvi, iar eu să i le scriu; noi doi numai suntem făcuți unul pentru altul...”

Din vremea lui Cervantes, acesta e semnul prim și fundamental al unui roman: e o creație unică și inimitabilă, indisociabilă de imaginația unui unic

autor. Înainte ca romanul să fie scris, nimeni nu-și putea închipui un don Quijote; el era *neprevăzutul* însuși; și fără farmecul neprevăzutului nici un mare personaj românesc (și nici un mare roman) nu va mai fi posibil de aici înainte.

Nașterea artei romanului a fost legată de conștientizarea dreptului autorului și de apărarea lui cu orice preț. Romancierul e singur stăpân al operei sale; el *este* opera sa. N-a fost întotdeauna așa. Și nici nu va fi întotdeauna. Numai că atunci, arta romanului, moștenirea lui Cervantes, nu va mai exista.

PARTEA A CINCEA
Estetica și existența

Estetica și existența

Unde să căutăm motivele cele mai adânci ale simpatiei sau antipatiei pe care o resimt oamenii unii pentru alții, motivele pentru care pot sau nu să fie prieteni? Clarisse și Walter din *Omul fără însușiri* sunt vechi cunoștințe ale lui Ulrich. Ei apar pentru prima dată pe scena romanului când Ulrich intră în casa lor și-i vede cântând la pian la patru mâini. Pianul - acel „idol cu gura imensă, cu dinții rânjiți, cu picioarele scurte, corcitură între șoricar și bulldog”, unul din acele teribile „megafoane prin care sufletul își avântă țipătul în univers, asemenea unui cerb în rut” - e lucrul pe care Ulrich îl detestă cel mai tare.

Această metaforă luminează dezacordul insurmontabil dintre Ulrich și cuplu; un dezacord ce pare arbitrar și nejustificat întrucât n-are la bază nici un conflict de interese, nefiind nici politic, nici ideologic, nici religios; și el este atât de greu de surprins fiindcă rădăcinile sale coboară prea adânc, coboară până la *fundamentele estetice* ale personalității lor; muzica, să ne amintim ce spunea Hegel, este arta cea mai lirică; mai lirică decât poezia lirică însăși. De-a lungul întregului roman, Ulrich se va izbi de lirismul prietenilor săi.

Mai târziu, Clarisse e gata să ia în brațe cauza lui Moosbrugger, un asasin condamnat la pedeapsa capitală, pe care societatea mondenă vrea să-l salveze încercând să-i dovedească nebunia și, prin urmare, nevinovăția. „Moosbrugger e ca muzica”, repetă la tot pasul Clarisse, și prin această sentință illogică (intenționat illogică, fiindcă spiritului liric îi șade bine să se prezinte prin fraze ilogice) sufletul său lansează strigăte de compasiune în Univers. Ulrich întâmpină cu răceală aceste strigăte. Nu fiindcă ar dori pedeapsa capitală pentru un alienat, ci fiindcă nu poate suferi isteria lirică a apărătorilor săi.

Conceptele estetice au început să mă intereseze abia în momentul când mi-am dat seama de rădăcinile lor existențiale; când le-am înțeles în calitatea lor de concepte existențiale; fiindcă oamenii – simpli sau rafinați, inteligenți sau neghiobi – se confruntă constant de-a lungul vieții lor cu frumosul, cu urâtul, cu sublimul, cu comicul, cu tragicul, cu liricul, cu dramaticul, cu acțiunea, cu peripețiile, cu catharsisul, sau, ca să vorbim de concepte mai puțin filozofice, cu agelastia, cu kitschul sau cu vulgaritatea; toate aceste concepte sunt cărări care ne poartă către diferite aspecte ale existenței inaccesibile pe alte căi.

Acțiunea

Arta epică se întemeiază pe acțiune, iar societatea exemplară unde acțiunea se putea manifesta în deplină libertate a fost cea din timpul epocii eroice grecești; asta spune Hegel și o demonstrează cu *Iliada*: chiar dacă Agamemnon este primul între regi,

alți regi și principii s-au strâns în jurul lui în chip liber, fiind liberi, aidoma lui Ahile, să părăsească lupta. Cei mulți și-au urmat și ei suveranii din proprie voință; nu exista nici o lege care să-i fi putut constrânge; doar pornirile personale, simțul onoarei, respectul, supunerea față de cel mai puternic, fascinația exercitată de curajul unui erou etc. determinau comportamentul oamenilor. Libertatea de a participa la luptă, ca și libertatea de a o părăsi garantau fiecăruia independența. Astfel, acțiunea și-a păstrat caracterul personal și, prin urmare, forma poetică.

Acestei lumi arhaice, leagăn al epopeii, Hegel îi opune societatea vremii sale, organizată ca stat, înzestrată cu o constituție, cu legi, cu o justiție, cu o administrație atotputernică, cu ministere, cu poliție etc.; această societate își impune principiile morale în fața individului, al cărui comportament este astfel determinat în mult mai mare măsură de voințe anonime din exterior decât de propria personalitate. Într-o atare lume s-a născut romanul. Aidoma epopeii de odinioară, și el se întemeiază pe acțiune. Dar în roman acțiunea se problematizează, apare ca o problemă cu multiple chipuri: dacă acțiunea este doar rodul ascultării, mai este oare ea acțiune? și cum să deosebim acțiunea de gesturile repetitive ale rutinei? și ce să însemne *in concreto* cuvântul „libertate” în lumea modernă birocratizată în care posibilitățile de a acționa devin atât de neînsemnate?

James Joyce și Kafka au mers cel mai departe în investigarea acestor probleme. Giganticul microscop joyceian mărește peste măsură fiecare gest cotidian mărunț, transformând astfel o singură zi ultrabanală din viața lui Bloom într-o mare *odisee* modernă. Angajat ca arpentor, K. sosește într-un sat și e gata

să se lupte pentru dreptul de a trăi acolo; bilanțul luptei sale va fi jalnic însă: după infinite tracasări, va reuși doar să înainteze reclamații unui primar neputincios, apoi unui funcționar subaltern somnolent; atât și nimic mai mult; alături de *odiseea* modernă a lui Joyce, *Castelul* lui Kafka este o *iliadă* modernă. O odisee și o iliadă închipuite pe fața nevăzută a lumii epice a cărei față vizibilă devenise inaccesibilă.

Cu o sută cincizeci de ani în urmă, Laurence Sterne surprindea deja acest caracter problematic și paradoxal al acțiunii; în *Tristram Shandy* nu există decât acțiuni infinitezimale; de-a lungul mai multor capitole, tatăl Shandy încearcă să-și scoată cu mâna stângă batista din buzunarul drept, străduindu-se să-și scoată, în același timp, cu mâna dreaptă peruca de pe cap; de-a lungul mai multor capitole, doctorul Slop se canonește să desfacă nodurile, prea multe și prea vârtos strânse, ale traistei în care-și ține instrumentele chirurgicale menite a-l aduce pe lume pe Tristram. Această lipsă a acțiunii (sau această miniaturizare a acțiunii) e tratată cu un surâs idilic (surâs pe care nu-l cunosc nici Joyce, nici Kafka și care va rămâne neegalat în toată istoria romanului). Cred că zăresc în acest surâs o melancolie radicală: cel care acționează vrea să învingă; cel care învinge provoacă suferință celui alt; renunțarea la acțiune e singura cale către bucurie și pace.

Agelaștii

„Gravitatea afectată” se arată pretutindeni în jurul pastorului Yorick, unul dintre personajele din

Tristram Shandy, care nu vede în ea altceva decât o escrocherie, „un coperământ neștiinței ori prostiei”. Pe cât poate, o vânează cu comentarii, cu „vreun caraghioslâc ori vorbă duhlie”. „Șotiile [lui] nesăbuite” se dovedesc însă primejdioase; „de fiecare zece glume [își face] o sută de vrăjmași” și așa se face că, într-o bună zi, nemaigăsind puterea să țină piept răzbunării *agelaștilor*, „închină steagul” și-n cele din urmă moare „cu inima frântă”*. Da, povestind pățania lui Yorick, Laurence Sterne folosește cuvântul „agelaști”. Este neologismul creat de Rabelais pornind de la limba greacă, pentru a-i desemna pe cei care nu știu să râdă. Rabelais nu-i putea suferi pe agelaști, din cauza cărora, potrivit spuselor sale, era cât pe ce „să nu mai scrie o iotă”. Povestea lui Yorick este un salut fratern pe care Sterne i-l adresează maestrului său peste două veacuri.

Sunt oameni a căror inteligență o admir, a căror onestitate o stimez – dar nu mă simt în apele mele în preajma lor: îmi cenzurez spusele ca să nu fiu greșit înțeles, ca să nu par cinic, ca să nu-i rănesc cu cine știe ce vorbă ușuratică. Oamenii respectivi n-au o relație firească cu comicul. Nu le-o reproșez; *agelastia* lor e adânc sădită în ei, iar în privința asta sunt neputincioși. Dar la fel de neputincios sunt și eu și, fără să-i detest, îi ocolesc cât pot. Nu vreau să sfârșesc precum pastorul Yorick.

Orice concept estetic (și *agelastia* este un asemenea concept) deschide o problemă fără sfârșit. Cei care, odinioară, aruncau asupra lui Rabelais

* Citatele urmează ediția: Laurence Sterne, *Viața și opiniunile lui Tristram Shandy gentleman*, trad. rom. de Mihai Miroiu și Mihai Spărișu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969. (N.t.)

anateme ideologice (teologice) erau îndemnați s-o facă de ceva mai adânc decât credința într-o dogmă abstractă. Ceea ce-i irita era un dezacord estetic: dezacordul visceral cu neseriozitatea; indignarea față de scandalul unui râs deplasat. Căci dacă agelaștii au tendința să vadă în orice glumă un sacrilegiu, e fiindcă, într-adevăr, orice glumă *este* un sacrilegiu. Există o incompatibilitate radicală între comic și sacru, și tot ce putem face e să ne întrebăm unde începe și unde se sfârșește sacrul. Se limitează doar la Templu? Sau domeniul său se întinde mai departe, anexând și ceea ce numim marile valori laice, maternitatea, dragostea, patriotismul, demnitatea umană? Cei pentru care viața este sacră, în întregul ei, fără restricție, reacționează la orice banc cu iritare, pe față sau ascunsă, fiindcă orice banc dezvăluie comicul care, ca atare, este o ofensă adusă caracterului sacru al vieții.

Nu vom înțelege comicul dacă nu-i vom înțelege pe agelaști. Existența lor dă adevărata dimensiune a comicului, îl prezintă ca pe un pariu, un risc, îi dezvăluie esența dramatică.

Umorul

În *Don Quijote*, se aude un râs ce pare coborât din farsele medievale: se râde de cavalerul care poartă un lighenaș de bărbierit pe post de coif, se râde de scutierul lui care încasează o chelfăneală. Dar pe lângă acest comic, adesea stereotip, adesea crud, Cervantes ne face să savurăm un cu totul alt soi de comic, mult mai subtil:

Un nobil de țară amabil îl invită pe don Quijote în casa lui unde locuiește împreună cu fiul său, poet. Fiul, mai lucid decât tatăl, își dă seama imediat că invitatul e nebun și găsește cu cale să-și manifeste ostentativ distanța. Apoi, don Quijote îl invită pe tânăr să-i recite din poezia sa; prevenitor, acesta se supune, iar don Quijote face un elogiu grandilocvent talentului său; bucuros, flatat, fiul e uluit de inteligența invitatului și uită pe dată că-i nebun. Cine e deci mai nebun, nebunul care-l elogiază pe lucid sau lucidul care dă crezare elogiului făcut de nebun? Am intrat în sfera unui alt comic, mai rafinat și nespus mai prețios. Nu mai râdem fiindcă cineva e ridiculizat, batjocorit, sau chiar umilit, ci fiindcă o realitate își vădește brusc ambiguitatea, lucrurile își pierd semnificația aparentă, omul din fața noastră e altfel decât își închipuie. Avem aici de-a face cu *umorul* (umorul care, pentru Octavio Paz, e „marea invenție” a Epocii Moderne, datorată lui Cervantes).

Umorul nu-i o scânteie care țâșnește brusc odată cu deznodământul unei situații sau a unei povestiri pentru a ne stârni râsul. Lumina lui discretă se întinde asupra întregului peisaj vast al vieții. Să încercăm să privim *a doua oară*, ca pe o bobină de film, scena pe care-am povestit-o adineaori: amabilul nobil îl invită pe don Quijote în castelul său și i-l prezintă pe fiul lui care-și arată imediat în fața extravagantului invitat rezerva și superioritatea. De data asta suntem însă preveniți: am văzut deja bucuria narcisică a tânărului în clipa când don Quijote îi elogiază poemele; revăzând acum debutul scenei, comportamentul fiului ne apare de la bun început pretențios, nepotrivit cu vârsta lui, cu alte

cuvinte comic *din capul locului*. Așa privește lumea un adult care a acumulat multă experiență despre „firea omenească” (care privește viața cu senzația că revede bobine de film pe care le-a mai văzut deja) și care, de multă vreme, a încetat să mai ia în serios seriozitatea oamenilor.

Și dacă tragicul ne-ar părăsi

După ce trece prin experiențe dureroase, Creon înțelege că cei care sunt răspunzători de soarta cetății au datoria să-și înfrâneze patimile; înarmat cu această convingere, el intră într-un conflict mortal cu Antigona, care apără în fața lui îndatoririle nu mai puțin legitime ale individului. Creon e intransigent, Antigona moare, iar el, strivit de propria-i vinovăție, dorește „să nu mai apuce ziua de mâine”. *Antigona* i-a inspirat lui Hegel o magistrală meditație asupra tragicului: două antagonisme se înfruntă, fiecare indisolubil legat de un adevăr parțial, relativ, dar, privit în sine, absolut îndreptățit. Fiecare e gata să-și sacrifice viața pentru acest adevăr, dar nu-l poate impune decât cu prețul nimicirii totale a adversarului. De aceea amândoi sunt deopotrivă îndreptățiți și vinovați. Vinovăția este spre cinstea marilor personaje tragice, spune Hegel. Conștiința profundă a vinovăției face cu puțință reconcilierea viitoare.

Eliberarea marilor conflicte omenești de interpretarea lor naivă drept luptă între bine și rău, înțelegerea lor în lumina tragediei a fost o imensă realizare a spiritului; ea a scos în evidență relativitatea fatală a adevărilor omenești; a dat naștere nevoii de a face dreptate dușmanului. Numai că

vitalitatea maniheismului rămâne de neînvins: îmi amintesc de o adaptare a *Antigonei* pe care am văzut-o la Praga imediat după război; ucigând tragicul în tragedie, autorul făcea din Creon un fascist odios care strivea o eroină a libertății.

Asemenea actualizări politice ale *Antigonei* au fost foarte la modă după al Doilea Război Mondial. Hitler nu abătuse asupra Europei doar grozăvii de neînchipuit, ci o spoliase totodată de simțul tragicului. Aidoma luptei împotriva nazismului, întreaga istorie politică contemporană va fi așadar privită și trăită ca o luptă între bine și rău. Războaiele, războaiele civile, revoluțiile, contrarevoluțiile, luptele de emancipare națională, revoltele și reprimarea lor au fost alungate din teritoriul tragicului și puse sub autoritatea unor judecători setoși să osândească. E un pas înapoi? O cădere în stadiul pre-tragic al umanității? Dar dacă e așa, cine a decăzut? Istoria însăși, uzurpată de niște criminali? Sau modul nostru de a înțelege Istoria? Îmi spun adesea că tragicul ne-a părăsit; și în asta constă, poate, adevărata pedeapsă.

Dezertorul

Homer nu pune la îndoială motivele care i-au făcut pe greci să asedieze Troia. Privind însă același război la o distanță de câteva secole, Euripide e departe de a o admira pe Elena și subliniază disproporția dintre cât prețuia femeia lui Menelaos și prețul miilor de vieți sacrificate pentru ea. În *Orestes*, el îi atribuie următoarea replică lui Apollo: „Zeii au voit ca frumusețea fără seamăn [a Elenei]

să-i pună față-n față pe helleni și pe troieni, și să pricinuiască sumedenie de morți, spre a mai ușura pământul de preaplinul sfruntat și necurmat al omenirii.”* Dintr-odată, totul se limpezește: sensul celui mai faimos război n-avea nimic de-a face cu vreo cauză măreață; singurul lui țel era măcelul. Mai putem vorbi însă, în acest caz, de tragic?

Întrebați-i pe oameni care a fost adevăratul motiv al războiului din '914. Nimeni nu va ști să răspundă, chiar dacă imensul măcel stă la rădăcina întregului secol recent încheiat și a întregului rău pe care l-a adus cu sine. Măcar de ni s-ar putea spune că europenii s-au omorât atunci între ei pentru a salva onoarea unui încornorat!

Euripide nu mergea până acolo încât să socotească războiul troian drept ceva comic. Pasul acesta a fost făcut de un roman. Soldatul Švejk al lui Hašek se simte atât de puțin legat de motivele războiului încât nici nu le contestă; nu le cunoaște; nu încearcă să le cunoască. Războiul e cumplit, dar Švejk nu-l ia în serios. Nu poți lua în serios ceva lipsit de sens.

Există momente când Istoria, marile ei cauze, eroii ei pot apărea derizorii și chiar comici, dar e greu, e inuman, ba e chiar supraomenesc s-o privești așa întruna. Poate că dezertorii sunt capabili de așa ceva. Švejk e un dezertor. Nu în sensul juridic al termenului (de persoană care părăsește ilegal armata), ci în sensul totalei sale indiferențe față de marele conflict colectiv. Din toate punctele de vedere – politic, juridic, moral –, dezertorul e dezgustător, condamnabil, înrudit cu lașii și cu trădătorii. În ochii romancierului

* Citatul urmează ediția: Euripides, *Rhesos, Troienele, Andromache, Helena, Orestes, Heraklizii*; trad. rom. Alexandru Miran, Univers, București, 1996. (N.t.)

însă, el apare altfel: dezertorul este cel care refuză să dea un sens luptelor purtate de contemporanii săi. Care refuză să vadă vreo grandoare sacră în niște masacre. Căruia îi repugnă să participe în chip de bufon la comedia Istoriei. Viziunea sa despre lucruri e adesea lucidă, foarte lucidă, dar face ca poziția lui să fie vulnerabilă; îl desolidarizează de semenii lui; îl îndepărtează de umanitate.

(În timpul războiului din '914, toți cehii se simțeau străini de scopurile pentru care Imperiul Habsburgic îi trimisese la luptă; Švejk, înconjurat de dezertori, era deci un dezertor excepțional: un dezertor fericit. Când mă gândesc la enorma popularitate de care se bucură încă în țara sa, mă bate gândul că asemenea importante atitudini colective, atitudini rare, aproape tainice, neîmpărtășite de alții, îi pot conferi unei națiuni chiar rațiunea de a fi.)

Lanțul tragic

Un act săvârșit, oricât de nevinovat, nu-și află sfârșitul ca un fapt izolat. El are drept efect un alt act și declanșează un lanț întreg de evenimente. Unde sfârșește răspunderea omului față de actul său care se prelungește astfel la infinit, într-o transformare incalculabilă și monstruoasă? În marele discurs rostit la sfârșitul lui *Oedip rege*, Oedip îi blestemă pe cei ce, odinioară, au salvat trupul copilului pe care părinții voiau să-l piardă; blestemă bunătatea oarbă care a declanșat un rău de neînchipuit; blestemă acest lanț de acte în care onestitatea intenției nu joacă nici un rol; blestemă acest lanț infinit ce leagă

laolaltă toate ființele umane, făcând din ele o unică umanitate tragică.

Este Oedip vinovat? Cuvântul în cauză, preluat din vocabularul juriștilor, n-are nici un sens aici. La sfârșitul lui *Oedip rege*, el își scoate ochii cu două fibule din tunica Iocastei care s-a spânzurat. Să fie asta, din parte-i, un act de dreptate pe care și-l aplică sieși? Să fie voința de a se pedepsi? Sau poate mai degrabă un strigăt de deznădejde? Dorința de a nu mai vedea grozăviile a căror cauză și țintă este? Așadar, o dorință nu de dreptate, ci de neant? În *Oedip la Colonos*, ultima piesă rămasă de la Sofocle, Oedip, orb acum, se apără cu înverșunare de acuzațiile lui Creon și-și proclamă nevinovăția sub privirile aprobatoare ale Antigonei care-l însoțește.

Având pe vremuri prilejul să observ oameni de stat comuniști, am constatat pesemne, cu surpriză, că erau adesea extrem de critici față de realitatea ce luase naștere din propriile lor acte pe care le văzuseră transformându-se sub ochii lor într-un incontrollabil lanț de consecințe. Dacă erau însă cu adevărat lucizi, veți spune, de ce n-au plecat trântind ușa? Din oportunism? Fiindcă iubeau puterea? De frică? S-ar putea. Dar nu-i exclus ca măcar unii să fi acționat călăuziți de simțul responsabilității față de un act la a cărui punere pe lume contribuiseră cândva și de a cărui paternitate nu voiau să se lepede, nutrind încă speranța că vor fi capabili să-l corecteze, să-l modifice, să-i redea un sens. Cu cât speranța asta se dovedea mai iluzorie, cu atât tragicul existenței lor se vădea mai tare.

În capitolul X din *Pentru cine bat clopotele*, Hemingway descrie ziua în care republicanii (și simpatia lui, ca om și autor, spre ei se îndreaptă) cuceresc un orașel din mâinile falangiștilor. Condamnă fără proces vreo douăzeci de oameni și-i mână cu de-a sila în piață unde, între timp, au adunat oameni cu bâte, furci și coase ca să-i ucidă pe vinovați. Vinovați? Celor mai mulți dintre ei nu li se poate reproșa decât apartenența pasivă la partidul fascist, iată de ce călăii, oameni simpli care-i cunosc bine pe condamnați și nu-i urăsc, sunt la început timizi și reticenți; abia sub influența alcoolului și apoi a sângelui se înflăcărează, până când scena (descrierea ei amănunțită ocupă aproape o zecime din roman) sfârșește într-o dezlănțuire de cruzime sălbatică în care totul devine un *infern*.

Conceptele estetice se transformă fără încetare în probleme; mă întreb: Istoria este oare tragică? Să spunem același lucru altfel: noțiunea de tragic are vreun sens în afara destinului personal? Când Istoria pune în mișcare mase, armate, suferințe și răzbunări, voințele individuale nu mai pot fi deosebite; tragedia este înghițită de revărsarea canalelor de scurgere care îneacă întreaga lume.

La rigoare, putem căuta tragicul îngropat sub ruinele grozăviilor, în primul impuls al celor care-au avut curajul să-și riște viața pentru adevărul în care credeau.

Există însă grozăvii sub care nici un fel de săpături arheologice nu vor putea găsi nici cel mai

neînsemnat vestigiu al tragicului; măceluri pentru bani; mai rău: pentru o iluzie; ba încă și mai rău: pentru o tâmpenie.

Infernul (infernul pe pământ) nu-i tragic; infernul e grozăvia din care a dispărut orice urmă de tragic.

PARTEA A ȘASEA
Cortina sfâșiată

Bietul Alonso Quijada

Un biet nobil de țară, Alonso Quijada, hotărăște să devină cavaler rătăcitor alegându-și numele de don Quijote de la Mancha. Cum i-am putea defini identitatea? El este cel care nu este.

Îi fură unui bărbier lighenașul de bărbierit din aramă pe care-l ia drept coif. Mai târziu, bărbierul nimerește din întâmplare în taverna în care don Quijote se află în tovărășia unor comeseni; își vede lighenașul și vrea să-l recupereze. Dar don Quijote, mândru, refuză să vadă în coif un lighenaș de bărbierit. Brusc, un obiect aparent atât de simplu devine problematic. De altminteri, cum să dovedești că un lighenaș de bărbierit pus pe cap nu-i un coif? Poznașii lui tovarăși, amuzați, găsesc singura cale obiectivă de a demonstra adevărul: votul secret. Toți cei de față participă la vot, iar rezultatul e fără echivoc: obiectul este recunoscut drept coif. Superbă glumă ontologică!

Don Quijote e îndrăgostit de Dulcineea. N-a văzut-o decât în treacăt, sau poate niciodată. E îndrăgostit, dar, cum spune el însuși, doar „pentru că e în obiceiul și datina cavaleriei rătăcitoare”. Infidelități, trădări, decepții din dragoste, literatura narativă cunoaște toate astea de când lumea. Dar la

Cervantes nu îndrăgostiți, ci dragostea, noțiunea însăși de dragoste, e pusă sub semnul întrebării. Căci ce înseamnă dragostea când iubești o femeie fără s-o cunoști? O simplă hotărâre de a iubi? Sau doar o imitație? Întrebarea ne privește pe toți: dacă pildele de iubire nu ne-ar îndemna, încă din copilărie, să le imităm, am mai ști ce înseamnă să iubești?

Un biet nobil de țară, Alonso Quijada, a inaugurat istoria artei romanului cu trei întrebări despre existență: ce este identitatea unui individ? ce este adevărul? ce este dragostea?

Cortina sfâșiată

Altă vizită la Praga după 1989. Iau din biblioteca unui prieten, la întâmplare, o carte de Jaromír John, romancier ceh dintre cele două războaie. Romanul e uitat de multă vreme; se intitulează *Monstrul cu explozie* și îl citesc în ziua respectivă pentru prima oară. Scris prin 1932, romanul povestește o istorie care a avut loc cu circa zece ani mai devreme, în primii ani ai Republicii cehoslovace proclamate în 1918. Domnul Engelbert, funcționar silvic pe timpul vechiului regim al monarhiei habsburgice, se mută la Praga ca să-și petreacă anii de pensie; dar, izbindu-se de modernitatea agresivă a tânărului stat, suferă decepție după decepție. Situație arhicunoscută. Un lucru rămâne totuși inedit: grozăvia lumii moderne, blestemul domnului Engelbert, nu e puterea banului, nici aroganța ariviștilor, ci zgomotul; nu vechiul zgomot al unei furtuni sau al unui ciocan, ci zgomotul nou al motoarelor, mai cu seamă al automobilelor și motocicletelor: „monștrii cu explozie”.

Bietul domn Engelbert: se instalează mai întâi într-o vilă dintr-un cartier rezidențial; aici, automobilele îl fac să descopere pentru prima dată răul care-i va transforma viața într-o fugă fără sfârșit. Se mută în alt cartier, bucuros că pe strada lui accesul automobilelor e interzis. Neștiind că interdicția e doar temporară, își iese din fire în noaptea în care aude „monștrii cu explozie” uruindu-i iarăși sub ferestre. Începând din acel moment nu se mai bagă în pat decât după ce-și pune vată în urechi, înțelegând că „a dormi este cea mai importantă dorință omenească, iar moartea provocată de imposibilitatea de a dormi trebuie să fie cea mai cumplită dintre toate”. Caută liniștea în pensiuni de țară (în zadar), în orașele de provincie la foști colegi (în zadar), sfârșind prin a-și petrece nopțile în trenuri care, cu zgomotul lor molcom și arhaic, oferă un somn relativ liniștit pentru viața de om hăituit pe care-o duce.

Pe vremea când John își scria romanul, o mașină revenea pesemne la o sută de praghezi sau poate, cine știe, la o mie. Fenomenul zgomotului (zgomo-ului de motoare) apărea în toată uimitoarea lui nou-tate tocmai atunci când se auzea mai rar. Deducem de aici o regulă generală: importanța existențială a unui fenomen social e percepută cu cea mai mare acuitate nu în momentul maximei sale expansiuni, ci când acesta se află la început, incomparabil mai slab decât urmează să fie în viitor. Nietzsche remarcă faptul că în secolul XVI Biserica nu era nicăieri în lume mai puțin coruptă decât în Germania și că tocmai din cauza asta Reforma s-a născut acolo, fiindcă „începuturile corupției erau insuportabile”. Birocrația din epoca lui Kafka era copilărească în comparație cu cea de azi, și totuși Kafka i-a descoperit monstruoșitatea, devenită de atunci banală și

neinteresantă. În anii '60 ai secolului XX, străluciți filozofi au supus „societatea de consum” unei critici copios depășite de realitate și transformate de-a lungul anilor într-o caricatură, astfel că e jenant să te mai revendici astăzi de la ea. Căci trebuie să mai amintim o regulă generală: în vreme ce realitatea nu se rușinează câtuși de puțin să se repete, gândirea, confruntată cu caracterul repetitiv al realității, sfârșește întotdeauna prin a rămâne mută.

În 1920, domnul Engelbert era încă uimit de zgomotul „monștrilor cu explozie”; generațiilor următoare, același zgomot li s-a părut firesc; după ce l-a oripilat, după ce l-a îmbolnăvit, zgomotul l-a remodelat treptat pe om; prin omniprezența, prin permanența sa, el a sfârșit prin a-i induce omului *nevoia de zgomot* și, odată cu ea, o cu totul altă relație cu natura, cu odihna, cu bucuria, cu frumosul, cu muzica (devenită un fond sonor neîntrerupt, aceasta și-a pierdut caracterul de artă) și chiar cu cuvântul (care nu mai ocupă, ca odinioară, un loc privilegiat în universul sunetelor). În *istoria existenței*, schimbarea aceasta a fost atât de profundă, de durabilă, că nici un război și nici o revoluție n-ar fi în stare să producă una pe măsură; o schimbare al cărei început a fost cu modestie observat și descris de Jaromír John.

Spun „cu modestie” fiindcă John era unul din acei romancieri pe care-i numim *minori*; cu toate astea, mare sau mic, era un romancier adevărat: nu copia adevăruri brodate pe *cortina preinterpretării*; el a avut curajul cervantin să sfășie cortina. Să-l extragem pe domnul Engelbert din roman și să ni-l închipuim ca pe un om real care-și scrie autobiografia; nu, ea nu va semăna defel cu romanul lui John! Pentru că, aidoma majorității covârșitoare a semenilor

săi, domnul Engelbert e obișnuit să judece viața după ce se poate citi pe cortina atârnată între noi și lume; el știe că fenomenul zgomotului, oricât i-ar fi de dezagreabil, este lipsit de interes. În schimb, libertatea, independența, democrația sau, privite din unghiul opus, capitalismul, exploatarea, inegalitatea – astea da, de o mie de ori da, sunt noțiuni grave, capabile să confere sens unui destin, să facă dintr-o nenorocire un lucru nobil! Iată de ce, în autobiografia pe care mi-l închipui scriind-o cu vată în urechi, domnul Engelbert acordă o mare însemnătate independenței redobândite a patriei sale, veștejind egoismul ariviștilor; cât despre „monștrii cu explozie”, pe aceștia îi îngroapă într-o notă de subsol, simplă mențiune despre o neplăcere anodină care, una peste alta, stârnește râsul.

Cortina sfâșiată a tragicului

Vreau să mai pun o dată în lumină silueta lui Alonso Quijada; să mi-l închipui încălecând pe Rocinante și plecând în căutarea marilor înfruntări. E gata să-și dea viața pentru o cauză nobilă, dar tragedia nu vrea să știe de el. Fiindcă, încă de la naștere, romanul privește cu suspiciune tragedia: cultul grandorii pe care aceasta îl proclamă; sorgintea ei teatrală; orbirea în fața prozei vieții. Bietul Alonso Quijada! În preajma tristei sale figuri, totul devine comedie.

Pesemne că nici un romancier nu s-a lăsat sedus de patosul tragicului ca Victor Hugo în romanul *Anul '93* (1874), dedicat Marii Revoluții Franceze. Cei trei protagoniști ai romanului, machiați și cu

costume, dau impresia că au descins direct de pe scenă în roman: marchizul de Lantenac, fanatic devotat monarhiei; Cimourdain, marele personaj al Revoluției, nu mai puțin încredințat de adevărul său; în fine, nepotul lui Lantenac, Gauvain, aristocrat devenit, sub influența lui Cimourdain, mare general al Revoluției.

Iată sfârșitul istoriei lor: în toiul unei bătălii de o cruzime nemaipomenită, purtată într-un castel asediat de armata revoluționară, Lantenac reușește să scape printr-o galerie secretă. Apoi, la adăpost de asediatori, în sânul naturii, vede castelul în flăcări și aude hohotele de plâns ale unei mame deznădăjduite. În clipa aia, își amintește că trei copii ai unei familii de republicani sunt ținuți ostatici în dosul unei uși de fier a cărei cheie o are în buzunar. A văzut până acum sute de morți, bărbați, femei, bătrâni, și nu i-a tresărit un mușchi pe față. Dar moartea unor copii, nu, niciodată, în ruptul capului nu poate îngădui așa ceva! Se întoarce așadar prin aceeași galerie subterană și, sub privirile înmărmurite ale dușmanilor săi, îi eliberează pe copii din flăcări. E arestat și condamnat la moarte. Auzind despre gestul eroic al unchiului său, certitudinile morale ale lui Gauvain se clatină: cel care s-a sacrificat ca să salveze viața unor copii nu merită oare să fie iertat? Îl ajută pe Lantenac să evadeze, știind că astfel se condamnă pe sine. Într-adevăr, devotat moralei intransigente a Revoluției, Cimourdain îl trimite pe Gauvain la ghilotină, deși îl iubește ca pe propriul său fiu. Gauvain socotește că sentința de condamnare la moarte e dreaptă și-o acceptă cu seninătate. În clipa când tăișul ghilotinei își începe

coborârea, Cimourdain, marele revoluționar, își trage un glonț în inimă.

Ceea ce face din aceste personaje actori ai unei tragedii este identificarea lor totală cu convingerile pentru care sunt gata să-și dea viața, și chiar și-o dau. *Educația sentimentală*, scrisă cu cinci ani mai devreme (1869) și tratând tot despre o revoluție (cea din 1848), se petrece într-un univers situat dincolo de tragic: personajele au propriile lor opinii, dar sunt opinii superficiale, fără greutate, fără necesitate; le schimbă cu ușurință, nu în virtutea unei profunde reexaminări intelectuale, ci așa cum și-ar schimba cravata fiindcă nu le mai e pe plac culoarea. Când Frédéric i-a refuzat lui Deslauriers cei cincisprezece mii de franci promiși pentru revistă, brusc „prietenia [lui] pentru Frédéric era moartă [...]. Fu năpădit de furie împotriva bogătaşilor. Înclina către părerile lui Sénécal și își făgăduia să le slujească”*. După ce doamna Arnoux l-a dezamăgit prin castitatea ei, Frédéric „dorea, ca și Deslauriers, o răsturnare universală...”.

Sénécal, revoluționarul cel mai înverșunat, „democratul”, „prietenuțului poporului”, devine director de uzină și-i tratează pe lucrători cu aroganță. Frédéric: „Ah! ești foarte aspru pentru un democrat!” Sénécal: „Democrația nu e dezmățul individualismului. E nivelul comun sub lege, repartitia muncii, ordinea!” El redevine revoluționar în zilele baricadelor din 1848, apoi, cu arma în mână, reprimă aceeași revoluție. Cu toate astea, n-ar fi corect să vedem în el un oportunist cameleonic. Revoluționar sau contrarevoluționar, el e mereu

* Citatele urmează ediția: Gustave Flaubert, *Educația sentimentală*, trad. rom. Lucia Demetrius, Univers, București, 1976. (N.I.)

același. Fiindcă – și aici se află imensa descoperire a lui Flaubert – o atitudine politică nu se sprijină pe o opinie (lucru atât de fragil, de nebulos!), ci pe ceva mai puțin rațional și mult mai solid: de pildă, în cazul lui Sénécal, pe un atașament arhetipal față de ordine, pe o ură arhetipală față de individ (față de „dezmățul individualismului”, cum spune).

Nimic nu-i este mai străin lui Flaubert decât să-și judece personajele din punct de vedere moral; lipsiți de convingeri, Frédéric și Deslauriers nu devin din cauza asta condamabili sau antipatici; de altminteri, ei sunt departe de a fi lași sau cinici și simt adesea nevoia unei acțiuni curajoase; în ziua revoluției, în mijlocul mulțimii, zărind alături de el un bărbat atins de un glonț în șale, Frédéric „se înfurie și se repezi înainte...”. Dar astea sunt doar impulsuri trecătoare care nu se transformă în atitudine statornică.

Doar cel mai naiv dintre toți, Dussardier, se lasă ucis pentru idealul său. Locul lui în roman e secundar însă. Într-o tragedie, destinul tragic ocupă avanscena. În romanul lui Flaubert, el poate fi zărit doar în fundal, trecând în goană ca o nălucă rătăcită.

Zâna

Lordul Alworthy a angajat doi preceptori ca să se ocupe de educația tânărului Tom Jones: unul dintre ei, Square, este un om modern, deschis față de ideile liberale, față de știință, față de filozofi; celălalt, pastorul Thwackum, este un conservator pentru care singura autoritate e religia; doi oameni știutori de carte, dar totodată neghiobi și răi. Ei

prefigurează la perfecție sinistrul duo din *Madame Bovary*: farmacistul Homais, adept înfocat al științei și progresului, și, alături de el, preotul Bournisien, bigot.

Oricât de sensibil era la rolul prostiei în lume, Fielding o privea totuși ca pe o excepție, o întâmplare, un defect (detestabil sau comic) ce nu-i putea modifica profund viziunea despre lume. La Flaubert, prostia este diferită; nu e un fenomen așa-zicând cantitativ, lipsa câtorva molecule de inteligență care s-ar putea lecui prin instruire; pentru el, prostia e nevindecabilă; prezintă pretutindeni, în gândirea neghiobilor ca și în cea a geniilor, ea reprezintă o componentă inseparabilă de „firea omenească”.

Să ne amintim ce-i reproșa Sainte-Beuve lui Flaubert: „flagrantă absență a binelui” în *Doamna Bovary*. Cum adică? Dar Charles Bovary? Devotat soției lui, devotat bolnavilor, lipsit de orice egoism, nu este el oare un erou, un martir al bunătății? Cum a putut să-l uite Sainte-Beuve pe cel care, după moartea Emmei, aflând de toate infidelitățile ei, nu simte nici o umbră de mânie, ci doar o infinită tristețe? Cum a putut să uite intervenția chirurgicală prin care a dres piciorul șchiop al lui Hippolyte, rânduș la grajd! Toți îngerii au plutit atunci deasupra lui, bunătatea, generozitatea, atașamentul față de progres! Toată lumea l-a felicitat, și chiar Emma, sedusă de aura binelui, l-a îmbrățișat emoționată! Peste câteva zile, operația se dovedește absurdă, iar lui Hippolyte, după suferințe de nespus, i se amputează un picior. Charles e zdrobit și abandonat de toți în chip sfâșietor. Personaj neverosimil de bun și totuși atât de real, el este fără doar și poate mult mai demn de compasiune decât „binefăcătoarea

activă" de provincie care-l înduioșase atâta pe Sainte-Beuve.

Nu, nu „flagrantă absență a binelui” e problema în *Doamna Bovary*; altundeva e hiba: în flagrantă prezență a prostiei; din cauza ei nu-și are Charles locul în „spectacolul virtuții” pe care ar fi dorit Sainte-Beuve să-l vadă. Numai că Flaubert nu vrea să dea „spectacole ale virtuții”; el vrea să „pătrundă în miezul lucrurilor”. Iar în miezul lucrurilor, în miezul *tuturor* lucrurilor omenești, el vede, pretutindeni, dansând zâna prostiei. Zâna asta discretă se împacă de minune deopotrivă cu binele și cu răul, cu știința și cu ignoranța, cu Emma și cu Charles, cu voi și cu mine. Flaubert i-a făcut intrarea la balul marilor enigme ale existenței.

Coborârea până în abisul întunecat al unei glume

Când Flaubert i-a povestit lui Turgheniev subiectul lui *Bouvard și Pécuchet*, acesta i-a recomandat călduros să-l trateze cât mai pe scurt. Sfat impecabil dat de un bătrân maestru. Fiindcă istoria celor doi nu-și poate păstra eficiența comică decât sub forma unei povestiri scurte; lungimea ar face-o monotonă și plictisitoare, de nu cumva total absurdă. Flaubert insistă însă; îi explică lui Turgheniev: „Dacă [subiectul] e tratat pe scurt, într-o manieră concisă și ușoară, va fi o fantezie mai mult ori mai puțin spirituală, dar lipsită de amploare și verosimilitate, în timp ce, dând amănunte și dezvoltând, o să am aerul că eu cred în povestea mea, și se poate face din ea un lucru serios și chiar înfricoșător.”

Procesul lui Kafka s-a întemeiat pe un pariu artistic foarte asemănător. Primul capitol (citit de Kafka prietenilor săi, care s-au amuzat copios) ar putea fi înțeles (pe drept cuvânt de altfel) ca o simplă povestioară comică, o glumă: un anume K. e surprins într-o dimineață în patul lui de doi domni absolut obișnuiți, care-l anunță fără nici o explicație că este arestat, mâncându-i cu ocazia asta micul dejun și comportându-se în dormitorul lui cu o aroganță atât de firească, încât K., în cămașă de noapte, timid și stângaci, nu știe ce să facă. Dacă Franz Kafka n-ar fi continuat apoi acest capitol cu altele din ce în ce mai negre, nimeni nu s-ar mira astăzi de faptul că prietenii lui au râs cu atâta poftă. Dar Kafka nu voia să scrie (reiau aici termenii lui Flaubert:) „o fantezie mai mult ori mai puțin spirituală”, el voia să dea respectivei situații comice o „amploare” mai mare, voia „să dea amănunte și să dezvolte”, să insiste pe „verosimilitatea” ei ca să poată da impresia că „crede în această poveste” și să facă astfel din ea „un lucru serios și chiar înfricoșător”. Voia să coboare *până în abisul întunecat al unei glume*.

Bouvard și Pécuchet, doi pensionari hotărâți să-și însușească toată știința omenirii, sunt personajele unei glume, dar în același timp sunt personajele unui mister; ei au cunoștințe mai bogate nu numai decât toți oamenii din preajma lor, ci și decât toți cititorii care urmau să le citească istoria. Cunoscut faptele, cunosc teoriile cu privire la ele, ba chiar și argumentele ce contrazic aceste teorii. Nu cumva au un creier de papagal și nu cumva repetă pur și simplu ce-au învățat? Nici măcar asta nu-i adevărat; dau adesea dovadă de o surprinzătoare înțelegere, și le dăm în întregime dreptate când se simt superiori oamenilor

pe care-i frecventează, când sunt indignați de prostia lor și refuză s-o suporte. Și totuși, nimeni nu se îndoiește că sunt proști. Dar de ce oare ne par proști? Încercați să le definiți prostia! Încercați de fapt să definiți prostia ca atare! Ce este prostia? Rațiunea e capabilă să demaște răul ce se ascunde perfid în dosul minciunii seducătoare. În fața prostiei însă, rațiunea e neputincioasă. N-are nimic de demascat. Prostia nu poartă mască. E pur și simplu prezentă, și e nevinovată. Sinceră. Goală. Și de nedefinit.

Revăd în fața ochilor mărețul trio hugolian – Lantenac, Cimourdain, Gauvain –, cei trei eroi integri pe care nici un interes personal nu-i putea abate de la linia dreaptă, și mă întreb: oare ceea ce le dă puterea de a stăruii în opinia lor, *fără umbră de îndoială, fără umbră de ezitare*, nu e tocmai prostia? O prostie mândră, demnă, tăiată parcă în marmură? O prostie care-i însoțește, neabătut, pe toți trei precum odinioară o zeiță din Olimp își însoțea eroii până la moarte?

Da, chiar asta cred. Prostia nu scade câtuși de puțin măreția unui erou tragic. Inseparabilă de „firea omenească”, ea îl însoțește pe om constant și pretutinderi: în penumbra dormitorului, ca și la tribunele încălzite în lumină ale Istoriei.

Birocrația potrivit lui Stifter

Mă întreb cine a descoperit primul semnificația existențială a birocrăției. Probabil că Adalbert Stifter. Dacă, într-un anumit moment al vieții mele, Europa Centrală n-ar fi devenit o obsesie pentru mine, cine știe dacă l-aș fi citit cu atâta atenție pe acest vechi

autor austriac care, la prima vedere, îmi era mai degrabă străin datorită lungimilor sale, didacticismului și moralismului său, castității sale. Cu toate acestea, el este scriitorul-cheie al Europei Centrale din secolul XIX, produsul pur al acestei epoci și al spiritului ei idilic și virtuos numit Biedermeier! Cel mai important roman al lui Stifter, *Der Nachsommer* (*Sfârșit de vară*), din 1857, este pe cât de voluminos, pe atât de simplu ca poveste: un tânăr, Heinrich, e surprins, în timpul unei excursii pe munte, de nori amenințători de furtună. Găsește adăpost în locuința unui bătrân aristocrat, pe nume Risach, care-l primește cu ospitalitate și se împrietenește cu el. Micul castel poartă frumosul nume de „Rosenhaus”, „casa trandafirilor”, iar în urma acestui episod Heinrich va reveni regulat în vizită, o dată sau de două ori pe an; în al nouălea an se însoară cu fata botezată de Risach, și căsătoria asta încheie romanul.

Cartea nu-și dezvăluie sensul profund decât spre sfârșit, când Risach se retrage cu Heinrich și, într-o lungă conversație în doi, se destăinuie povestindu-și viața. Ea constă din două conflicte: unul privat, celălalt social. Mă opresc la cel de-al doilea: Risach a fost cândva un foarte înalt funcționar. Într-o bună zi, dându-și seama că munca în administrație era contrară firii sale, gusturilor și înclinațiilor sale, demisionează și se instalează la țară, în „casa trandafirilor”, ca să ducă o viață în armonie cu natura și sătenii, departe de politică, departe de Istorie.

Divorțul său de birocrație nu e rodul convingerilor sale politice sau filozofice, ci al cunoașterii pe care o are despre sine și despre incapacitatea lui de a fi funcționar. Ce înseamnă să fii funcționar? Risach îi explică lui Heinrich ce înseamnă, și, după

câte știu, asta e prima descriere „fenomenologică” a birocrăției:

Câtă vreme a crescut și s-a dezvoltat, administrația a fost nevoită să angajeze un număr tot mai mare de funcționari, iar între ei, inevitabil, unii proști sau foarte proști. A devenit deci imperativă crearea unui sistem care să permită ca operațiunile necesare să fie astfel îndeplinite încât să nu sufere alterări sau diluări din cauza competenței inegale a funcționarilor. „Ca să mă exprim mai limpede, continuă Risach, aş spune că un orologiu ideal ar trebui construit în așa fel încât să funcționeze bine chiar dacă piesele proaste sunt înlocuite cu piese bune, iar cele bune, cu altele proaste. Evident că un asemenea orologiu nu poate fi inventat. Dar administrația nu poate exista decât sub o asemenea formă sau, având în vedere evoluția pe care a cunoscut-o, e condamnată să dispară.” Așadar, unui funcționar nu i se cere să înțeleagă problemele de care se ocupă sectorul lui din administrație, ci să îndeplinească zelos diverse operațiuni fără să înțeleagă, ba chiar fără a încerca să înțeleagă, ce se petrece în birourile alăturate.

Risach nu critică birocrăția, explică doar de ce, dată fiind firea lui, nu i s-a putut consacra. L-a împiedicat să fie funcționar incapacitatea de a asculta și de a lucra în vederea unor obiective aflate dincolo de orizontul său. Ca și „respectul său pentru lucrurile așa cum sunt ele în sine” (*die Ehrfurcht vor den Dingen wie an sich sind*), un respect atât de profund încât, atunci când purta negocieri, nu apăra poziția impusă de superiorii lui, ci poziția pe care „lucrurile o impuneau de la sine”.

Pentru că Risach este omul concretului; tânjește după o viață în care să facă numai munci a căror utilitate o poate înțelege; în care să aibă de-a face numai cu oameni cărora le cunoaște numele, meseria, casa, copiii; în care însuși timpul să fie pururi perceput și trăit sub aspectul său concret: dimineată, amiază, soare, ploaie, furtună, noapte.

Divorțul său de birocrație este unul din divorțurile memorabile dintre om și lumea modernă. Un divorț pe cât de radical, pe atât de liniștit, așa cum se și cuvine dată fiind atmosfera idilică din această stranie operă romanească a epocii Biedermeier.

Profanarea lumii castelului și a satului

Max Weber a fost primul sociolog pentru care „capitalismul și societatea modernă în general” sunt caracterizate *mai presus de toate* prin „raționalizarea birocratică”. El consideră că revoluția socialistă (care pe atunci era doar un proiect) nu e nici primejdioasă și nici salvatoare, ea îi apare pur și simplu drept inutilă fiindcă e incapabilă să rezolve problema principală a modernității, respectiv „birocratizarea” (*Bürokratisierung*) vieții sociale care, potrivit lui, va continua inexorabil, indiferent care ar fi sistemul de proprietate asupra mijloacelor de producție.

Weber își expune ideile despre birocrație între 1905 și 1920, anul morții sale. Sunt tentat să observ că un romancier, în cazul nostru Adalbert Stifter, a fost conștient de importanța fundamentală a birocrației cu cincizeci de ani înainte de marele sociolog. Dar nu vreau să intru în polemica dintre artă și știință privind prioritatea descoperirilor, fiindcă ele nu

urmăresc același lucru. Weber a făcut o analiză sociologică, istorică, politică a fenomenului birocrăției. Stifter își punea altă problemă: ce înseamnă, *in concreto*, pentru un om faptul de a trăi într-o lume birocratică? cum îi transformă acest fapt existența?

După aproape șaiszeci de ani de la apariția romanului *Sfârșit de vară*, Kafka, alt scriitor central-european, scrie *Castelul*. Pentru Stifter, lumea castelului și a satului reprezenta oaza în care se refugiase bătrânul Risach pentru a scăpa de cariera sa de înalt funcționar, pentru a trăi în sfârșit fericit alături de vecinii săi, de animale, de copaci, alături de „lucrurile așa cum sunt ele în sine”. Această lume, în care se situează multe alte proze ale lui Stifter (și ale discipolilor săi), a devenit pentru Europa Centrală simbolul unei vieți idilice și ideale. Și tocmai această lume – un castel și un sat liniștit – e invadată la Kafka, cititor al lui Stifter, de birouri, de-o armată de funcționari și-o avalanșă de dosare! Kafka profanează cu cruzime simbolul sacru al idilei antibirocratice, atribuindu-i o semnificație diametral opusă: cea a unei victorii totale a birocratizării totale.

Sensul existențial al lumii birocratizate

Revolta unui Risach rupându-se de viața sa de funcționar nu mai e posibilă de multă vreme. Birocrația a devenit omniprezentă și nu mai putem scăpa de ea nicăieri; nu vom mai găsi nicăieri o „casă a trandafirilor” în care să trăim în apropierea „lucrurilor așa cum sunt ele în sine”. Din lumea lui Stifter, am trecut în lumea lui Kafka, și nu mai e cale de întoarcere.

Pe vremuri, când părinții mei plecau în concediu, își cumpărau biletele în gară, cu zece minute înainte de plecarea trenului; stăteau într-o pensiune la țară, iar nota de plată și-o achitau în ultima zi plătindu-i patronului în bani lichizi. Ei trăiau încă în lumea lui Stifter.

Eu îmi petrec concediile într-o altă lume: îmi cumpăr biletele cu două luni înainte, stând la coadă la agenția de voiaj, unde o birocrată se ocupă de mine și telefonează la Air France, unde alți birocrați, cu care nu voi lua contact niciodată, îmi repartizează un loc într-un avion și-mi înregistrează numele în dreptul unui număr dintr-o listă de pasageri; îmi rezerv și camera de hotel cu anticipație, telefonând unui receptioner care-mi înscrie cererea în calculatorul lui și o comunică micii sale administrații; în ziua plecării, birocrații dintr-un sindicat, după dispute cu birocrații de la Air France, declanșează o grevă. După ce dau numeroase telefoane, Air France, fără să-și ceară scuze (nimeni nu-i cerea niciodată scuze lui K.; administrația e dincolo de politețe), îmi restituie costul biletelor și-mi cumpăr un bilet de tren; în timpul concediului, plătesc peste tot cu un card bancar și fiecare masă pe care o iau e înregistrată de banca de la Paris și ținută astfel la dispoziția altor birocrați, de pildă a celor de la fisc sau, în caz că aș fi suspectat de vreun delict, a celor de la poliție. Pentru micul meu concediu, o întreagă echipă de birocrați se pune în mișcare, ba chiar eu însumi mă transform în birocraț al propriei mele vieți (completând chestionare, depunând reclamații, clasând documente în propriile mele arhive).

Diferența dintre viața mea și a părinților mei e izbitoare; birocrația a pătruns în întreg țesutul vieții.

„Nicăieri K. nu mai văzuse o asemenea împletire între slujbă și viață; erau atât de strâns legate între ele, încât, uneori, dădeau impresia că și-au schimbat rolurile” (*Castelul*). Dintr-odată, toate conceptele privitoare la existență și-au schimbat sensul:

Conceptul de *libertate*: nici o instituție nu-i interzice arpentorului K. să facă ce dorește; dar, în pofida libertății sale, ce poate face el cu adevărat? Ce poate un cetățean, în pofida tuturor drepturilor sale, să schimbe în privința mediului său imediat, în privința parcerii construite în fața casei sale, a difuzorului care urlă în fața ferestrelor sale? Libertatea sa este pe cât de nelimitată, pe atât de neputincioasă.

Conceptul de *viață privată*: nimeni nu intenționează să-l împiedice pe K. să facă dragoste cu Frieda, chiar dacă ea este amanta atotputernicului Klammm; cu toate astea, e urmărit pretutindeni de ochii castelului, iar împreunările lui sunt observate și notate în detaliu; cei doi secundanți care i-au fost repartizați se află mereu în preajma lui tocmai pentru asta. Când K. se plânge că-l stânjenesc, Frieda protestează: „Ce ai cu secundanții, iubitul? Nu trebuie s-avem secrete față de ei.”* Nimeni nu ne va contesta dreptul la viață privată, dar ea nu mai e ce-a fost: nici o discreție n-o mai ocrotește; oriunde am fi, lăsăm urme în calculatoare; „nu trebuie s-avem secrete față de ei”, spune Frieda; nici nu mai cerem discreție; viața privată nu mai cere să fie privată.

Conceptul de *timp*: când un om se opune altuia, se opun două timpuri egale: două timpuri limitate ale unor vieți pieritoare. Or, astăzi, nu ne mai

* Citatele urmează ediția: Franz Kafka, *Castelul*, trad. rom. Mariana Șora, Editura pentru Literatură, București, 1968. (N.t.)

confruntăm unul cu altul, ci cu administrațiile a căror existență nu cunoaște nici tinerețe, nici bătrânețe, nici oboseală, nici moarte și se petrece în *afara timpului uman*: omul și administrația trăiesc în două timpuri diferite. Citesc într-un ziar povestea banală a unui mic industriaș francez care a dat faliment pentru că un debitor nu și-a plătit datoriile pe care le avea față de el. Se simte nevinovat, vrea să se apere în fața justiției, dar renunță numaidecât: cazul său n-ar putea fi soluționat mai devreme de patru ani; procedura e lungă, iar viața lui e scurtă. Asta îmi aduce aminte de negustorul Block din *Procesul* lui Kafka: procedura trenează în cazul lui de cinci ani și jumătate fără să se ajungă la nici o judecată; între timp a fost silit să-și abandoneze afacerile deoarece „când vrei să faci ceva pentru procesul tău nu te mai poți ocupa de nimic”* (*Procesul*). Nu cruzimea îl strivește pe arpentorul K., ci timpul neomelesc de la castel; omul cere audiențe, castelul le amână; litigiul se prelungește, viața ia sfârșit.

Pe urmă, *aventura*: odinioară, cuvântul exprima proslăvirea vieții înțeleasă ca libertate; o hotărâre individuală curajoasă declanșa un surprinzător lanț de acțiuni, toate libere și deliberate. Acest sens al aventurii nu corespunde însă cu ceea ce trăiește K. El ajunge în sat fiindcă, în urma unei neînțelegeri între două birouri de la castel, i s-a trimis o convocare din greșeală. Nu voința sa, ci o *eroare administrativă* a declanșat aventura în care a intrat, iar ea n-are nimic de-a face, ontologic vorbind, cu cea a unui don Quijote sau a unui Rastignac. Din pricina imensității aparatului birocratic, erorile devin statistic

* Citatul urmează ediția: Franz Kafka, *Procesul*, trad. rom. Gellu Naum, Minerva, București, 1977. (N.t.)

inevitabile; utilizarea calculatoarelor le face să devină deopotrivă aproape ireperabile și ireparabile. În viețile noastre în care totul e planificat, determinat, singurul lucru neașteptat cu putință este o eroare a mașinăriei administrative cu consecințele ei imprevizibile. Eroarea birocratică devine singura poezie (poezie neagră) a epocii noastre.

Conceptul de aventură se înrudește cu conceptul de *luptă*: K. pronunță adesea acest cuvânt când vine vorba de disputa dintre el și castel. Dar în ce constă lupta lui? În câteva zadarnice întâlniri cu niște birocrați și-o lungă așteptare. Nici pomeneală de luptă corp la corp; adversarii noștri nu au corp: asigurări, securitate socială, cameră de comerț, justiție, fisc, poliție, prefectură, primărie. Luptăm petrecând ore în șir prin birouri, prin săli de așteptare, prin arhive. Iar la capătul luptei, ce ne așteaptă? O victorie? Câteodată. Dar ce înseamnă o victorie? Potrivit mărturiei lui Max Brod, Kafka imagina următorul sfârșit pentru *Castelul*: după toate tracasările la care e supus, K. moare de epuizare; e pe patul de moarte când (îl citez pe Brod:) „sosește de la castel o hotărâre care declară că n-are de fapt dreptul să stea în sat, dar că i se îngăduie totuși să-și ducă viața și să muncească acolo ținând seama de anumite circumstanțe secundare”.

Vârstele omului ascunse în dosul cortinei

Las să mi se perinde pe dinaintea ochilor romanele de care-mi aduc aminte și încerc să stabilesc ce vârste au protagoniștii lor. Ciudat, toți sunt mai tineri decât mi-i aminteam eu. Asta fiindcă, pentru

autorii lor, ei reprezentau mai degrabă situația omului în general decât o situație caracteristică unei vârste. La capătul aventurilor sale, după ce a înțeles că nu mai vrea să trăiască în lumea care-l înconjoară, Fabrice del Dongo intră la mănăstire. Mi-a plăcut întotdeauna enorm sfârșitul ăsta. Numai că Fabrice e încă foarte tânăr. Cât timp va suporta un bărbat de vârsta lui, oricât de dureroase i-ar fi decepțiile, să trăiască într-o mănăstire? Stendhal a ocolit întrebarea, lăsându-l să moară pe Fabrice după un singur an petrecut în mănăstire. Mișkin are douăzeci și șase de ani, Rogojin douăzeci și șapte, Nastasia Filippovna douăzeci și cinci, Aglaia doar douăzeci, și tocmai ea, cea mai tânără, va distruge în final, prin inițiativele ei nesăbuite, viața tuturor celorlalți. Și totuși, lipsa de maturitate a acestor personaje nu e analizată ca atare. Dostoievski ne povestește drama unor ființe umane, nu drama tinereții.

Român prin naștere, Cioran, în vârstă de douăzeci și șase de ani, se instalează la Paris în 1937; după zece ani îi apare prima carte scrisă în franțuzește și devine unul din marii scriitori francezi ai vremii sale. În anii '90, Europa, atât de înțelegătoare pe vremuri față de nazismul incipient, se înverșunează împotriva umbrelor sale cu o combativitate plină de curaj. A sosit vremea încheierii socotelilor cu trecutul, iar opiniile fasciste ale tânărului Cioran din epoca petrecută în România devin, subit, de mare actualitate. În 1995 moare, la vârsta de optzeci și patru de ani. Deschid un mare ziar parizian: pe două pagini, o serie de necrologuri. Nici un cuvântel despre operă; scribii săi funebri au fost mai degrabă degustați, fascinați, indignați de tinerețea sa petrecută în România. Au îmbrăcat cadavrul marelui scriitor

francez într-un costum folcloric românesc, silindu-l să ridice brațul din sicriu într-un salut fascist.

Ceva mai târziu am citit un text pe care Cioran l-a scris în 1949, pe când avea treizeci și opt de ani: „...nu puteam nici măcar să-mi imaginez propriul trecut. Și când îmi întorc privirea înapoi, el pare să-mi amintească de *altcineva*. Este un altul cel pe care îl reneg, tot ce înseamnă «eu» este acum aiurea, la o mie de leghe de cel care am fost.”* Și mai departe: „când îmi vine în minte [...] tot delirul eului meu de odinioară [...] îmi pare că mă aplec peste obsesiile unui străin și sunt stupefiat să aflu că străinul acesta eram eu.”

Ce mă interesează pe mine în acest text e *uimirea* omului care nu reușește să găsească nici o legătură între „eul” său de acum și cel de odinioară, care e uluit în fața enigmei identității sale. Dar, veți spune, este oare sinceră uimirea asta? Bineînțeles că da! În varianta ei obișnuită, o cunoaște toată lumea: cum ai putut lua în serios cutare curent filozofic (religios, artistic, politic)? Sau (mai banal): cum te-ai putut îndrăgosti de-o femeie atât de simplută (de-un bărbat atât de stupid)? Or, dacă pentru majoritatea oamenilor tinerețea trece repede iar rătăcirile sale dispar fără urmă, tinerețea lui Cioran a încremenit; nu ne putem bate joc de fascism cu același surâs condescendent cu care ne batem joc de un îndrăgostit ridicol.

Uluit, Cioran a privit anii trecutului său și s-a ambalat (citez din același text din 1949): „Nenorocirea este rezervată tinerilor. Ei sunt aceia care promovează doctrinele intoleranței și le pun în practică;

* Citatele urmează ediția: Emil Cioran, *Țara mea/Mon Pays*, trad. rom. Gabriel Liiceanu, Humanitas, București, 1996. (N.t.)

ei sunt aceia care au nevoie de sânge, de țipete, de tumult și de barbarie. Pe vremea când eram tânăr, întreaga Europă credea în tineret, întreaga Europă îl împingea în politică, în probleme de stat.”

Câți Fabrice del Dongo, câte Aglaia, Nastasia, câți Mișkin nu văd în jurul meu! Se află toți la începutul călătoriei în necunoscut; fără doar și poate, se vor rătăci; dar e o rătăcire singulară: se vor rătăci fără să știe că se rătăcesc; căci lipsa lor de experiență este dublă: nu cunosc lumea și nu se cunosc pe ei înșiși; abia după ce-o vor fi văzut cu distanța pe care ți-o dă vârsta adultă, propria rătăcire le va apărea ca rătăcire; mai mult: numai odată cu această distanță vor fi în măsură să priceapă noțiunea însăși de rătăcire. Deocamdată, neavând habar de privirea pe care viitorul o va arunca într-o bună zi asupra tinereții lor trecute, își apără convingerile cu mult mai multă agresivitate decât și le apără un adult care a trăit deja experiența fragilității certitudinilor omenești.

Furia lui Cioran împotriva tinereții exprimă o evidență: din fiecare punct de observație înălțat pe linia trasată între naștere și moarte, lumea se vede altfel, iar atitudinile celui care se oprește s-o privească se transformă; nimeni nu-și va înțelege semenii fără a le înțelege *mai întâi de toate vârsta*. Într-adevăr, e atât de evident, o, cât de evident! Atâta doar că numai pseudo-evidențele ideologice sunt vizibile la început. O evidență existențială e cu atât mai puțin vizibilă, cu cât este mai evidentă. Vârstele omului se ascund în dosul cortinei.

Când Picasso a pictat primul său tablou cubist, avea douăzeci și șase de ani: în întreaga lume, mai mulți pictori din generația lui i s-au alăturat și l-au urmat. Un sexagenar care s-ar fi repezit atunci să-l imite pictând în stil cubist ar fi părut (pe drept cuvânt) grotesc. Căci libertatea unui tânăr și libertatea unui bătrân sunt continente care nu se întâlnesc niciodată.

„Tânăr, ești puternic în compania celorlalți, bătrân, ești puternic în singurătate”, scria Goethe (bătrânul Goethe) într-o epigramă. Într-adevăr, când se apucă să atace idei indiscutabile, forme stabilite, tinerilor le place să se asocieze în coterii; când la începutul secolului petreceau împreună săptămâni de-a rândul pe plajele de la Collioure, Derain și Matisse pictau tablouri asemănătoare, sub semnul aceleiași estetici foviste; cu toate astea, nici unul dintre ei nu se simțea epigon al celuilalt – și, într-adevăr, nici nu erau.

Într-un elan de solidaritate, suprarealiștii au salutat în 1924 moartea lui Anatole France printr-un necrolog-pamflet de o memorabilă prostie: „Pe semenii tăi, cadavrele, nu-i iubim!” scria Éluard, în vârstă de douăzeci și nouă de ani. „Odată cu Anatole France, piere un strop de josnicie omenească. Fie ca ziua în care îngropăm viclenia, tradiționalismul, patriotismul, oportunismul, scepticismul, realismul și lipsa de suflet să fie o sărbătoare!” scria Breton, în vârstă de douăzeci și opt de ani. „Fie deci ca cel ce tocmai a crăpat [...] să se prefacă la rândul lui în fum! Puțin rămâne dintr-un om: și e revoltător să ne închipuim despre acesta că totuși a fost”, scria Aragon, în vârstă de douăzeci și șapte de ani.

Îmi revin în minte cuvintele lui Cioran despre tineri și nevoia lor „de sânge, de țipete de tumult...”; mă grăbesc să adaug însă că tinerii poeți care urinau pe cadavrul unui mare romancier nu încetau din pricina asta să fie adevărați poeți, poeți admirabili; geniul și prostia țâșneau la ei din același izvor. Erau de o agresivitate violentă (lirică) față de trecut și la fel de violent (liric) devotați viitorului ai cărui apărători se socoteau și care, în ochii lor, le binecuvânta voioasa urină colectivă.

Vine apoi momentul în care Picasso e bătrân. E singur, abandonat de grupul său, abandonat și de istoria picturii care între timp a luat-o în altă direcție. Fără regret, cu o plăcere hedonistă (nicicând din pictura lui nu s-a revărsat atâta bună dispoziție), se instalează în casa artei sale, știind că noul nu se află doar înaintea, pe calea cea largă, ci și la stânga, la dreapta, în sus, în jos, înapoi, în toate direcțiile posibile ale lumii inimitabile ce-i aparține numai lui (fiindcă nimeni nu-l va imita: tinerii îi imită pe tineri; bătrânii nu-i imită pe bătrâni).

Nu-i ușor pentru un tânăr artist novator să seducă publicul și să se facă iubit. Când însă, mai târziu, își schimbă încă o dată stilul și se leapădă de imaginea pe care o aveau ceilalți despre sine, publicul ezită să-l urmeze. Legat de tânără generație a cinematografului italian (acea mare artă a filmului care nu mai există), Federico Fellini s-a bucurat multă vreme de o admirație unanimă; *Amarcord* (1973) a fost ultimul lui film a cărui frumusețe lirică a întrunit acordul unanim. Apoi, fantezia lui se dezlănțuie și mai tare iar privirea i se ascute; poezia lui devine anti-lirică, modernismul lui, anti-modern; cele șapte filme din ultimii săi cincisprezece ani de

viață sunt un tablou implacabil al lumii în care trăim: *Casanova* (chipul unei sexualități exhibate, ajunsă la limitele ei grotești); *Prova d'orchestra*; *Cetatea femeilor*; *E la nave va* (un adio adresat Europei a cărei navă se-ndreaptă spre neant pe muzica unor arii de operă); *Ginger și Fred*; *Intervista* (un grandios adio adresat filmului, artei moderne, artei pur și simplu); *La Voce della luna* (adio final). În cursul acestor ani, iritate deopotrivă de estetica sa extrem de exigentă și de privirea lucidă pe care o aruncă lumii contemporane, saloanele, presa, publicul (ba chiar și producătorii) îi întorc spatele; nemaidatorând nimănui nimic, Fellini se bucură de „fericita iresponsabilitate” (îl citez) a unei libertăți pe care, până atunci, n-o cunoscuse.

În ultimii săi zece ani, Beethoven nu mai așteaptă nimic de la Viena, de la aristocrația ei, de la muzicienii ei care-l onorează, dar nu-i mai ascultă compozițiile; nici el nu le mai ascultă pe ale lor de altfel, de n-ar fi decât pentru că-i surd; e în culmea artei sale; sonatele și cvartetele sale sunt fără seamăn; prin complexitatea construcției lor, ele sunt departe de clasicism, fără să se apropie totuși de spontaneitatea facilă a tinerilor romantici; în evoluția muzicii, el a luat-o într-o direcție pe care n-a urmat-o nimeni; fără discipoli, fără succesori, opera libertății sale vespérale e un miracol, o insulă.

PARTEA A ȘAPTEA

Romanul, memoria, uitarea

Amélie

Chiar dacă nimeni n-o să mai citească romanele lui Flaubert, fraza „Doamna Bovary sunt eu” nu va fi uitată. Faimoasa sentință n-a fost niciodată scrisă de Flaubert. I-o datorăm unei domnișoare, Amélie Bosquet, romancieră mediocră care și-a manifestat afecțiunea pentru prietenul ei Flaubert desființând *Educația sentimentală* în două articole absolut prostești. Această Amélie i-a comunicat cuiva – persoană al cărei nume ne-a rămas necunoscut – o informație extrem de prețioasă: într-o zi, l-a întrebat pe Flaubert ce femeie i-a servit drept model pentru Emma Bovary, la care Flaubert i-ar fi răspuns: „Doamna Bovary sunt eu!” Impresionat, necunoscutul a transmis informația unui anume domn Deshermes, care, la rândul lui extrem de impresionat, a răspândit-o. Noianul de comentarii inspirate de această apocrifă este o dovadă grăitoare despre inutilitatea teoriei literare care, neputincioasă în fața unei opere de artă, debitează întruna clișee despre psihologia autorului. El este totodată grăitor și pentru ceea ce numim memorie.

Îmi aduc aminte de întâlnirea clasei mele de liceu la douăzeci de ani de la bacalaureat: J. mi-a zis plin de voioșie: „Te văd și-acum spunându-i profesorului de matematică: rahat, domn' profesor!” Or, mie nu mi-a plăcut niciodată cum sună cuvântul rahat în cehă și eram absolut sigur că n-am spus niciodată așa ceva. Numai că toată lumea în jurul nostru a izbucnit în râs, prefăcându-se că-și amintește replica mea tăioasă. Înțelegând că o dezmințire din partea mea n-ar convinge pe nimeni, am zâmbit cu modestie, fără să protestez, fiindcă – adaug spre rușinea mea – mi-a făcut plăcere să mă văd transformat în eroul care-i aruncă o grosolănie în față nesuferitului profesor.

Toată lumea a trăit întâmplări dintr-astea. Când cineva citează ce-am spus în cursul unei conversații, nu reușim niciodată să ne recunoaștem; cuvintele ne sunt în cel mai bun caz drastic simplificate, uneori alterate (când ni se ia în serios ironia) și foarte adesea nu au nimic de-a face cu ce-am fi putut spune sau gândi vreodată. Și nu trebuie să ne mirăm sau să ne indignăm, pentru că este evidența însăși: omul e despărțit de trecut (chiar de trecutul de acum câteva clipe) prin două forțe care se pun numaidecât în mișcare și cooperează: forța uitării (care șterge) și forța memoriei (care transformă).

O fi ea evidența însăși, dar e greu de acceptat, fiindcă, dacă o gândim până la capăt, ce se alege de toate mărturiile pe care se sprijină istoriografia, ce se alege de certitudinile noastre privitoare la trecut și ce se alege de Istoria însăși, Istoria la care ne referim zi de zi, cu credulitate, candoare și spontaneitate?

Sub stratul subțire al lucrurilor incontestabile (nu încapă îndoială că Napoleon a pierdut bătălia de la Waterloo), se întinde un spațiu infinit, spațiul lucrurilor aproximative, al lucrurilor inventate, deformate, simplificate, exagerate, prost înțelese, un spațiu infinit de neadevăruri care se împerechează, se înmulțesc ca șobolanii, devenind nemuritoare.

Romanul ca utopie a unei lumi ce nu cunoaște uitarea

Activitatea perpetuă a uitării conferă fiecăruia dintre actele noastre un caracter fantomatic, ireal, nebulos. Ce-am mâncat alaltăieri la prânz? Ce mi-a povestit ieri amicul meu? Ba chiar: la ce m-oi fi gândit acum trei secunde? Toate lucrurile astea sunt uitate și (ceea ce e nespus mai rău!) nici nu merită altă soartă. Împotriva lumii noastre reale care, prin esența ei, e fugitivă și demnă de uitare, operele de artă se înalță ca o altă lume, o lume ideală, trainică, în care fiecare detaliu își are însemnătatea lui, sensul lui, în care tot ce există – fiecare cuvânt, fiecare frază – merită să rămână pururi neuitat și a fost creat ca atare.

Și totuși, percepția artei nu scapă nici ea de puterea uitării. Cu precizarea că, în fața uitării, artele se află fiecare într-o poziție diferită. În această privință, poezia e privilegiată. Cine citește un sonet de Baudelaire nu poate sări peste nici un cuvânt. Dacă îi place, îl va citi de mai multe ori, poate chiar cu glas tare. Dacă-i place la nebunie, îl va învăța pe de rost. Poezia lirică este o fortăreață a memoriei.

Romanul, dimpotrivă, reprezintă, în calea uitării, o cetate jalnic de slab fortificată. Dacă socotesc că

într-o oră se citesc douăzeci de pagini, un roman de patru sute de pagini îmi va lua douăzeci de ore, deci o săptămână, să spunem. Rareori avem însă o întreagă săptămână liberă. E mai probabil ca, între perioadele de lectură, să intervină pauze de mai multe zile, în care uitarea va intra imediat în acțiune. Numai că uitarea nu lucrează doar în pauzele de lectură, ea participă la lectură în mod continuu, fără răgaz; când dau pagina, uit deja ce-am citit adineori; rețin doar un soi de rezumat indispensabil pentru a înțelege ce urmează, în vreme ce toate amănuntele, micile observații, formulările admirabile s-au șters deja. Într-o bună zi, peste ani, o să vreau să-i vorbesc unui prieten despre acest roman; vom constata atunci amândoi că memoriile noastre, nereținând din lectură mai mult de câteva frânturi, au reconstruit pentru uzul fiecăruia dintre noi două cărți absolut diferite.

Cu toate astea, romancierul își scrie romanul ca și cum ar scrie un sonet. Priviți-l! E fermecat de compoziția pe care o vede înălțându-i-se dinainte: cel mai mărunț detaliu e important pentru el, îl transformă în motiv și-l readuce în scenă în nenumărate repetiții, variațiuni, aluzii, exact ca într-o fugă. Iată de ce e încredințat că a doua jumătate a romanului său va fi și mai frumoasă, și mai puternică decât prima; pentru că, pe măsură ce înaintăm în sălile acestui castel, ecourile frazelor deja rostite, ecourile temelor deja expuse se vor multiplica și, asociate în acorduri, vor răsuna de pretutindeni.

Mă gândesc la ultimele pagini din *Educația sentimentală*: Frédéric, care a încetat de mult să cocheteze cu Istoria și a văzut-o pentru ultima oară pe doamna Arnoux, îl reîntâlnește pe Deslauriers,

prietenul lui din tinerețe. Plini de melancolie, cei doi își amintesc de prima lor incursiune la bordel: Frédéric are cincisprezece ani, Deslauriers, optsprezece; se prezintă amândoi ca niște îndrăgostiți, fiecare cu câte un enorm buchet de flori; fetele izbucnesc în râs, Frédéric o șterge cuprins de panică din cauza propriei timidități, iar Deslauriers îl urmează. Amintirea e plăcută, căci le readuce în minte vechea prietenie pe care mai târziu au trădat-o de nenumărate ori, dar care, odată cu trecerea celor treizeci de ani, rămâne un lucru de preț, poate cel mai de preț, chiar dacă nu le mai aparține. „Asta-i tot ce am avut mai bun“, spune Frédéric, iar Deslauriers repetă aceeași frază cu care se încheie educația lor sentimentală și romanul.

Sfârșitul acesta n-a fost prea apreciat. A fost considerat vulgar. Vulgar? Chiar așa? Aș putea să-mi închipui o altă obiecție, mai convingătoare: a încheia un roman printr-un motiv nou reprezintă un defect de compoziție; e ca și cum în ultimele măsuri ale unei simfonii, în loc să revină la tema principală, compozitorul ar strecura brusc o nouă melodie.

Da, obiecția din urmă e mai convingătoare, numai că motivul incursiunii la bordel nu e nou; el nu apare „brusc“; a fost expus la începutul romanului, la sfârșitul capitolului al doilea din partea întâi: foarte tineri pe atunci, Frédéric și Deslauriers au petrecut o minunată zi împreună (întreg capitolul e consacrat prieteniei lor) și, despărțindu-se, privesc spre malul stâng, unde „strălucea o lumină în lucarna unei case scunde“. În aceeași clipă, Deslauriers își scoate cu un gest teatral pălăria și rostește câteva fraze enigmatice. „Această aluzie la o aventură comună îi înveseli. Râdeau tare pe străzi.“ Totuși, Flaubert

nu spune în ce a constatat această „aventură comună”; își rezervă s-o povestească la sfârșitul romanului pentru ca ecoul unui râs plin de veselie (cel care răsună „tare pe străzi”) să se unească cu melancolia frazelor finale într-un singur acord rafinat.

Numai că, dacă pe tot parcursul scrierii romanului Flaubert auzea acest minunat râs al prieteniei, cititorul lui, în schimb, l-a uitat numaidecât, iar când ajunge la sfârșit, evocarea incursiunii la bordel nu trezește în el nici o amintire; n-aude nici o muzică și nici un acord rafinat.

Ce trebuie să facă romancierul confruntat cu această uitare devastatoare? Trebuie să nici nu-i pese de ea și să-și construiască romanul ca pe un indestructibil castel al neuitării, chiar dacă știe că cititorul său nu-l va parcurge decât distrat, în goană, uituc, fără a-l locui vreodată.

Compoziția

Romanul *Anna Karenina* este alcătuit din două linii narative: a Annei (drama adulterului și a sinuciderii) și a lui Levin (viața unui cuplu mai mult sau mai puțin fericit). La sfârșitul părții a șaptea, Anna se sinucide. Urmează ultima parte, a opta, consacrată exclusiv liniei lui Levin. Avem aici de-a face cu o transgresare evidentă a convenției; căci pentru orice cititor moartea eroinei este singurul sfârșit posibil al unui roman. Or, în partea a opta, eroina nu se mai află în scenă; din povestea ei nu rămâne decât un ecou rătăcitor, pașii ușori ai unei amintiri care se-ndepărtează; și e minunat; și e adevărat; numai Vronski e deznădăjduit și pleacă în Serbia

să-și caute moartea în războiul cu turcii; ba chiar și măreția gestului său e relativizată: partea a opta se desfășoară aproape în întregime la moșia lui Levin, care-și bate joc, în conversații, de isteria panslavistă a voluntarilor care se duc să se războiască pentru sârbi; de altfel, războiul îl preocupă pe Levin, mult mai puțin decât meditațiile asupra omului și a lui Dumnezeu; ele apar în frânturi în cursul activității sale la moșie, amestecate cu proza vieții sale cotidiene care se încheie ca uitarea de pe urmă peste o dramă amoroasă.

Plasând povestea Annei în spațiul vast al lumii în care a sfârșit topindu-se în imensitatea timpului guvernat de uitare, Tolstoi a ascultat de înclinația esențială a artei romanului. Pentru că narațiunea așa cum există ea din noaptea timpurilor a devenit roman în momentul în care autorul nu s-a mai mulțumit cu un simplu „story”, ci și-a deschis larg ferestrele spre lumea care se întindea în preajmă. Astfel, unui „story” i s-au adăugat alte „stories”, episoade, descrieri, observații, reflecții, iar autorul s-a găsit în fața unei materii extrem de complexe, de eterogene, căreia era nevoit, aidoma unui arhitect, să-i imprime o formă; astfel, pentru arta romanului, încă de la începutul existenței sale, compoziția (arhitectura) a dobândit o însemnătate primordială.

Însemnătatea excepțională a compoziției este unul din semnele genetice ale artei romanului; ea o deosebește de alte arte ale literaturii, de piesele de teatru (libertatea lor arhitecturală e strict limitată de durata unei reprezentații și de necesitatea de a capta fără încetare atenția spectatorului), ca și de poezie. În acest sens, nu-i un lucru aproape șocant faptul că Baudelaire, incomparabilul Baudelaire, a

putut utiliza aceiași alexandrinii și aceeași formă de sonet ca și mulțimea de poeți de dinaintea și de după el? Dar asta este arta poetului: originalitatea lui se manifestă prin forța imaginației, nu prin arhitectura ansamblului; dimpotrivă, frumusețea unui roman e inseparabilă de arhitectura sa: spun *frumusețea*, deoarece compoziția nu este o simplă abilitate tehnică; ea poartă în sine originalitatea stilului unui autor (toate romanele lui Dostoievski se întemeiază pe același principiu compozițional); este sigiliul identității fiecărui roman particular (în interiorul acestui principiu comun, fiecare roman al lui Dostoievski are arhitectura lui inimitabilă). Însemnătatea compoziției e poate și mai izbitoare în marile romane ale secolului XX: *Ulise* cu evantaiul său de stiluri diferite; *Ferdydurke* a cărui istorie „picarescă” e divizată în trei părți prin două interludii burlești fără nici o legătură cu acțiunea romanului; al treilea volum din *Somnambulii* care integrează într-un unic ansamblu cinci „genuri” diferite (roman, nuvelă, reportaj, poezie, eseu); *Palmierii sălbatici* al lui Faulkner, compus din două povești total autonome care nu se întâlnesc nicio dată; etc., etc.

Când, într-o bună zi, istoria romanului se va fi încheiat, care va fi soarta marilor romane ce vor rămâne după ea? Unele sunt imposibil de povestit, și deci imposibil de adaptat (precum *Pantagruel*, *Tristram Shandy*, *Jacques fatalistul* sau *Ulise*). Ele vor supraviețui sau vor dispărea așa cum sunt. Altele, grație „story”-ului pe care-l conțin, par să poată fi povestite (precum *Anna Karenina*, *Idiotul* sau *Procesul*) și deci pot fi adaptate pentru cinema, pentru televiziune, pentru teatru, pentru benzi desenate.

Numai că o atare „nemurire” e o himeră! Căci pentru a face dintr-un roman o piesă de teatru sau un film trebuie mai întâi să-i fie descompusă compoziția; romanul trebuie redus pur și simplu la „story”; trebuie renunțat la forma lui. Dar ce rămâne dintr-o operă de artă dacă o lipsim de forma ei? Suntem încredințați că prelungim viața unui mare roman printr-o adaptare, când de fapt nu facem decât să construim un mausoleu unde doar o mică inscripție săpată în marmură amintește numele celui care nu se află acolo.

O naștere uitată

Cine își mai amintește astăzi de invadarea Cehoslovaciei de către armata rusă în august 1968? În viața mea, ea a reprezentat o vâlvătaie. Și totuși, dacă mi-aș scrie amintirile din vremea aia, rezultatul ar fi sărăcăcios, cu siguranță plin de erori, de minciuni involuntare. Dar alături de *memoria factuală* există alta: mica mea țară mi-a apărut lipsită de ultima ei rămășiță de independență, înghițită *pentru totdeauna* de către o imensă lume străină; mi s-a părut că asist la începutul agoniei sale; firește, evaluarea pe care o dădeam situației era falsă; dar în ciuda erorii mele (sau mai degrabă grație ei) în *memoria existențială* mi s-a întipărit o mare experiență: știu de atunci ceea ce nici un francez, nici un american nu poate ști; știu ce înseamnă pentru un om să trăiască moartea națiunii sale.

Hipnotizat de imaginea acestei morți, m-am gândit la nașterea ei, mai precis la a doua ei naștere, la renașterea de după secolele XVII și XVIII, când,

dispărând din cărți, din școli, din administrație, limba cehă (cândva marea limbă a lui Jan Hus și a lui Comenius) viețuia alături de germană ca idiom domestic; m-am gândit la scriitorii și artiștii cehi din secolul XIX, care, într-un timp miraculos de scurt, au trezit la viață o națiune adormită; m-am gândit la Bedřich Smetana, care nici nu știa măcar să scrie corect în cehă, care-și ținea jurnalele intime în germană, fiind totuși personalitatea cea mai emblematică a națiunii. Situație unică: cehii, toți bilingvi, au avut atunci posibilitatea să aleagă: să se nască sau să nu se nască; să fie sau să nu fie. Unul dintre ei, Hubert Gordon Schauer, a avut curajul să exprime fără înconjur întreaga greutate a mizei: „N-am fi mai de folos umanității dacă ne-am uni energia spirituală cu cultura unei mari națiuni care se află la un nivel mult mai înalt decât cultura cehă incipientă?” Cu toate astea, cehii au sfârșit prin a prefera o „cultură incipientă” culturii mature a nemților.

Am încercat să-i înțeleg. În ce consta magia seducției patriotice? Să fi fost farmecul unei călătorii în necunoscut? Nostalgia unui mare trecut apus? O nobilă generozitate care-l prefera pe cel slab celui puternic? Sau era pur și simplu plăcerea de a aparține unui grup de prieteni setoși să creeze o lume nouă *ex nihilo*? Să creeze nu doar un poem, un teatru, un partid politic, ci o întreagă națiune, chiar și cu limba sa pe jumătate dispărută? Despărțit de acea epocă doar prin trei sau patru generații, am fost uimit de incapacitatea mea de a intra în pielea înaintașilor mei, de a recrea în închipuire situația concretă pe care o trăiseră.

Pe străzi mărsăluiau soldați ruși, eram îngrozit la gândul că o forță zdrobitoare avea să ne împiedice

să fim ceea ce eram și, totodată, constatam, interzis, că habar n-aveam cum și de ce deveniserăm ceea ce eram; nu eram sigur nici măcar de faptul că, un secol mai devreme, aș fi ales să fiu ceh. Nu cunoașterea evenimentelor istorice îmi lipsea. De altă cunoaștere aveam nevoie, de cea care, cum ar fi spus Flaubert, pătrunde în „miezul” unei situații istorice, îi surprinde conținutul omenesc. Poate că un roman, un mare roman, m-ar fi făcut să înțeleg cum au trăit cehii de atunci hotărârea pe care au luat-o. Or, un asemenea roman nu s-a scris. Sunt cazuri în care absența unui mare roman este iremediabilă.

Uitarea de neuitat

La câteva luni după ce-am părăsit mica mea țară confiscată, mă aflu în Martinica. Pesemne că voiam să uit, pentru o vreme, condiția mea de emigrant. Mi-era însă cu neputință: hipersensibil cum eram la destinul țărilor mici, totul mi-a amintit acolo de Boemia mea; cu atât mai mult cu cât întâlnirea mea cu Martinica s-a petrecut în momentul în care cultura sa își căuta cu pasiune propria personalitate.

Ce știam pe atunci despre această insulă? Nimic. Sau doar numele lui Aimé Césaire, a cărui poezie o citisem în traducere îndată după război – aveam șaptesprezece ani – într-o revistă cehă de avangardă. Martinica era pentru mine insula lui Aimé Césaire. Și, într-adevăr, așa mi-a apărut când am călcat prima dată pe pământul ei. Césaire era pe atunci primar la Fort-de-France. Am văzut zi de zi, în jurul primăriei, mulțimile care-l așteptau ca să-i vorbească, să i se destăinuie, să-i ceară sfatul. N-am să mai văd

desigur niciodată un asemenea contact direct, carnal, între popor și cel care îl reprezintă.

Poetul ca întemeietor al unei culturi, al unei națiuni, era un lucru pe care-l cunoscusem foarte bine în Europa mea Centrală; așa erau Adam Mickiewicz în Polonia, Sándor Petöfi în Ungaria, Karel Hynek Macha în Boemia. Dar Macha era un poet blestemat, Mickiewicz un emigrant, iar Petöfi un tânăr revoluționar ucis în 1849 într-o bătălie. Lor nu le fusese dat să cunoască ce a cunoscut Césaire: dragostea alor săi exprimată deschis. Și apoi, Césaire nu e un roantic din secolul XIX, e un poet modern, urmaș al lui Rimbaud, prieten cu suprarealiștii. Dacă literatura țărilor central-europene își are rădăcinile în cultura romantismului, cea a Martinicăi (și a tuturor Antilelor) s-a născut (și asta mă și uimea!) din estetica artei moderne!

Totul a fost declanșat de un poem al tânărului Césaire: *Caietul unei reveniri în țara natală* (1939); întoarcerea unui negru într-o insulă de negri din Antile; fără umbră de romantism, fără umbră de idealizare (Césaire nu vorbește despre oameni de culoare, vorbește expres despre *negri*), poemul se întreabă cu brutalitate: *cine suntem?* Într-adevăr, Dumnezeuule, cine sunt acești oameni de culoare din Antile? Au fost deportați acolo în secolul XVII din Africa; dar de unde mai exact? din ce trib făcuseră parte? ce limbă vorbeau? Trecutul a fost uitat. Ghilotinat. Ghilotinat de o lungă călătorie în calele unor corăbii, printre cadavre, printre țipete, plânsete, sânge, sinucideri, asasinate; nimic n-a rămas după această trecere prin infern; nimic altceva decât uitarea: *uitarea esențială și fondatoare*.

Șocul de neuitat al uitării transformase insula de sclavi în teatru al viselor; căci doar prin vise au reușit locuitorii din Martinica să-și imagineze propria existență, să-și creeze *memoria existențială*; șocul de neuitat al uitării îi ridicase pe povestitorii populari la rangul de *poeți ai identității* (pentru a le aduce acestora un omagiu a scris Patrick Chamoiseau *Solibo magnifique*) și avea să transmită mai târziu sublima lor moștenire orală, cu fanteziile și nebuniile ei, romancierilor. Pe acești romancieri îi iubeam; îi simțeam în chip straniu apropiați (nu numai pe cei din Martinica, ci și pe cei din Haiti, René Depestre, emigrant ca și mine, Jacques Stephen Alexis, executat în 1961, la fel cum a fost executat, cu douăzeci de ani înainte, la Praga, Vladislav Vančura, prima mea pasiune literară); romanele lor erau extrem de originale (visul, magia, fantezia jucau în ele un rol excepțional) și importante nu doar pentru insulele lor, ci (lucru rar ce se cuvine subliniat) și pentru arta modernă a romanului, pentru *Weltliteratur*.

O Europă uitată

Dar noi, în Europa, cine suntem?

Mă gândesc la fraza scrisă de Friedrich Schlegel în ultimii ani ai secolului XVIII: „Revoluția franceză, *Wilhelm Meister* al lui Goethe și *Wissenschaftslehre* a lui Fichte sunt cele mai importante tendințe ale epocii noastre (*die größten Tendenzen des Zeitalters*).” Un roman și o carte de filozofie puse pe același plan cu un imens eveniment politic, iată ce însemna Europa;

Europa născută odată cu Descartes și Cervantes: Europa Epocii Moderne.

Greu de închipuit că, acum treizeci de ani, cineva ar fi scris (de pildă): decolonizarea, critica adusă tehnicii de Heidegger și filmele lui Fellini constituie cele mai importante tendințe ale epocii noastre. Acest mod de a gândi nu mai răspundea spiritului vremii.

Dar azi? Cine ar îndrăzni să acorde aceeași importanță unei opere de cultură (de artă, de gândire) și (de pildă) prăbușirii comunismului în Europa?

Să nu mai existe o operă de asemenea importanță?

Sau ne-am pierdut noi capacitatea de a o recunoaște?

Sunt întrebări fără sens. Europa Epocii Moderne nu mai e. Cea în care trăim nu-și mai caută identitatea în oglinda filozofiei și a artelor sale.

Dar atunci unde e oglinda? Încotro să ne îndreptăm ca să ne aflăm chipul?

Romanul ca o călătorie prin secole și continente

Romanul lui Alejo Carpentier *Harpa și umbra* (1979) se compune din trei părți. Prima e situată la începutul secolului XIX în Chile, unde viitorul papă Pius IX petrece câteva zile; încredințat că descoperirea noului continent a reprezentat evenimentul cel mai glorios al creștinătății moderne, acesta se hotărăște aici să-și dedice viața beatificării lui Cristofor Columb. Partea a doua ne trimite cu câteva secole în urmă: Cristofor Columb povestește chiar el incredibila aventură a descoperirii Americii. În partea a treia, la câteva secole de la moartea sa, Cristofor

Columb asistă, nevăzut, la ședința tribunalului ecleziastic care, după o dezbatere pe cât de erudită, pe atât de fantezistă (suntem în epoca de după Kafka, în care granița neverosimilului nu mai e păzită), îi refuză beatificarea.

A integra astfel diferite epoci istorice într-o singură compoziție – iată una din noile posibilități, cândva de neconceput, care s-au deschis în fața artei romanului în secolul XX, îndată ce a reușit să depășească limitele fascinației exercitate de psihologiile individuale și să se aplece asupra problematicii existențiale în sensul larg, general, supraindividual al cuvântului; mă refer încă o dată la *Somnambulii*, în care, pentru a arăta cum existența europeană e purtată de torentul „degradării valorilor”, Hermann Broch se oprește la trei epoci istorice separate, trei trepte prin care Europa se îndreaptă către prăbușirea finală a culturii și a rațiunii sale de a fi.

Broch a inaugurat o nouă direcție în forma românească. Oare pe aceeași direcție se află și romanul lui Carpentier? Bineînțeles că da. Nici un mare romanțier nu se poate smulge din istoria romanului. Dar în dosul formei asemănătoare se ascund intenții diferite. Prin confruntarea diferitelor epoci istorice, Carpentier nu încearcă să rezolve misterul unei Mari Agonii; el nu e european; pe orologiul său (orologiul Antilelor și al întregii Americi Latine) arătătoarele sunt încă departe de miezul nopții; el nu se întreabă: „de ce trebuie să dispărem”; ci: „de ce a trebuit să ne naștem”.

De ce a trebuit să ne naștem? Și cine suntem? Și care e pământul nostru, *terra nostra*? Vom înțelege foarte puțin dacă ne vom mulțumi să sondăm enigma identității cu ajutorul unei memorii pur introspective;

pentru a înțelege, trebuie să comparăm, spunea Broch; trebuie să supunem identitatea la proba confruntărilor; trebuie să confruntăm (cum a făcut Carpentier în *Secolul luminilor*, 1958) Revoluția Franceză cu replicile sale antileze (ghilotina pariziană cu cea din Guadelupa); trebuie ca un colonist mexican din secolul XVIII (în romanul *Concert baroc* al lui Carpentier, 1974) să fraternizeze în Italia cu Händel, Vivaldi, Scarlatti (ba chiar cu Stravinski și Armstrong în orele târzii ale unui chef de pomină!) și să ne ofere astfel o confruntare fantastică între America Latină și Europa; trebuie ca dragostea dintre un muncitor și o prostituată, în *Spațiul unei clipe* (1959) de Jacques Stephen Alexis, să aibă loc într-un bordel haitian având drept fundal o lume total străină, reprezentată de clientela marinarilor nord-americani; căci confruntarea dintre cucerirea engleză și cea spaniolă a Americii plutește în aer pretutindeni: „Deschideți ochii, Miss Harriet, și amintiți-vă că noi am măcelărit Pieile Roșii și n-am avut nici un moment curajul să ne împreunăm cu femeile indiene pentru ca să facem măcar o țară de mețiși”, spune protagonistul romanului lui Carlos Fuentes (*Bătrânul Gringo*, 1983), un bătrân nord-american rătăcit în revoluția mexicană, care surprinde, prin aceste cuvinte, deosebirea dintre cele două Americi și, totodată, două arhetipuri opuse ale cruzimii: cea ancorată în dispreț (care preferă să ucidă de la distanță, fără a se atinge de dușman, ba chiar fără să-l vadă) și cea care se nutrește dintr-un perpetuu contact direct (care vrea să ucidă privindu-și dușmanul în ochi)...

Pasiunea confruntării la toți acești romancieri reprezintă în același timp dorința pentru un anumit aer, un anumit spațiu, o respirație: dorința de forme

noi; mă gândesc la romanul *Terra Nostra* (1975) al lui Fuentes, imensă călătorie prin secole și continente; întâlnim în el mereu aceleași personaje care, grație fanteziei exaltate a autorului, se reîntrupează sub același nume în epoci diferite; prezența lor asigură unitatea unei compoziții care, în istoria formelor romanești, se înalță, în chip de necrezut, la granița ultimă a posibilului.

Teatrul memoriei

Există în *Terra Nostra* un personaj, savant nebun, care are un laborator ciudat, un „teatru al memoriei”, în care un mecanism medieval fantastic îi permite să proiecteze pe un ecran nu numai toate evenimentele care au avut loc, ci și pe toate cele care ar fi putut să aibă loc; potrivit lui, alături de „memoria științifică”, există „memoria de poet” care, adunând istoria reală și toate evenimentele posibile, conține „cunoașterea totală a unui trecut total”.

Ca și cum ar fi inspirat de savantul său nebun, Fuentes pune în scenă în *Terra Nostra* personaje istorice din Spania, regi și regine, ale căror aventuri nu seamănă însă cu ce s-a petrecut în realitate; ceea ce Fuentes proiectează pe ecranul propriului său „teatru al memoriei” nu e istoria Spaniei, ci o *variațiune fantastică pe tema istoriei Spaniei*.

Asta mă duce cu gândul la un pasaj foarte hazliu din *Al treilea Henrik* (1974) de Kazimierz Brandys: un emigrant polonez predă istoria literaturii din țara lui într-o universitate americană; încredințat că nimeni nu știe nimic despre ea, inventează, ca să se amuze, o literatură fictivă, alcătuită din scriitori și

opere care n-au existat nicicând. La sfârșitul anului universitar, constată cu o stranie dezamăgire că istoria lui imaginară nu se deosebește cu nimic în fond de cea adevărată. Că n-a inventat nimic care să nu fi putut avea loc și că mistificările lui reflectă fidel sensul și esența literaturii poloneze.

Robert Musil avea și el propriul său „teatru al memoriei”; observa pe scena lui activitatea unei puternice instituții vieneze, „Acțiunea paralelă”, care pregătea pentru anul 1914 aniversarea împăratului cu intenția de a face din ea o mare sărbătoare paneuropeană a păcii (da, altă enormă glumă neagră!); întreaga acțiune a romanului *Omul fără însușiri*, desfășurată pe două mii de pagini, se înnoadă în jurul acestei importante instituții intelectuale, politice, diplomatice, mondene, care n-a existat niciodată.

Fascinat de tainele existenței omului modern, Musil socotea evenimentele istorice drept (citez) *vertauschbar* (interșanjabile, permutabile); fiindcă datele războaielor, numele învingătorilor și ale învinșilor, diferitele inițiative politice sunt rodul unui joc de variațiuni și permutări ale cărui limite sunt determinate de forțe profunde și ascunse. Adeseori, aceste forțe se manifestă într-un chip mult mai revelator într-o altă variantă a Istoriei decât cea care, din întâmplare, s-a realizat.

Conștiința continuității

Îmi spui că ei te detestă? Dar ce înseamnă acest „ei”? Fiecare te detestă într-un fel diferit și poți fi sigur că se află printre ei și unii care te iubesc. Gramatica reușește, printr-o scamatorie, să transforme

o mulțime de indivizi într-o singură entitate, un singur subiect, un singur „subjectum” numit „noi” sau „ei”, dar inexistent ca realitate concretă. Bătrâna Addie moare în sânul vastei sale familii. Faulkner (în romanul său *Pe patul de moarte*, 1930) povestește lunga ei călătorie în sicriu către cimitirul pierdut într-un colț al Americii. Protagonistul povestirii este un subiect colectiv, o familie; *al lor* este cadavrul, *a lor* călătoria. Prin forma romanului însă, Faulkner dejoacă mistificarea pluralului: fiindcă nu un singur povestitor, ci personajele înseși (și sunt cinci-sprezece) povestesc (în șaiszeci de capitole scurte), fiecare în felul lui, această anabază.

Tendința de a demola *înșelătoria gramaticală a pluralului* și, odată cu ea, *puterea absolută a naratorului*, tendință atât de frapantă în romanul lui Faulkner, e prezentă în arta romanului, *in nuce*, ca posibilitate, încă de la începuturile sale, și, într-o modalitate cvasi-programatică, în forma „romanului epistolar” foarte răspândită în secolul XVIII. Forma în cauză a răsturnat dintr-odată raportul de forțe între „story” și personaje: acum nu logica unui „story” decidea de una singură ce personaj urma să intre în scenă și în ce moment anume, de data asta personajele se emancipau, dobândeau întreaga libertate a cuvântului, treceau ele însele la cârma jocului; fiindcă o scrisoare este, prin definiție, confesiunea unui corespondent care vorbește despre ce vrea el, e liber să divagheze, să treacă de la un subiect la altul.

Sunt uluit când mă gândesc la forma „romanului epistolar” și la imensele sale posibilități; și cu cât mă gândesc mai mult, cu atât mi se pare că aceste posibilități au rămas neexploatate, ba chiar neobservate: ah, cu cât firesc ar fi putut autorul să alăture, într-un

surprinzător ansamblu, tot soiul de digresiuni, de episoade, de reflecții, de amintiri, să confrunte diferite versiuni și interpretări ale aceluiași eveniment! Dar, vai, „romanul epistolar” a avut printre autori un Richardson și un Rousseau, nu însă și un Laurence Sterne; romanul în cauză a renunțat la libertățile pe care le avea, hipnotizat de autoritatea despotică a „story”-ului. Și-mi amintesc atunci de savantul nebun al lui Fuentes și-mi spun că istoria unei arte („trecutul total” al unei arte) e alcătuită nu doar din operele pe care arta respectivă le-a creat, ci și din cele pe care *le-ar fi putut crea*, din toate cele încheiate ca și din cele posibile și nerealizate; dar să nu insistăm; din toate „romanele epistolare” a rămas o singură mare carte care a rezistat timpului: *Legăturile primejdioase* (1782) de Choderlos de Laclos; la acest roman mă gândesc când citesc *Pe patul de moarte*.

Din înrudirea acestor două opere reiese nu că una a fost influențată de cealaltă, ci că ambele aparțin aceleiași istorii a aceleiași arte și că se apleacă asupra unei mari probleme pe care această istorie le-o propune: problema puterii abuzive a naratorului; despărțite de un interval de timp atât de lung, cele două opere împărtășesc aceeași dorință de a sparge acest monopol, de a-l detrona pe narator; (iar revolta lor nu-l vizează pe narator doar în sensul teoriei literare, ea atacă deopotrivă cumplita putere a celui Narrator care din vremuri imemorabile povestește umanității o unică versiune aprobată și impusă a tot ce există). Privită pe fundalul *Legăturilor primejdioase*, forma neobișnuită a romanului lui Faulkner își dezvăluie în întregime sensul adânc, după cum, invers, *Pe patul de moarte* scoate în evidență imensul curaj artistic al lui Laclos, care a știut să lumineze

un singur „story” din mai multe unghiuri și să facă din romanul său un carnaval al adevărilor individuale și al ireductibilei lor relativități.

Un lucru se poate spune despre toate romanele: istoria lor comună le face să dezvolte numeroase relații reciproce care le luminează sensul, le sporesc iradierea și le feresc de uitare. Ce-ar fi rămas din François Rabelais dacă Sterne, Diderot, Gombrowicz, Vančura, Grass, Gadda, Fuentes, García Márquez, Kiš, Goytisolo, Chamoiseau, Rushdie n-ar fi inclus în romanele lor, ca un răsunet, ecoul nebuniilor sale? Abia în lumina proiectată de *Terra Nostra* (1975) își manifestă *Somnambulii* (1929–1932) întreaga lor forță estetică novatoare (care, în epoca apariției lor, abia dacă se putea vedea), și abia în vecinătatea acestor două romane încetează *Versetele satanice* (1991) al lui Salman Rushdie să reprezinte o actualitate politică efemeră, devenind o mare operă care, prin confruntările onirice dintre epoci și continente, dezvoltă cele mai cutezătoare posibilități ale romanului modern. Dar *Ulise*! E un roman pe care nu-l poate înțelege decât cine e familiarizat cu vechea pasiune a artei romanului pentru misterul momentului prezent, pentru bogăția conținută într-o singură clipă de viață, pentru scandalul existențial al insignifianței. Plasat în afara contextului oferit de istoria romanului, *Ulise* n-ar fi altceva decât un capriciu, extravaganta de neînțeles a unui nebun.

Rupte de istoria artei lor, operele de artă nu lasă în urmă mare lucru.

Vreme îndelungată, arta n-a căutat noul, ci era mândră că poate oferi o splendidă repetiție, că poate consolida tradiția și asigura stabilitatea unei vieți colective; muzica și dansul nu existau pe atunci decât în cadrul riturilor sociale, al slujbelor religioase și al sărbătorilor. Apoi, într-o bună zi, în secolul XII, un compozitor de muzică bisericească de la Paris a avut ideea să adauge melodiei cântului gregorian, neschimbat de veacuri, o voce în contrapunct. Melodia fundamentală rămânea aceeași, imemorială, dar vocea în contrapunct era o noutate care permitea alte noutăți, contrapunctul pe trei, pe patru, pe șase voci, permitea forme polifonice din ce în ce mai complexe și mai neașteptate. Și fiindcă nu mai imitau ce se făcuse înaintea lor, compozitorii au pierdut anonimatul, iar numele lor s-au aprins ca niște făclii ce jalonează un drum spre depărtări. Luându-și zborul, muzica a devenit, pentru mai multe veacuri, *istorie* a muzicii.

Toate artele europene, fiecare la timpul său, și-au luat astfel zborul, transformate în propria lor istorie. Acesta a fost marele miracol al Europei: nu arta ei, ci arta ei preschimbată în istorie.

Din păcate însă, miracolele nu durează mult. Cine-și ia zborul va și ateriza cândva. Cu spaima în suflet, îmi imaginez ziua în care arta va înceta să caute nespusul și se va pune iar, docilă, în slujba vieții colective care-i va cere să ofere splendide repetiții și să-l ajute pe individ să se contopească, în liniște și voieșie, cu uniformitatea ființei.

Fiindcă istoria artei este pieritoare. Bâlbâiala ei, însă, e eternă.

**La prețul de vânzare se adaugă 2%,
reprezentând valoarea
timbrului literar ce se virează
Uniunii Scriitorilor din România,
cont nr. RO44 RNCB 5101 0000 0171 0001,
B.C.R. Unirea, București.**

**Redactor
CORINA NEACȘU
Tehnoredactor
MANUELA MĂXINEANU
Corector
ANCA IONESCU
DTP
ILEANA BUZOLIANU
LORENA IONICĂ
DAN DULGHERU
Apărut 2008
BUCUREȘTI – ROMÂNIA**

Lucrare executată la S.P. „BUCUREȘTII NOI”