Milan Kundera şi deconstrucţia imortalităţii simbolice prin artă

Adriana TEODORESCU

Universitatea „Petru Maior" Târgu-Mureş, Facultatea de Ştiinţe şi Litere
„Petru Maior" University, Faculty of Science and Letters
Personal e-mail: adriana.teodorescu@gmail.com

Milan Kundera and the Deconstruction of Symbolic Immortality through Art

The current study is set to analyse the representations of symbolic immortality through art in Milan Kundera's 1999 novel, Immortality. His overview on immortality is fundamentally determined by his perception of Otherness, a view which is strongly influenced by Jean-Paul Sartre's (1905-1980) negative philosophy of the Other. The paper underlines that even though symbolic immortality is a typical concept for Postmodernity, its deconstruction via the negative interpretation of the Other represents a subtle critique of the Postmodernist way of conceiving and representing symbolic immortality, especially through art.

Keywords: symbolic immortality through art, Kundera, the negative Other, Sartre, deconstruction, Postmodernity.

Introducere. Imortalitate simbolică şi deconstrucţie

Imortalitatea simbolică este o realitate psiho-culturală conceptualizată pentru prima dată de către psihiatrul Robert J. Lifton[1]. Conceptul de imortalitate simbolică se referă la dorinţa umană universală de a obţine senzaţia de continuitate şi de transcendenţă în faţa adevărului teribil al morţii oricărei fiinţe. Imortalitatea simbolică nu trebuie confundată cu imortalitatea absolută, cu cele două faţete ale sale – constituite de dublul imaterial şi de resurecţie[2]. Recent, Roy F. Baumeister[3] a definit imortalitatea simbolică drept „falsa permanenţă". În domeniul studiilor asupra morţii (a tanatologiei), dar şi a studiilor literare având drept tematică moartea, imortalitatea simbolică pare a fi un concept subevaluat şi minimalizat.

Studiul de faţă îşi propune să analizeze reprezentările imortalităţii simbolice prin artă în romanul *Nemurirea*[4], al lui Milan Kundera (născut în 1929), scriitorul ceh de renume mondial care trăieşte, din 1975, în Franţa. Mai precis, lucrarea doreşte să arate că viziunea lui Kundera asupra imortalităţii simbolice prin artă este determinată fundamental de către concepţia sa asupra Alterităţii, o concepţie puternic influenţată de filosofia negativă a Celuilalt, a lui Jean-Paul Sartre (1905-1980). Studiul subliniază că, în timp ce imortalitatea simbolică este un concept tipic pentru postmodernitate, deconstrucţia ei prin intermediul negativizării Celuilalt se constituie ca o critică subtilă a modalităţii postmoderne de a gândi şi de a reprezenta imortalitatea prin artă şi imortalitatea simbolică în general.

Deconstrucţia imortalităţii simbolice prin artă distruge prejudecăţile pozitive legate de imortalitatea simbolică, fără să implice ideea potrivit căreia Kundera ar disprețui necesitatea psihologică sau culturală a imortalităţii simbolice, din contră. Imortalitatea este inevitabilă, crede Kundera. Este adevărat că imortalitatea simbolică este întotdeauna *construită social*, ca orice realitate umană[5], dar ea este, dincolo de structurările ei sociale şi individuale, o chestiune care ţine de ontologie, aşa cum şi moartea ţine de ontologie[6]. În repetate rânduri, Kundera observă că imortalitatea este cealaltă faţă a morţii, a finitudinii umane, că moartea şi imortalitatea sunt inseparabile: "moartea şi nemurirea

alcătuiesc un cuplu de îndrăgostiți inseparabili"[7]. Prin urmare, persiflarea imortalității nu intră în discuție decât în măsura în care nemurirea se rupe total de componenta sa tanatică, devenind o formă de negare și de uitare a morții: „Omul contează pe nemurire și uită să mai țină seama de moarte"[8]. Altfel însă, imortalitatea este atât de importantă în romanul lui Kundera și atât de intim legată de descoperirea mortalității proprii, încât s-ar putea spune că personajele sunt adevărate *ființe-întru-imortalitate*.

Preludiu. Negativizarea de tip sartrian a Celuilalt

Imortalitatea la Kundera este inseparabilă de Celălalt și de efectele potențial negative ale acestuia asupra ființei care anticipează sau experimentează structuri de imortalitate simbolică. Celălalt apare ca un Obstacol perpetuu între ființă și imortalitatea ei (trăită, visată, temută). Prin obstacol înțelegem nu neapărat faptul că Celălalt dizolvă complet imortalitatea, ci faptul că o face insuportabilă pentru ființa în cauză și că îi provoacă o rană ontologică, atacându-i integritatea, diminuându-i *ființa*. Felul în care Kundera îl concepe pe Celălalt în acest roman nu este specific postmodernității, care tinde să facă din Celălalt un obiect al plăcerii, un obiect de consum și să îl pozitivizeze excesiv[9]. Din contră, pare mai degrabă a fi alcătuit, mai mult sau mai puțin conștient, intenționat, ca o contestare a viziunii contemporane asupra Celuilalt. Din punct de vedere al geneticii textuale, alteritatea lui Kundera datorează enorm concepției filosofice despre Celălalt a lui Jean-Paul Sartre. Pentru scriitorul ceh, ca și pentru filosoful francez, alteritatea stă sub semnul conflictului ontologic, al negativității (în raport cu viziunea *main-stream* a alterității și ca agent care aduce negarea subiectului, punerea lui în chestiune). Orice subiectivitate tinde să transforme o altă ființă în obiect, să o reducă la structura sa de *ființă-în-sine* pentru a o putea stăpâni și pentru a se feri de libertatea ei[10]:

> „chipul care urmează să dispară sub țărână sau în vâltoarea flăcărilor nu-i aparține viitorului mort, ci numai și numai celor vii, care sunt înfometați și simt nevoia să mănânce morții, scrisorile lor, bunurile lor, fotografiile lor, vechile lor iubiri, secretele lor"[11].

O altă posibilitate este ca imortalitatea prin Celălalt să nu apară ca o continuare firească a morții, ci să fie suscitată, după un oarecare timp de la moarte, de către diverse întrupări ale Alterității, mai mult sau mai puțin apropiate de cel mort. O astfel de imortalitate o îngrijorează pe Agnes, unul dintre personajele feminine principale ale romanului:

> „nu putea scăpa de o anumită îngrijorare la gândul că o secundă din viața ei, în loc să se prefacă în neant, așa cum fac toate celelalte secunde ale vieții, va dăinui smulsă din trecerea timpului, și dacă vreo întâmplare stupidă o va dori într-o bună zi, ea va învia ca un mort îngropat cu neglijență"[12].

Deși în romanul lui Kundera, abordarea problematicii continuității prin celălalt este în mod incontestabil de tip sartrian, ea își asociază și semnificații pregnant postmoderne. Toate personajele au o adevărată obsesie a privirii Celuilalt, privire ce se transformă frecvent în privire instituționalizată, devenind, pe alocuri, mai curând socio-politică decât ontologică. Este o privire generalizată, consecință a două mari fenomene postmoderne co-dependente: dorința de exhibare a imaginii proprii (exhibiționism) și necesitatea de a interacționa cu cât mai multe alte imagini (voyeurism): „în zilele noastre ochiul domnului e înlocuit de camera de luat vederi. Ochiul unuia e înlocuit de ochii tuturor. Viața s-a transformat într-o unică și uriașă *partuză* – cum li se spune în Franța orgiilor – la care participă toată lumea"[13]. Aceste fenomene produc o configurare rizomatică a Celuilalt: Celălalt este plural, conectat cu infinite legături la ființă. Apoi, memoria Celuilalt, terifiantă pentru cel care dorește să fie autorul urmelor pe care le lasă în lume, pare a fi întărită de către memoria camerelor fotografice și de înregistrat, la fel cum pare să trimită la memoria electronică obligatorie a internetului[14]. Cu toate considerațiile din roman țesute în jurul dispozitivelor postmoderne de înregistrare, natura Celuilalt rămâne predominant metafizică, o chestiune de ființă, nu de istorie. Implicit, la fel se întâmplă și cu nemurirea[15]:

> „se schimbă oare caracterul nemuririi în această epocă a camerelor de luat vederi? Nu ezit să răspund: în esență, nu; căci obiectivul fotografic se afla pe lume cu mult înainte de a fi fost inventat; se afla aici ca propria sa esență nematerializată"[16].

Imortalitatea simbolică prin artă. Forme de deconstrucție

Pentru Kundera, imortalitatea prin artă este o structură de imortalitate simbolică după care artiștii (scriitori, poeți etc.), cu un vârf ideologic în perioada romantică, tânjesc datorită persistenței în istorie a unui cod social artistic ce presupune exaltarea transcenderii sinelui:

> „Toți trăiau în transcendență, în depășirea de sine, cu brațele întinse spre depărtări, până în capătul vieții lor și dincolo de viața lor, până în depărtările nemărginite ale neființei și, așa cum am mai spus, acolo unde se află moartea se află și nemurirea, concubina ei, iar romanticii o tutuiau, fără rușine"[17].

După cum am afirmat deja, imortalitatea prin artă – una dintre structurile de imortalitate majore (alături de cea prin natură și cea prin copii/posteritate) – este deconstruită de către Kundera prin intermediul negativizării Celuilalt. Mare parte din deconstrucție – înțeleasă ca modalitate de a contesta siguranța unor

sensuri aluvionate, de-a lungul timpului, în conceptul de imortalitate simbolică – se face mai ales în raport cu povestea relației dintre Goethe și Bettina (personaje cu corespondență clară în istorie), dar și în raport cu povestea unui pictor pe nume Rubens, mai puțin asemănător personajului real (dar tot o proiecție alternativă a acestuia), situat într-un alt timp istoric decât cel al pictorului Peter Paul Rubens[18]. Bettina este o femeie cu 26 de ani mai tânără decât Goethe, fiica unei foste iubite a scriitorului german, care încearcă să îl cucerească pe acesta utilizând, în principal, ca strategie de seducție, adoptarea unei atitudini duale, copilărești și adolescentine (în stil *Lolita*). Relația dintre Bettina și Goethe, în mare parte o relație la distanță, se desfășoară pe parcursul foarte multor ani ca un soi de prietenie cu tente amoroase care uneori ajung extrem de intense, relație de care Goethe se ferește constant și pe care femeia o cultivă cu încăpățânare. Există momente tensionate, cum e episodul în care Bettina trântește pe jos ochelarii soției lui Goethe sau singurul episod erotic al relației lor, cel în care Goethe îi atinge sânii. Bettina se apropie de mama lui Goethe, încercând să afle detalii despre viața lui, îi scrie zeci de scrisori, iar după moartea lui va scrie o carte despre el. Așa cum sesizează în repetate rânduri Kundera – un etern comentator al faptelor personajelor sale și al relațiilor dintre ele – relația dintre Goethe și Bettina nu are drept miză iubirea, fie ea împărtășită de ambii sau nu, ci nemurirea: „Între ei nu era vorba de dragoste, ci de nemurire”[19].

Bettina este principalul personaj al romanului care, în asociere cu teoria alterității negative a lui Kundera (și cu diversele exemplificări textuale aferente), funcționează ca un agent al deconstrucției imortalității prin artă. Ei i se adaugă, la nivel textual, Rubens, iar la nivel metatextual, naratorul însuși. Deconstrucția pusă în scenă de către Celălalt se realizează prin reprezentarea în roman a două mari consecințe, pentru subiect, ale relației cu alteritatea: confiscarea și parazitarea pe de o parte, și hiperconservarea și dubla absență pe de altă parte. Le vom analiza pe rând.

Confiscarea și parazitarea

Bettina este un adevărat vânător de imortalitate. Ea dorește să își lege pentru totdeauna numele de al unei persoane cu potențial ridicat de a deveni celebră prin arta pe care o produce (literatură, muzică, nu contează). Ea va încerca nu numai cu Goethe, ci și cu alții, precum Beethoven, să-și câștige un loc în eternitate. Pentru a-și îndeplini acest scop, Bettina este nevoită să recurgă la două strategii majore, strâns legate una de cealaltă: confiscarea imortalității celuilalt și parazitarea ei. Confiscarea se referă la încercarea de gestionare a imortalității prin artă a altei persoane, în speță a lui Goethe, convins mult timp că el este cel care se îngrijește de imortalitatea sa artistică: „Se considerase întotdeauna gestionarul nemuririi sale”[20]. Iar parazitarea se referă la inserarea unor reprezentări ale sinelui în aceeași imortalitate simbolică prin artă care aparține, de fapt, altei persoane. Dacă ne referim strict la Bettina[21], confiscarea ar fi forma prin care ea dorește să dirijeze o imortalitate simbolică (prin artă, mai precis, prin literatură), care altfel nu îi aparține, în vreme ce parazitarea ar fi conținutul acestei confiscări. Adică exact ceea ce face Bettina cu imortalitatea simbolică după ce o confiscă, cum anume și înspre ce o dirijează. Păi, femeia o dirijează înspre nimic altceva decât înspre o infiltrare a sa în interiorul acestei imortalități. Ea nu poate elimina conținutul prim, adică pe Goethe, dar i se poate alătura, se poate manifesta ca prezență simbolică.

Bettina luptă continuu pentru a obține un loc în imortalitatea lui Goethe și pentru a o gestiona în felul cel mai convenabil pentru ea. Este o bătălie grea care, cum spuneam, se întinde pe parcursul multor ani, și care presupune multă perseverență din partea femeii:

> „Bettina, în ciuda faptului că era gravidă, în ciuda faptului că era căsătorită, (...) nu se simțea dezarmată și nu intenționa câtuși de puțin să înceteze lupta ei. Să fiu bine înțeles: nu lupta pentru dragoste, ci lupta pentru nemurire”[22].

Pe lângă faptul că îi scrie 49 de scrisori la care Goethe răspunde când și cum, scrisori în care îi vorbește numai despre iubire (și pe care îl amenință să nu le arunce), Bettina îi schițează (pe hârtie) lui Goethe un proiect de statuie. Aceasta se petrece în contextul în care consilierii municipali ai Frankfurt-ului hotărăsc să ridice în onoarea lui un monument care îi displace Bettinei. Este, consideră Kundera, declarația fără echivoc a interesului ei pentru nemurirea lui Goethe: „Desenând schița statuii, Bettina sugera pentru prima oară, fără echivoc, ce anume fusese în joc de la bun început: nemurirea”[23]. Pentru Goethe este un moment epifanic: înțelege, fără dubiu, că Bettina dorește să-i confiște imortalitatea: „ea va fi aceea care-i va confecționa lințoliul de ceremonie în care va fi expus posterității; îl anunța că nimic nu va putea s-o împiedice să săvârșească acest lucru”[24]. Descoperirea îl irită la culme și îl umple de anxietate, îl face să fie prudent în relația cu ea, încercând să o țină la distanță pentru a o supraveghea mai bine. Nu dorește dragostea ei, dar nici nu poate risca să o alunge pentru că știe că ar putea avea un impact negativ asupra imortalității lui.

Cu cât simte că moartea lui Goethe este mai aproape, cu atât mai mult femeia intensifică lupta pentru imortalitate, astfel că, înspre finalul vieții lui, este pe cale să o acapareze în totalitate: „ea, Bettina, preluase de-acum încolo în mâinile ei nemurirea lui Goethe”[25]. Alunecarea spre moarte a lui Goethe determină, la Bettina, intensificarea senzației că îl iubește pe Goethe – un sentiment cât se poate de fals[26], după cum ne dăm seama din ce se întâmplă în carte și suntem clar înștiințați asupra acestui fapt de către Kundera. Iubirea este doar undița, lasoul cu care Bettina îl prinde pe Goethe,

justificarea ei de a-i poseda nemurirea.

„Cu cât era mai bătrân, cu atât era mai atrăgător, căci cu cât mai repede se apropia de moarte, cu atât mai mult se apropia de nemurire. Numai un Goethe răposat va putea s-o apuce cu putere de mână şi s-o conducă spre Templul Gloriei. Cu cât mai mult se apropia de moarte, cu atât mai puţin era dispusă să renunţe la el”[27].

Confiscarea şi parazitarea sunt complet desăvârşite când Goethe moare. Atunci Bettina poate să publice, în sfârşit, cartea care dezvăluie şi falsifică relaţia ei cu Goethe, relaţie construită tocmai în vederea acestei cărţi, socotită de către femeie ca o trambulină către nemurirea proprie. Cartea Bettinei reprezintă un omagiu adus unui Goethe a cărui imagine este manipulată în beneficiul propriu al femeii, dar, în acelaşi timp, şi actul ei de răzbunare pentru respingerea suferită în timpul vieţii:

„cartea aceasta era, totodată (şi mult mai mult), o lecţie de dragoste administrată defunctului poet care în faţa unui sentiment înălţător se comportase ca un slugoi laş, ca un burtă-verde, sacrificând pasiunea pentru o amărâtă pace conjugală. Cartea Bettinei era aşadar un omagiu şi, în acelaşi timp, o zdravănă chelfăneală”[28].

Cert este că Bettina reuşeşte să-şi asigure un loc în posteritate datorită confiscării imortalităţii simbolice prin artă a lui Goethe: Deşi *lupta* ei – sau, ceea ce Kundera numeşte *gestul năzuinţei spre nemurire*[29] – în vederea atingerii acestui scop se desfăşoară pe parcursul unei perioade foarte mari de timp, este nevoie ca Goethe să devină mort pentru ca acest lucru să se realizeze. Viziunea lui Kundera asupra mortului conţine un puternic substrat sartrian. Pentru Sartre, mortul este fiinţa învinsă, lipsită de liberate, care este transformată în obiect în jocul privirii fenomenologice adresate lui de către Celălalt[30]. La Kundera găsim aceeaşi identificare a slăbiciunii complete a mortului, a incapacităţii sale de apărare în faţa posterităţii care-l spoliază de sine însuşi. Moartea deposedează omul de fiinţă, iar Ceilalţi continuă deposedarea atacându-i mortului imortalitatea, locul în cadrul posterităţii:

„În ierarhia vârstelor, pruncul necuvântător ocupă locul suprem (...). Bătrânul rămâne cât mai aproape de pământ, jos de tot, la poalele acestei piramide a valorilor. Şi mortul? Mortul e sub pământ. Deci mai jos decât bătrânul. Bătrânul se bucură, deocamdată, de toate drepturile omului. Cu alte cuvinte, îi mai sunt recunoscute. Mortul, dimpotrivă, le pierde din prima clipă a morţii sale. Nicio lege nu-l mai fereşte de calomnie, viaţa lui intimă a încetat să mai fie intimă; scrisorile de dragoste primite de la iubitele lui, albumul cu amintiri moştenit prin testament de la mama lui, nimic, absolut nimic din toate astea nu-i mai aparţine”[31].

Tot confiscarea imortalităţii de către celălalt ca fapt cu neputinţă de evitat este surprinsă, în mod subtil, de către naratorul-comentator din roman atunci când situează imortalitatea prin artă în descendenţa unei imortalităţi generale de care toţi oamenii beneficiază – imortalitatea prin posteritate: „oricine poate dobândi o nemurire mai mare sau mai mică, mai scurtă sau mai îndelungată”[32]. Diferenţa majoră dintre imortalitatea prin artă şi imortalitatea prin posteritate constă în extensiunea şi în durata imortalităţii: imortalitatea prin artă durează, teoretic, mai mult decât imortalitatea prin posteritate şi este mai extinsă decât aceasta, adică este cunoscută şi construită de un număr mai mare de oameni, asemănător cu cazul imortalităţii oamenilor de stat. Totuşi, nici durata nici extensiunea nu sunt garanţii ale faptului că imortalitatea prin artă nu este confiscată de către ceilalţi, din contră:

„Fireşte, în privinţa nemuririi oamenii nu sunt egali. Se cuvine să deosebim mica nemurire, amintirea omului în minţile celor care l-au cunoscut (nemurirea visată de primarului satului morav) de marea nemurire, însemnând amintirea unui om în minţile acelora care nu l-au cunoscut personal. Există căi în viaţă care-l pun pe om de la bun început faţă în faţă cu o asemenea nemurire, ce-i drept, nesigură, ba chiar improbabilă, dar incontestabil posibilă: acestea sunt căile artiştilor şi ale bărbaţilor de stat”[33].

Pe lângă nivelul textual al confiscării şi parazitării imortalităţii prin artă, de care am discutat până acum, mai există şi un nivel meta-textual: scenele în care romanul prezintă conversaţiile despre artă, viaţă personală şi nemurire dintre Goethe şi Hemingway. Un cuplu bizar de scriitori, aleşi astfel în mod intenţionat de către Kundera, pentru a demonstra arbitrariul imortalităţii, mai ales a celei prin artă: nimeni nu ştie în compania cui va ajunge după moarte şi nimeni nu se poate opune unei tovărăşii cu un Celălalt nedorit sau necunoscut. Această slăbiciune ontologică post-mortem, de inspiraţie sartriană, despre care am mai discutat, ar putea fi, în anumite accepţiuni, sugerează Kundera, mult mai accentuată pentru scriitori sau oameni de artă decât pentru alţi oameni:

„Numai dintr-o dragoste sinceră şi absolut dezinteresată faţă de el, mi-am imaginat să-l asociez cu cineva capabil să-i stârnească interesul (dacă aţi uitat cumva, ţin să vă reamintesc că Goethe a fost toată viaţa fascinat de America!), fără a-i aduce aminte de acea bandă de romantici cu feţe palide care, spre sfârşitul vieţii sale, au pus stăpânire pe întreaga Germanie”[34].

Această alegere indică faptul că Goethe (şi, generalizând, orice scriitor) este confiscat şi manipulat de către posteritatea sa. Pe cât de serioasă e miza unei astfel de scene, pe atât de ludică este, pe anumite porţiuni, realizarea ei, atunci când Goethe îi mărturiseşte lui Hemingway că şi-a ales un chip pocit după moarte

pentru a fugi de Bettina, care-l urmăreşte şi aici, înciudată împotriva lui, sau când amândoi scriitorii râd şi se dedau cu poftă discuţiilor parţial intime, parţial filosofice. De altfel, pentru ca această confiscare metatextuală demonstrativă a imortalităţii prin artă să fie şi mai evidentă, Goethe însuşi remarcă că atât el, cât şi Hemingway nu au natură ontologică şi nu îşi consumă propriile imortalităţi prin artă, ci sunt construcţii textuale ale autorului romanului:

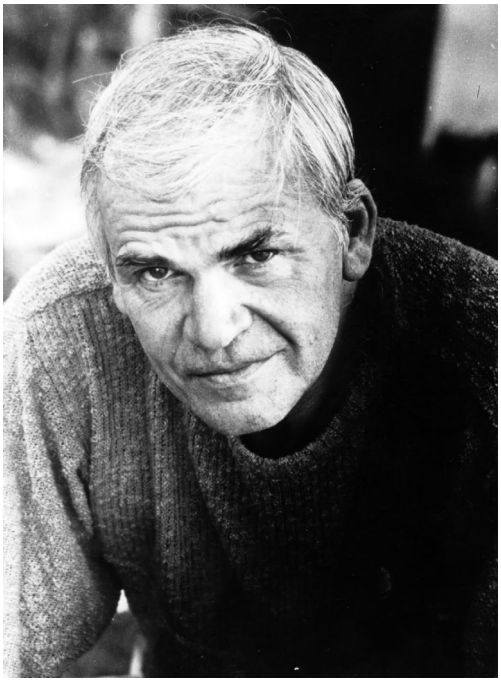
> „Dumneata ştii prea bine că în această clipă suntem, amândoi, fantezia frivolă a unui romancier care ne face să spunem ce vrea el, iar noi, probabil, n-am spune aşa ceva niciodată"[35].

Kundera avansează, printr-unul din personajele sale, Paul, soţul lui Agnes, ideea că imortalitatea unui scriitor nu este constantă în timp. Dacă la început este vorba despre opera lui, epoca contemporană este mai interesată să citească despre viaţa acelui scriitor decât opera lui. Opera unui scriitor este privită ca o codare a vieţii sale, la fel de lipsită de importanţă ca cea a oricărui altcuiva. Avem de-a face cu ilustrarea unui fel de invidie a celor capabili de o imortalitate mică (minoră) în faţa celor capabili de o imortalitate extinsă (majoră) şi cu un gest revanşard al acestora dintâi prin mutarea centrului de interes al lecturii de la opera unui scriitor înspre biografia sa.

> „Europa a redus Europa la cincizeci de opere geniale pe care niciodată nu le-a înţeles. Gândiţi-vă bine la această revoltătoare inegalitate: milioane de europeni neînsemnând nimic în faţa a cincizeci de nume care reprezintă totul! Inegalitatea dintre clase e un accident minor în faţa acestei inegalităţi metafizice, jignitoare, ce ne transformă pe unii în firicele de nisip, în timp ce pe alţii îi investeşte cu sensul fiinţei.(...) Trebuia, în sfârşit, să se spună, o dată pentru totdeauna, şi cu voce tare, că a citi despre Hemingway e de o mie de ori mai amuzant şi mai instructiv decât a-l citi pe Hemingway. Trebuia demonstrat că opera lui Hemingway nu-i decât viaţa camuflată a lui Hemingway, că această viaţă e la fel de amărâtă şi de nesemnificativă ca a oricăruia dintre noi"[36].

Hiperconservarea şi dubla Absenţa

Hiperconservarea şi dubla absenţă sunt celelalte două mari consecinţe ale relaţiei cu Celălalt pe care Kundera le foloseşte pentru a deconstrui imortalitatea simbolică prin artă. Reprezentările literare cele mai intense se găsesc în conversaţiile dintre Goethe şi Hemingway, dar ele nu lipsesc şi din alte episoade. Dacă confiscarea şi parazitarea imortalităţii prin artă începe încă din timpul vieţii posesorului acestei imortalităţi, hiper-conservarea şi dubla absenţă apar după moartea conştiinţei celui care trăieşte cu gândul



Milan Kundera
Sursă foto: http://www.leninimports.com/milan_kundera_new_4a.jpg

la imortalitatea prin artă. Cele două consecinţe sunt aparent contradictorii, dar adevărul este că ele sunt două faţete ale aceleiaşi probleme. Hiperconservarea se referă la faptul că, după moarte, artistul este pentru totdeauna captat, prin opera lui, de către posteritate. O astfel de perspectivă este socotită indezirabilă de către multe dintre personajele lui Kundera: „nu există pedeapsă mai grea, spaimă mai mare, decât transformarea secundei în eternitate, smulgerea din timp a omului"[37]. Ceea ce nu este sinonim, cum am văzut mai sus, cu a spune că artistul îşi găseşte nemurirea în opera lui. Deseori, posteritatea doreşte să dezgroape nu atât sensul operei sale, ci a vieţii sale, *prin* sau împotriva operei sale.

Artistul hiperconservat este totodată artistul care suferă o dublă absenţă, tocmai pentru că nimeni nu mai are nevoie de o prezenţă efectivă a lui sau de o bântuire. Pe de o parte, el pierde, post-mortem, libertatea, căci nu mai poate face alegeri şi, pe de altă parte, nu se mai poate manifesta în lume, ca prezenţă veritabilă, în ciuda succesului mai mare sau mai mic al operei sale. Cea mai clară absenţă a libertăţii este imposibilitatea de sinucidere (formă radicală de a dispune de propria existenţă), după cum observă personajul Hemingway:

> „Omul poate să-şi pună capăt zilelor, dar nu poate să pună capăt nemuririi sale. De îndată ce nemurirea te îmbarcă la bordul ei, nu mai poţi coborî de acolo niciodată, şi chiar dacă-ţi tragi un glonte în cap şi-ţi zbori creierii, tot acolo rămâi, pe punte, cu sinuciderea ta cu tot, şi asta-i cumplit"[38].

Pentru Goethe, a nu mai fi capabil de a se manifesta ca o prezenţă în lume implică un proces îndelungat şi

dureros de acceptare, cu mari şanse de a nu se finaliza niciodată. Ceea ce el îi spune lui Hemingway, în această privinţă, pare a reactiva criticile contemporane ale negării morţii[39] (Ariès, 1974; Gorer, 1967):

> „Chiar şi după moarte mi-a fost greu să mă împac cu ideea că nu mai sunt. Şi, ştii, ăsta-i un lucru foarte ciudat. Pur şi simplu, cumplit. A fi nemuritor e experienţa umană cea mai elementară, şi cu toate acestea omul n-a fost în stare niciodată s-o accepte, s-o înţeleagă, să se comporte ca atare. Omul nu ştie să fie muritor. Şi când moare, nici măcar mort nu ştie să fie"[40].

Tot Goethe este cel care-i explică, zeflemitor, lui Hemingway că imortalitatea prin artă, deşi atât de mult dorită de Goethe, este mai aproape de iluzie decât de realitate. Pentru că realitatea implică prezenţa. Şi invers: absenţa indică retragerea din realitate. Ceea ce rămâne în lume sunt operele unui scriitor, iar nu o formă a conştiinţei acestui scriitor. Scriitorul care a sperat că va rămâne în lume prin scrierile sale s-a înşelat. El nu locuieşte în ele, nu poate fi găsit de nimeni în ele. Felul în care Goethe delimitează artistul de operă constituie printre cele mai puternice forme ale deconstrucţiei imortalităţii simbolice prin artă întreprinse de Kundera în acest roman:

> „supune-ţi creierul la un mic efort: cel ce nu e, nu poate fi prezent. E atât de complicat? În momentul morţii mele, am dispărut de pretutindeni, definitiv şi irevocabil. Chiar şi din cărţile mele. Aceste cărţi rămân pe lume, fără mine. Nimeni nu mă găseşte în ele. Căci nu-l poţi găsi pe cel ce nu mai e"[41].

Goethe îi administrează lui Hemingway lecţia absenţei din lume, după cum îşi administrează şi sieşi lecţia hiperconservării. El pare a învăţa, pe parcursul discuţiei cu tovarăşul său scriitor, faptul că hiperconservarea îl scuteşte de necesitatea de a se mai gândi la nemurirea personală şi de a mai lucra la ea. Eternitatea operelor sale continuă fără el, astfel că se simte pregătit să guste tăcerea nefiinţei:

> „am înţeles o dată pentru totdeauna că procesul etern e, într-adevăr, o tâmpenie. M-am decis, în fine, să profit de starea mea de mort şi să mă duc, dacă se poate trece cu vederea peste această expresie inexactă, la culcare. Să savurez voluptatea nefiinţei totale"[42].

Concluzii

Romanul lui Kundera abundă în ilustrări ale imortalităţii simbolice, nu doar ale imortalităţii simbolice prin artă, deşi cele din urmă sunt dominante. Ilustrările sunt de două tipuri: narative – fac parte din ţesătura narativă a romanului, şi eseist-analitice – aparţin analizelor făcute de către naratorul-autor personajelor sale (Kundera, are, spuneam, o adevărată plăcere în a-şi comenta propriile personaje) sau comentariilor sale colaterale, cu tentă eseist-filosofică. Fără pretenţii de exhaustivitate, studiul de faţă s-a focalizat asupra reprezentării imortalităţii simbolice prin artă, cu referire scurtă la imortalitatea simbolică prin posteritate, punând accentul pe funcţia de deconstrucţie pe care concepţia preponderent negativă asupra Alterităţii o are asupra configurării acestei structuri de imortalitate. Ca şi pentru Jean-Paul Sartre, Celălalt este pentru Kundera un permanent obstacol în realizarea imortalităţii simbolice, sub oricare din formele sale, pentru că Celălalt este văzut ca o permanentă ameninţare asupra integrităţii fiinţei subiectului.

În romanul lui Kundera, Celălalt doreşte constant să intre în posesia subiectului, dând atac asupra construcţiilor de imortalitate simbolică prin artă şi prin posteritate ale acestuia. Printre strategiile acestui atac se află, pe de o parte, confiscarea (încercarea, din partea Celuilalt, de a gestiona abuziv imortalitatea prin artă a subiectului) şi parazitarea imortalităţii simbolice prin artă (inserarea unor reprezentări ale sinelui Celuilalt în aceeaşi imortalitate simbolică prin artă care aparţine subiectului), şi, pe de altă parte, hiperconservarea subiectului (artistul este captat pentru totdeauna în opera sa) şi dubla absenţă din lumea în care subiectul, odată mort, nu se mai poate întoarce ca prezenţă şi unde nu se mai poate manifesta ca libertate, unde este mort ca subiect. Moartea constituie momentul de maximă slăbiciune a subiectului, când confiscarea şi parazitarea, ca acţiuni întreprinse de Celălalt se desăvârşesc şi se continuă prin hiperconservare şi dublă absenţă.

Note:

1. Robert Jay Lifton, Eric Olson, *Living and Dying*, London, Wildwood House, 1974.
2. Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Editions du Seuil, 1976.
3. Roy F. Baumeister, *Meanings of Life*, New York, Guilford Press, 1991.
4. Milan Kundera, *Nemurirea [Immortality]*, (Jean Grosu, trad.), Bucureşti, Humanitas, 2013 [1990].
5. Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York Garden City, Doubleday, 1966.
6. Martin Heidegger, *Fiinţă* şi timp [Being and Time], (G. Liiceanu, trad.), Bucureşti, Humanitas, 2006.
7. Milan Kundera, *Op. cit.*, p. 64.
8. *Idem*, p. 92.
9. Cf.: Cyrille Deloro, *L'autre. Petit traité de narcissisme intelligent [The Other. A Small Treatise on Intelligent Narcissism]*, Paris, Larousse, 2009. Byung-Chul Han, *Agonia erosului şi alte eseuri [The Agony of Eros and Other Essays]*, (V. Nişcov, trad.), Bucureşti, Humanitas, 2014. Claude Javeau, *Les paradoxes de la postmodernité [The Paradoxex of*

Postmodernity], Paris, Presses Universitaires de France, 2007. Serge Lesourd, *La mélancolisation du sujet postmoderne ou la disparition de l'Autre [The Melancholisation of the Postmodern Subject or the Dissolution of the Other]*, în *Cliniques Méditerranéennes*, 1(75), pp. 13–26.
10. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique [Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology]*, Paris, Gallimard, 1943.
11. Kundera, *Op. cit.*, p. 292.
12. *Idem*, p. 43.
13. *Idem*, p. 42.
14. Totuşi, e o anticipare din partea lui Kundera, căci realitatea internautică din anul publicării cărții, 1990, nu este aceeaşi cu cea a anilor 2000.
15. Acest lucru face substratul sartrian al concepției despre moarte a lui Kundera cu atât mai prețios şi neîntâmplător, deoarece nu este vorba de o încercare a lui Kundera de a reda o specificitate postmodernă a Alterității şi a imortalității filtrate printr-o alteritate construită exclusiv pornind de la o viziune postmodernă.
16. Kundera, *Op. cit.*, p. 65.
17. *Idem*, p. 81.
18. Nu vom insista pe deconstrucția imortalității simbolice artistice prin intermediul lui Rubens. Amintim însă că ea se realizează prin îndepărtarea lui Rubens de artă şi prin *calmarea* oricăror idealuri de nemurire ale acestuia. Rubens îşi dă seama că a dori imortalitatea prin artă e un semn de ambiție şi de supraapreciere a sinelui.
19. Kundera, *Op. cit.*, p. 78.
20. *Idem*, p. 90.
21. Napoleon, de pildă, alt personaj cu rădăcini istorice din romanul lui Kundera, nu încearcă confiscarea, atunci când îl întâlneşte pe Goethe, în speranța că această întâlnire va rămâne în istorie şi îi va întări (prin prezența artei, a literaturii) imortalitatea sa prin posteritate, dar recurge la parazitare, legându-şi numele de cel al lui Goethe.
22. *Idem,* p. 81.
23. *Idem,* p. 84.
24. *Idem,* p. 85.
25. *Idem,* p. 91.
26. Este interesant de remarcat că Bettina se comportă, în ultimii ani ai relației lor, tot mai puțin ca un copil, apelând tot mai puțin la structura imortalității simbolice prin copii pentru a se insera în imortalitatea prin artă a lui Goethe.
27. *Idem,* p. 82.
28. *Idem,* p. 95.
29. *Idem,* p. 200.
30. Sartre, *Op. cit.*, p. 588.
31. Kundera, *Op. cit.*, p. 291.
32. *Idem*, *Op. cit.*, p. 62.
33. *Idem*, pp. 62-63.
34. *Idem*, p. 104.
35. *Idem*, pp. 254-255.
36. *Idem*, pp. 382-383.
37. *Idem*, p. 338.
38. *Idem*, p. 100.
39. Cf.: Philippe Ariès, *Western Attitudes Toward Death: From the Middle Ages to the Present*, (P. M. Ranum, trad.), Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1974. Geoffrey Gorer, *Death, Grief and Mourning*, New York, Anchor Books, 1967.
40. Kundera, *Op. cit.*, p. 254.
41. *Idem*, p. 253.
42. *Idem*, p. 255.

Bibliography:

Ariès, Philippe, *Western Attitudes Toward Death: From the Middle Ages to the Present*, (P. M. Ranum, trad.), Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

Baumeister, Roy F., *Meanings of Life*, New York, Guilford Press, 1991.

Berger, Peter. L.; Luckmann, *Thomas, The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York Garden City, Doubleday, 1966.

Deloro, Cyrille, *L'autre. Petit traité de narcissisme intelligent [The Other. A Small Treatise on Intelligent Narcissism]*, Paris, Larousse, 2009.

Gorer, Geoffrey, *Death, Grief and Mourning*, New York, Anchor Books, 1967.

Han, Byung-Chul, *Agonia erosului și alte eseuri [The Agony of Eros and Other Essays]*, (V. Nișcov, trad.), București, Humanitas, 2014.

Heidegger, Martin, *Ființă și timp [Being and Time]*, (G. Liiceanu, trad.), București, Humanitas, 2006.

Javeau, Claude, *Les paradoxes de la postmodernité [The Paradoxex of Postmodernity]*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

Kundera, Milan, *Nemurirea [Immortality]*, (Jean Grosu, trad.), Bucureşti, Humanitas, 2013 [1990].

Lesourd, Serge, *La mélancolisation du sujet postmoderne ou la disparition de l'Autre [The Melancholisation of the Postmodern Subject or the Dissolution of the Other]*, în *Cliniques Méditerranéennes*, 1(75), pp. 13–26.

Lifton, Robert Jay; Olson, Eric, *Living and Dying*, London, Wildwood House, 1974.

Morin, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Editions du Seuil, 1976.

Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique [Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology]*, Paris, Gallimard, 1943.

Acest articol a fost finanțat de către Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate": POSDRU/159/1.5/S/133652.