

Identități în oglinda miturilor politice în spațiul european totalitar

Livia Silvia Rău (Marcu)

Abstract: *Novel about the way literature glides in reality, in which the demiurge-narrator gradually deciphers his action-related intentions, „The book of laughter and of forgiveness” is concurrently an essay about the world under-handed by an unfair history. The book brings to light in fact forms of survival in a totalitarian system, the background of the events being the Soviet domination from 1986, in Prague. Beyond the fable of power which despises the personal myth, Milan Kundera suggests a gallery of characters which prove that the existence is a type of palimpsest story, in which destinies which choose between the Apollonian attitude (“laughter”) and the Dionysiac one (“forgiveness”) are consumed. Modern prose, through the exploration of sexuality, the book divulges multiple keys of lecture through the recursion to the mythical dimension of the existence, either through the myth of Logos, or the myth of Eros, or the one of the devouring time. The femininity avatars are suggested through characters which range between lyricism and heroism, between past and present, between alienation from self or from the world. The parable of dictatorship proves indirectly that the totalitarian space is the second degree trap for the feminine characters condemned to consume their own history through reflexivity.*

Keywords: *captive mind, dystopian register, personal fate*

Scriitor cu recunoaștere europeană, Milan Kundera este și teoretician al romanului, în eseu *Arta romanului*, care adună texte scrise între anii 1979-1985, perioada în care apare și romanul *Cartea râsului și a uitării* (1978). Universul romanesc este pus sub semnul destinului teogonic al umanității, căci el relativizează spiritul divin: „Adevărul divin, unic s-a descompus în sute de adevăruri relative, pe care oamenii și le-au împărțit între ei. Astfel, a luat naștere lumea epocii moderne și, odată cu ea, romanul, imaginea și modelul ei.” [Kundera, 2008: 15]

Autorul pune sub semnul lui Cronos devenirea scriiturii, iar Istoria înțeasă ca fatum pare să absoarbă destine într-un spațiu al capti-

vității: „Astăzi istoria planetei alcătuiește în fine un tot indivizibil, dar, de fapt, cel care, răstăcitor și permanent, realizează și asigură această mult visată unitate a umanității este războiul. Unitatea umanității înseamnă: nimeni nu poate fugi nicăieri.” [Ibidem: 20] Din această perspectivă, omul caută posibilități de evadare, de eliberare din lume și din sine. Destinul personal devine paradigma supraviețuirii într-un topos existențial ostil, care uniformizează. Soluția pe care o propune Milan Kundera, paradoxal, este însingurarea: „Unde se afla diferența dintre privat și public când K., chiar în patul lui de iubire, nu rămâne niciodată fără cei doi trimiși ai castelului? și ce este în acest caz, singurătatea? O povară, o angoasă, un blestem, cum s-a vrut să credem, sau dimpotrivă, valoarea cea mai de preț pe punctul de a fi strivită de colectivitatea omniprezentă?” [Ibidem: 22]

Teza prăbușirii romanului în spațiul european totalitar are drept punct de plecare faptul că „romanul este incompatibil cu universal totalitar” [Ibidem: 23], căci „Adevărul totalitar exclude relativitatea, îndoiala, interogația și, ca atare, el nu se poate împăca niciodată cu ceea ce aş numi spiritul romanului” [Ibidem: 24]. De altfel, autorul recunoaște raportul realitate-ficțiune, căci „Istoria trebuie să fie înțeleasă și analizată în ea însăși ca situație existențială.” [Ibidem: 51] Astfel, Kundera dezvăluie propria metodă de creație: „La fel, în *Cartea râsului și a uitării*, Primăvara de la Praga nu este descrisă în dimensiunea sa politico-istorico-socială, ci ca una din situațiile existențiale fundamentale: omul (o generație de oameni) acționează (face o revoluție), dar actul său îi scapă de sub control, nu-l mai ascultă (revoluția face ravagii, asasinează, distruge), așadar el face totul pentru a recâștiga și a stăpâni acest act nespus (generația creează o mișcare de opoziție, reformatoare), zadarnic însă. Odată ce ne-a scăpat, un act nu mai poate fi niciodată recuperat.” [Ibidem: 52-53] Pe de altă parte, Paul Ricoeur, în lucrarea *Memoria, istoria, uitarea*, consideră că memoria nu se raportează decât la trecut, ea este retrospectivă: „Cu alte cuvinte, temporalitatea constituie precondiția esențială a referinței memoriei și istoriei la trecut.” [Ricoeur, 2001: 425]

Deși Milan Kundera consemnează Istoria, explorată în spațiul european totalitar, el admite că „Romanul nu examinează realitatea, ci existența.” [Kundera, 2008: 57] În acest sens, valorifică tehnica elipsei într-o construcție romanescă alcătuită din șapte părți în care își propune să se îndrepte „întotdeauna în miezul lucrurilor.” [Ibidem: 92] Cuvintele-cheie ale scriiturii pe care le deconspiră romancierul sunt „uitarea, râsul, îngerii, « litost », frontiera. Aceste cinci cuvinte princi-

pale sunt, pe parcursul romanului, analizate, studiate, definite, redefinite și astfel transformate în categorii ale existenței. Romanul este construit pe aceste câteva categorii ca o casă pe stâlpi.” [*Ibidem*: 107]

Romanul *Cartea râsului și a uitării*, apărut în timpul exilului autorului în Franța, este expresia libertății logosului în raport cu universul concentraționar evocat cu detașare, cu resemnare. Incipitul de tip *captatio benevolentiae* ancorează în realitate condiția tragică a ființei care este victima regimului opresiv comunist: februarie 1948, Praga, conducătorul comunist Clement Gottwald. Atenția acordată detaliilor (căciula de blană oferită conducătorului suprem) proiectează mitul dictatorului, singurul om căruia i se recunosc atributele. În plan opus se regăsesc „sutele de mii de cetățeni adunați în Piața Orașului Vechi”.

Naratorul consemnează glacial ororile istoriei Cehiei, unde mașina puterii comuniste anulează destine, ignoră evidențele în numele ideologiei (Clementis este spânzurat și dispare din istorie). Breșa temporală întoarsă în urmă cu 23 de ani înrămează istoria nefastă a Cehiei condamnată la disoluție morală, socială. Astfel, relația individ-alteritate este blocată, de vreme ce singura formă de luptă împotriva dictaturii este rezistența memoriei împotriva uitării. Personajele au sentimentul damnării într-o lume sufocantă, idee sugerată de Corina Cocârlie: „Idila dreptății pentru toți, imaginată de comuniști ca o grădină unde cântă la unison privighetorile, se arată necruțătoare cu cei care, necrezând în ea, încearcă să rupă ritmul (...). În Cehia anilor '60, o generație întreagă de bărbați și femei s-a ridicat împotriva propriei tinereți, într-un splendid elan centrifug căruia i s-a spus Primăvara de la Praga.” [Ciocârlie, 2010: 167]

Mirek, personaj dilematic, este străinul în lume care încearcă să păstreze semne ale existenței consemnând realitatea trăită într-un jurnal, scriind procese-verbale, ori păstrând corespondența. Încercarea de a-și recupera trecutul prin amintiri devine un demers dificil, eroul parcurge traseul de la sine la ceilalți, de la incertitudine la certitudine. Povestea trăită cu Zdena, în urmă cu 25 de ani, este o premisă pentru recuperarea sinelui. Timpul ștersese însă erotismul poveștilor de altădată, lăsase doar câteva gesturi, *flashback*-uri ale unei realități mozaicate, pe care amintirea o recompune cu dificultate. Întâmplarea de demult devine prilej pentru a consemna limitări ale ființei: complexul condiției intelectualului, frustrările sentimentale.

Tipologii umane populează o realitate absurdă, golită de sens. Zdena, activist de partid, are o figură severă „uimitor de îmbătrânită”, iar femeia de la barieră este o grăsană cu „priviri absente” care prac-

tică delațiunea din proprie inițiativă. Aspectul fizic diform trădează așadar degradarea interioară, urâtenia morală.

Prin tehnica modernă a decupajului, Kundera asociază povești de viață ce recompun ipostazierea paradigmatică a feminității: iubita pierdută în labirintul concentraționar, mama posesivă, nora tolerantă, de fapt, roluri ale aceleiași femei care încearcă să supraviețuiască unui sistem care deformează sufletele.

Jocul perspectivelor narrative dezvăluie puncte de vedere diferite, generând astfel iluzia obiectivității. De fapt, glisarea acestor planuri evidențiază nivelul de adâncime al universului fiecărui personaj, captiv gândurilor sale. Mama lui Karel, impresionată de atenția fiului și a nurorii, găsește puterea de a-și înțelege băiatul, de a-l ierta pentru indiferență. Fragilitatea memoriei îi oferă femeii bătrâne șansa de a se regăsi, de a se întoarce la sine cu duioșie și tristețe totodată. Nora – Markéta este soția care poartă povara iubirii acceptându-și soțul în ipostaza vânătorului în mod necondiționat. Bărbatul trăiește retrospectiva biografică, rămâne cu proiecția femeii mature, Nora, chiar dacă băiatul de patru ani se schimbese odată cu trecerea timpului. Feminitatea pierdută îi dă șansa de a-și schimba perspectiva, căci „frumusețea este abolirea cronologiei și revolta împotriva timpului.” [Kundera, 2006: 62]

Ispita intertextuală este evidentă în capitolul *Îngerii* prin aluzia la lumea absurdă, rinocerizată. Alunecarea narativă în cheie comică permite eroinelor, două studente americane, să redimensioneze simbolurile ficțiunii literare ionesciene. Astfel, râsul nu mai înseamnă ironie, ci voluptate imensă și mângâietoare, voluptatea însăși.” [Ibidem: 67] Feminitatea este aici expresie a bucuriei de a fi căci, în cheie feministă, voluptatea râsului definește existența însăși. De fapt, teoria asupra râsului-voluptate, pretext pentru interpretarea textului ionescian, reprezintă un punct de plecare pentru înțelegerea spațiului concentraționar. În fața limitărilor, naratorul-personaj preferă resemnarea, compromisul, râsul tămăduitor, reacție diavolească imitată de îngeri. Cartea adună destine anonime (soție, iubită, mamă, surori) care trăiesc existențe efemere, strivite de slăbiciuni, temeri, incertitudini, instincte, emoții năucitoare. Totodată, spațiul concentraționar, labirint modern, închide nume sonore, precum Zavis Kalandra, scriitor suprarealist. Romanul suprapune planuri temporale, destinele omenești sunt șterse, înțelese ori reconstruite. Astfel, aflăm că, la optsprezece ani de la execuție, Kalandra este reabilitat, semn că istoria își corectează greșelile, stând de cele mai multe ori deasupra oamenilor care trăiesc iluzia

puterii. Carte-document, în care scriitorul-personaj decupează oameni, locuri și întâmplări care stau sub semnul tragismului, romanul propune ipostaze tulburătoare ale feminității, sub aspect estetic, fiziologic, emoțional, senzorial.

Scriitorul, scos din viața publică, este nevoit să accepte compromisul anonimatului și scrie rubrica de horoscop a unei reviste mediocre. Prietena sa tânără, ziarista R., îi oferă ajutorul pentru a supraviețui. Urmează însă deconspirarea și spaima paralizantă a fetei îi trezește bărbatului impulsuri contradictorii. Instinctualitatea este reprimată și face ca cel blamat de societate să-și strângă aripile și să simtă căderea definitivă: „Această dorință a rămas în mine captivă ca o pasăre într-un sac o pasăre ce se trezește din când în când și bate din aripi.” [*Ibidem*: 91] Narator-personaj, scriitorul găsește în planul ficțiunii proiecția idealului feminin prin Tamina, femeie frumoasă originară din Praga. Glisarea realității în ficțiune apare ca un demers firesc, astfel scriitura capătă atuul sincerității narative. Cu o condiție socială umilă (ospătărită într-o cafenea ordinară), Tamina reprezintă misterul feminin, ea știe să asculte ascunzând un întreg univers interior: „Tot misterul popularității Taminei stă în faptul că ea nu dorește să spună nimic despre ea.” [*Ibidem*: 94] Iubirea totală, mitizată retrospectiv, reprezintă pentru femeie singura dovadă de existență. După pierderea soțului, ea rămâne cantonată definitiv în trecut, căci amintirea lui îi oferă iluzia vieții autentice. Exilată, izolată de apropiați și implicit de trecut, Tamina încearcă să lupte împotriva memoriei, de fapt a timpului devorator. Odată cu Pavel, pierde cronologia faptelor, pierde vacanțe, oameni, întâmplări, pierde paradisul terestru și este forțată să coboare în infernul prezentului: „Căci Tamina se află pe o plută în derivă și privește înapoi și numai înapoi.” [*Ibidem*: 102] Dimensiunea ființei sale nu-i decât ceea ce zărește acolo, departe, în urma ei. Pe măsură ce trecutul ei se răstrânge, se destramă și se stinge, Tamina se chircește și își pierde controlul. Drama Taminei reflectă condiția tragică a exilatului care nu-și mai aparține, care, în numele libertății, optează pentru izolare. Autorul, intrat în capcana textualității, trăiește la rândul său aceeași izolare. Cartea propune și o viziune a vocii auctoriale asupra ficțiunii literare, prin sondarea mediului intelectual. Astfel, romanul este înțeles ca un raport despre existența autorului: „O dare de seamă a fiecăruia despre sine. Restul nu-i decât abuz de putere. Restul e minciună.” [*Ibidem*: 106] Exilul înseamnă pentru Tamina o prăpastie definitivă între ea și lume. Întoarcerea echivalează cu trădarea, iar femeia știe că cel mai de preț

lucru al vieții este amintirea, căci ea nu poate fi maculată de ralitatea prezentului. Tamina, devenită femeie-amintire, va găsi puterea de a supraviețui într-un labirint multiplicat, căci va accepta în mod tacit și salvator, fie captivitatea libertății în exil, fie a prezentului anost. Cartea devine jurnalul Taminei, înregistrează temerile, gândurile ascunse, incertitudinile unei femei singure care își găsește puncte de sprijin pentru a putea trăi. Acestea, transferate în plan oniric, sunt potențate de un laitmotiv tanatic, imaginea struților, care anticipează finalul tragic. În lucrarea *Strategiile subversiunii...*, referindu-se la scriitura lui Milan Kundera, Carmen Mușat sugerează legătura puternică dintre realitate și ficțiune: „Orice roman capătă astfel atributele autobiografiei și orice personaj se dezvăluie ca extensie narativă a eului auctorial.” [Mușat, 2008: 209]

Notațiile intertextuale, prin invocarea unor filiații cu James Joyce și Thomas Mann, asigură poveștii Taminei semnificații multiple, aducând obsesiv realitatea în ficțiunea eliberatoare: „În fragedă tinerețe, Thomas Mann a scris despre moarte o nuvelă de o candoare captivantă: în această nuvelă, moartea este frumoasă așa cum se arată celor ce o visează în primii ani ai tinereții, atunci când moartea e încă ireală și seducătoare ca glasul albăstrui al depărtarilor.” [Kundera, 2006: 122]

Solitar, scriitorul devine el însuși univers unic și renunță să-și mai trăiască existența. Naratorul, oglindit în personajul Tamina, își proiectează existența în universul ficțional, căci „omul, fără excepție, poartă în sine un virtual scriitor.” [*Ibidem*: 125]

Dincolo de scenele care respiră un erotism frust, Tamina eșuează, rămâne captivă a „memoriei dezgustului” și pierde definitiv „memoria tandreței”, de fapt pierde trecutul compensatoriu. Cartea adună semne ale instinctului de posesie al bărbatului care caută femeia în fiecare colț de existență, conform așteptărilor lui, într-un elan egocentrist justificat doar prin sinceritate: „Absolutul iubirii este în realitate dorința de identitate absolută.” [*Ibidem*: 141]

Narațiunile înrămează, de fapt, profilul femeii mature care caută iubirea, își explorează senzualitatea, proiectându-și existența într-un spațiu labirintic contradictoriu și complex. De cealaltă parte se situează bărbatul, cu o dublă ipostaziere: poetul (adoratorul) ori misoginul (ginofobul). La întâlnirea scriitorilor, este supusă dezbaterei condiția bărbatului și a femeii, de fapt proiecție a lumii puternic polarizate de impulsurile senzualității. Studentul este străinul care se lasă inițiat și înțelege treptat că femeia și feminitatea sunt lucruri distincte care suscită interesul bărbaților în încercarea lor de a-și găsi un rost în caruselul sexelor.

Salvarea individului, captiv unei mentalități ancestrale, este aceea de a se raporta la sine, la condiția sa identitară fără să se raporteze obsesiv la comunitatea căreia îi aparține: „Antropologia imaginarului ne amintește, așadar, că viața politică este curbă și opacă, valorile sale sunt relative, iar promisiunile unei salvări doar prin Cetate sunt poate iluzii dezastruoase.” [Wunenburger, 2005: 117]

Imaginarul politic constituie, dincolo de condiționări concrete (legi colective impuse de un sistem autoritar), un orizont de așteptare salvator, proiectat la nivel individual: „Fără o facultate de a gândi irealul, suprarealul, am fi privați de libertate, care nu se exprimă niciodată mai mult decât atunci când putem refuza ceea ce există, dându-ne o imagine a posibilităților, decât inversând timpul destinului printr-o voință capabilă să schimbe ordinea lucrurilor.” [Ibidem: 118]

Romanul exprimă, așadar, viziunea despre o lume în derivă, capătă valoare documentară prin observarea lucidă a realității, de exemplu invazia rusească. Istoria-roată distruge memoria și impune ca unică lege uitarea. Scriitura este totodată o pledoarie pentru inocența spiritului, pentru supraviețuirea sinelui într-o lume în care nu contează multiplul, ci doar singularul.

Acknowledgement: This paper is supported by Project SOP HRD - TOP ACADEMIC 76822.

Bibliografie

- Ciocârlie, Corina, *În căutarea centrului pierdut*, Editura ART, București, 2010.
 Delsol, Chantal, Maslowschi, Michel, Nowicki, Joanna, *Mituri și simboluri politice în Europa Centrală*, Editura Cartier, Chișinău, 2003.
 Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2008.
 Kundera, Milan, *Arta romanului*, Editura Humanitas, București, 2008.
 Kundera, Milan, *Cartea râsului și a uitării*, Editura Humanitas, București, 2006.
 Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001.
 Wunenburger, Jean- Jaques *Imaginariile politicului*, Ed. Paideia, București, 2005.

Webografie

- http://www.observatorcultural.ro/Despre-uitare-si-tristete-la-Kundera*articleID_25619-articles_details.html
http://www.romlit.ro/milan_kundera_n_dialog_cu_christian_salmon_arta_ro_manului