

MILAN KUNDERA: THE ESSENTIAL NOTE, AN ANTI-KITSCH STRATEGY

Andreea Ivan, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: In Hermann Broch's essay, Evil in the Value-System of Art, kitsch is seen as reactionary, repetitive, confounding the ethical category with the aesthetical one, with its sole interest in pleasing its audience. Kitsch opposes thus the "good" work, the one which seeks to give form to the yet not-formed. In line with Broch's essay, two Central-European writers condemn kitsch and devise strategies to oppose it: Adolf Loos identifies it with the ornament, which is a crime against social and cultural progress, whereas Milan Kundera's narrative techniques – his art of the ellipsis, variations and polyphony – are bound to the principle of the essential note. Going "to the heart of things" allows for a thorough exploration of the yet incomplete thematic possibilities of the European novel.

Keywords: Kundera; kitsch; Broch; Loos; essential note

Într-unul dintre cele mai cunoscute studii despre kitsch, „Răul din sistemul de valori al artei”, semnat de Hermann Broch, diferența dintre artă și kitsch nu este una de grad, ci de gen: cele două sunt esențialmente distincte¹. Operei de artă îi sunt caracteristice deschiderea, originalitatea și iraționalitatea, ale cărei formule sunt imitate de sistemul închis și rațional al kitsch-ului. Conform caracterului său reacționar, kitsch-ul împiedică formarea ne-formatului și refuză să dezvolte valorile estetice existente.

Adolf Loos, numit de Theodor Adorno „inamicul kitsch-ului vienez”, condamnă ornamentul pentru că acesta reprezintă „un vestigiu al unor timpuri mai primitive”² și consideră că înlăturarea ornamentului este un imperativ al evoluției culturale. Este exact ceea ce Milan Kundera numește conștiința „conștiința continuității”, capacitatea umană care depistează și respinge anacronismele. Tehnicile romanești pe care romancierul de origine cehă le teoretizează în volumele *Arta romanului* și *Cortina* au un caracter anti-kitsch; acestea selectează numai detaliile relevante pentru economia romanului și elimină în același timp elementele inutile, ornamentale.

Răul din sistemul de valori al artei³

Moartea este singura modalitate prin care absolutul pătrunde în viața reală. Intuindu-i imediatetea copleșitoare, sufletul uman are sarcina de a se apăra contrabalansând-o prin absolutul vieții și civilizației umane care își găsește expresia în actul de a fi uman, adică stabilind și creând valori; valorile sunt cele care anulează și înfrâng non-valoarea prin excelență: moartea.

Toate acțiunile umane țintesc la formarea de valori. În pretenția lor de a da o formă iraționalului, toate acțiunile formatoare creează simultaneitate din secvențialitate, altfel spus creează obiecte existente în spațiu. Într-un set de valori dat, orice acțiune etică atrage după

¹Ruth Kluger, „Kitsch and Art: Broch's Essay «Das Böse im Wertsystems der Kunst»”, în Paul Lützel, L., Konzett, M., Riemer, W., Sammons, C. (coord.), Hermann Broch : Visionary in Exile, Camden House, Rochester/Woodbridge, 2003, p. 14.

² Miriam Gusevich, „Decoration and Decorum, Adolf Loos's Critique of Kitsch”, în *New German Critique*, nr. 43/1988, p. 101.

³ Hermann Broch, „Evil in the Value-System of Art”, în *Geist and Zeitgeist : The Spirit in an Unspiritual Age*, Counterpoint, New York, 2002, pp. 3-41.

sine un rezultat estetic pozitiv, adică frumos, iar un rezultat estetic negativ indică o acțiune etică bună. O acțiune etică trebuie să respecte autonomia (adică valoarea și adevărul intrinsec) fiecărui sistem de valori rezonând cu natura epistemologică a artei, cu descoperirea de noi perspective și forme de a vedea și experimenta.

Pentru fiecare sistem de valori există încă un sistem complet identic care îi seamănă trăsătură cu trăsătură și care este, totuși, opusul său întrucât îi lipsește viziunea spre un țel infinit. Acesta își îndreaptă privirea către ideile preformate și rigide, astfel încât are loc inversarea preexistentului și a preformatului cu/în starea haotică a necunoscutului. Scopul irațional este raționalizat: exigența estetică se bazează pe trecut *per se* pe care îl nominalizează ca fiind țelul său, în ciuda faptului că este fals, și îl ridică la rangul de valoare-subiect falsă, purtătoarea răului ale cărei exigențe anti-etice intervin în evoluția vie a sistemului original.

Esența kitsch-ului este confuzia dintre categoriile etice și estetice: romanul kitsch nu descrie lumea cum este ci cum ar vrea să fie, utilizând mijloace de sporire a efectului verificate și limitate cantitativ. Kitschul este subiectul influenței dogmatice a trecutului; prin urmare, acesta nu încearcă să își procure vocabularul realității direct din lume, ci aplică vocabulare deja folosite pe care le rigidizează în clișee; se întoarce la istoric prin respingerea bunăvoinței și a creației cosmice a valorilor.

Kitschul prezintă lumea fără să o formeze mai departe, încercând și eșuând să simultaneizeze timpul căci cunoașterea iraționalului stagnează, iar kitschul se eschivează în fața morții și nu o anulează, în ciuda scopului scopul său declarat. Cel care creează kitsch poate fi evaluat numai prin prismă etică, fiind un criminal care dorește răul radical de vreme ce încearcă să amâghească neducând mai departe formarea necunoscutului; acesta se va folosi de orice mijloace în numele efectului frumuseții.

Ornament și crimă

Arhitectul austriac Adolf Loos semnează în anul 1908 eseul *Ornament și crimă* în care condamnă persistența ornamentului în viața modernă. În primul rând, el expune ideea conform căreia până la maturizare omul trece prin aceleași stadii prin care a trecut civilizația în care trăiește: anume, la doi ani nivelul său de înțelegere al lumii este aiudoma unui papuaș, la patru ani aiudoma unui teuton, la șase ani asemenea lui Socrate, iar la opt asemenea lui Voltaire. Comportamentul unui papuaș, de pildă, nu se pliază ținutei omului modern: dacă pentru primul este normal să își tatueze fața, pentru cel din urmă o astfel de acțiune este considerată revoltătoare sau excentrică. Evoluția culturală se dezvoltă ireversibil astfel încât reluarea mijloacelor anterioare momentului nostru de evoluție culturală pare defazată sau degenerată.

Cultura este atât de evoluată încât nu mai necesită crearea unei noi forme de decorațiune pentru a-și defini stilul; dimpotrivă, în acest stadiu, cultura se definește prin înlăturarea ornamentului din articolele de uz casnic fiindcă omul a înțeles finalmente că ornamentul nu îmbunătățește calitatea vieții. De pildă, omul modern știe faptul că o tabacheră simplă își îndeplinește funcția la fel de bine ca una ornamentată, iar din punct de vedere estetic acesta o preferă pe cea dintâi.

Nu numai că ornamentul nu mai este expresia vremurilor în care trăim, ci el este o „crimă”⁴ împotriva economiei naționale, sănătății oamenilor și a dezvoltării culturale. Ornamentul se devalorizează ușor iar munca, banii și materialele oamenilor se irosesc. Mai

⁴ Adolf Loos, „Ornament și crimă” în Sarnitz, August, *Adolf Loos 1870-1933: Arhitect, critic al culturii, dandy*, Taschen/ NOI Media Print, București, 2004, p.86).

mult decât atât, ornamentul afectează sănătatea oamenilor deoarece aceștia muncesc mai mult la realizarea unui produs ornat care costă la fel cu unul nedecorat.

Ornamentul nu mai este legat organic de cultura noastră și nici nu mai este expresia culturii noastre și nici nu mai are potențial de dezvoltare. Nici un contemporan cu un nivel de cultură ridicat nu va mai produce ornamente deoarece s-a rafinat și subtilizat; înlăturarea ornamentului indică forță mentală și eficientizarea activităților umane.

Conștiința continuității

La Milan Kundera, evoluția culturală este sinonimă cu ceea ce romancierul numește „conștiința continuității”, inerentă fiecărui om și cu ajutorul căreia putem ordona o suită de evenimente; de pildă, cunoscând opera unui autor îndeaproape putem înscrie fiecare operă într-o etapă de creație specifică: Kundera afirmă că Apollinaire nu ar fi putut scrie *Alcools* după *Calligrammes*; dacă acesta ar fi fost cazul, toată creația acestuia din urmă ar fi avut alt sens⁵. Așadar, există o direcție în artă, un sens spre care se îndreaptă toate creațiile atribuite acesteia. Nu este vorba despre faptul că toate operele artistice realizate până în momentul actual al dezvoltării artei sunt desconsiderate sau înlăturate, ci de faptul că ele reprezintă etape încheiate și prețuite care nu pot fi, însă, reluate: chiar dacă cel mai înzestrat compozitor contemporan ar crea o sonată asemănătoare celor compuse de Beethoven și chiar dacă i-ar egala măiestria, lucrarea ar fi percepută ca anacronică și necuviincioasă⁶.

Același lucru este valabil și pentru scriitorii și operele care alcătuiesc „Istoria personală a romanului” lui Milan Kundera, între care îi menționăm pe Hermann Broch și pe Robert Musil. Romancierul își exprimă deschis admirația pentru aceștia și consideră că este necesar să le continue eforturile de creație. Ambiția unui romancier, spune Kundera, nu este de a-și depăși predecesorii, ci de a observa ce ei nu au observat căci „descoperirea Polului Nord nu face să devină caducă descoperirea Americii.”⁷. Valoarea unei opere estetice se validează prin încadrarea în evoluția artistică a unei arte care nu permite repetiții. Reluarea descoperirilor din alte epoci culturale este defazată, indică atașare de perioade trecute și implicit incapacitate de adaptare la actualitate.

Conștient de acest lucru, Milan Kundera continuă tradiția romancierilor central-europeni de la care se revendică și avansează în interogarea temelor existențiale ale omului.

Detaliul semnificativ

Scriitorul de origine cehă își construiește romanele plecând de la niște cuvinte-teme pe care le dezvoltă, astfel încât romanul explorează exhaustiv teme sau situații existențiale, cum este cazul romanului *Cartea râsului și a uitării*, explorări ale celor teme pe care le anunță titlul. Fiindcă tratarea completă și temeinică a unei teme necesită spațiu întins (a se vedea, de pildă, romanul *Omul fără însușiri* scris de Robert Musil care, deși are aproximativ 1400 de pagini, nu este terminat) romancierul adoptă tehnica detaliului semnificativ și utilizează numai acele elemente relevante în examinarea temei existențiale adică, împrumutând cuvintele lui Milan Kundera, se merge „în miezul lucrurilor”⁸. În romanul *Insuportabila ușurățate a ființei*, cititorului i se oferă numai elementele relevante temei corpului și a relației Terezei cu mama sa; clarificarea acestora din urmă nu necesită informații din alte arii biografice.

⁵Milan Kundera, *Cortina*, Humanitas, București, 2008, pp. 9-10).

⁶*Idem*, pp. 10-11.

⁷*Idem*, p. 22.

⁸Milan Kundera, *Arta romanului*, Humanitas, București, 2008, pp. 91-92.

Scriitorii tratează aceleași teme, dar ceea ce le particularizează este modul în care sunt abordate. Acestea reprezintă material vast pe care Milan Kundera îl comprimă cu ajutorul unei serii de tehnici romanești: acesta utilizează elipsa, variațiunile și nu în ultimul rând polifonia. Elipsa permite numai notei esențiale să existe, salvând astfel „ușurința ansamblului”⁹ și susținând funcționarea tehnicii variațiunilor; dacă elipsa selectează numai elementele relevante, variațiunile combină toate elementele semantice și formale ale operei sale în așa măsură încât regăsim în interiorul romanului narațiune romanescă, eseu ironic, fragment autobiografic, fapt istoric și porțiuni fanteziste¹⁰. Romanul este forma care grație polifoniei permite integrarea domeniilor variate de cunoaștere cu scopul de a contura plurivalent o situație. Vocile din roman sunt egale, depind de temă și o luminează totodată. De pildă, în romanul *Gluma*, patru naratori care nu știu nimic unul de celălalt ajută cititorul să capete o imagine completă a anumitor evenimente din viața personajului Ludvik; fiecare narator adaugă informații de relevanță egală pentru cunoașterea exterioară și interioară a unui personaj.

Acknowledgements

This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

BIBLIOGRAPHY:

- Bloom, Harold (ed.), *Milan Kundera*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2003.
- Broch, Hermann, *Geist and Zeitgeist: The Spirit in an Unspiritual Age*, Counterpoint, New York, 2002.
- Gusevich, Miriam, „Decoration and Decorum, Adolf Loos’s Critique of Kitsch”, în *New German Critique*, nr. 43/1988, pp. 97-123.
- Kluger, Ruth, „Kitsch and Art: Broch’s Essay «Das Böse im Wertsystems der Kunst»”, în Paul Lützel, L., Konzett, M., Riemer, W., Sammons, C. (coord.), *Hermann Broch : Visionary in Exile*, Camden House, Rochester/Woodbridge, 2003.
- Kundera, Milan, *Arta romanului*, Humanitas, București, 2008.
- Kundera, Milan, *Cartea râsului și a uitării*, Humanitas, București, 2008.
- Kundera, Milan, *Cortina*, Humanitas, București, 2008.
- Kundera, Milan, *Gluma*, Humanitas, București, 2006.
- Kundera, Milan, *Insuportabila ușurățate a ființei*, Humanitas, București, 2007.
- Le Grand, Eva, *Kundera sau memoria dorinței*, Albatros, București, 2003.
- Loos, Adolf, „Ornament și crimă” în Sarnitz, August, *Adolf Loos 1870-1933: Arhitect, critic al culturii, dandy*, Taschen/ NOI Media Print, București, 2004.
- Roth, Philip, „The Most Original Book of the Season” în *The New York Times*, 30 noiembrie 1980, disponibil online la adresa <https://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html>.
- Ungureanu, Delia, „Milan Kundera: romanul poetic și poetica romanului” în *Observator cultural*, octombrie 2008, nr. 447, disponibil online la

⁹Eva Le Grand, *Kundera sau memoria dorinței*, Albatros, București, 2003, p. 104.

¹⁰Philip Roth, „The Most Original Book of the Season” în *The New York Times*, 30 noiembrie 1980, disponibil online la adresa <https://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html>.

http://www.observatorcultural.ro/Milan-Kundera-romanul-poetic-si-poetica-romanului*articleID_20687-articles_details.html.

Ursu, Horia, *Milan Kundera Studiu monografic*, Teză de doctorat, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, 2001.