DISJUNCȚIA LA MILAN KUNDERA: PROPUNERI DE INTERPRETARE

Mădălina STOICA
Universitatea „Ovidius" din Constanța

***Abstract**: The agents of cleavage and their seismic waves upon the narrative formula are two perspectives that narrow down the study to its main focus: the textual disruption (with both its causes and effects) in Milan Kundera's novel, Identity. Built on a what if structure, it is fascinating to observe the textual interruption in what the author chooses to place in the hidden space of the novel and what is left in praesentia. Therefore, the study aims to dissect the complexity of Kundera's disruption having alongside the absent character as the referee and referent of our problematic.*

***Keywords:** disruption, present, absence, hidden, choice, identity, Milan Kundera*

Ce face o operă scrisă să fie considerată kunderiană reprezintă un interes periferic, necongruent cu finalitatea lucrării de față. *Când* anume putem spune că o operă este kunderiană, din nou, nu articulează altceva decât o grimasă sardonică în intenția analitică. Stilistica identitară a autorului cehoslovac rămâne, în acest demers analitic, în spațiul restrâns al unui exemplu particular. Limitele stilistice ale discursivității și arhitecturii textuale vor fi așezate poate pe cea mai puțin kunderiană operă a lui Milan Kundera. Pe lângă prolificul roman *Insuportabila ușurătate a ființei* sau carnația substanțială a eseurilor (*Arta romanului*), romanul *Identitatea*, asupra căruia vom suprapune grila stilistică, reprezintă o hemoragie a prozaicului. Epicul își estompează conturul și lasă astfel să cadă accentul de pe subiect (*ce*), pe stil (*cum*). Strangulația acțiunii nu înseamnă neapărat o autoritate a stilului. Dacă există așa ceva la nivelul textului, atunci este o autoritate precar gestionată. Lipsa epicului ar un stil: stilul fad în acest caz. Însă, putem fi de acord aici cu ceea ce menționa Gerard Genette în *Introducere în arhitext, ficțiune și dicțiune*: „searbădul este un gust, așa cum albul e o culoare"[1]. Deși, în privința ultimei afirmații, putem avea îndoieli.

Structura stilistică a romanului *Identitatea* se sprijină pe o forță disjunctivă. Dar pentru a demonstra această ipoteză, este necesar să începem cu sfârșitul. Finalul este inoportunat de cea mai puțin romanescă formulă identitară – intruziunea total neasumată a *eului*. Arta romanescă este desăvârșită prin introducerea persoanei a treia așa cum evidenția Roland Barthes în eseul *Gradul zero al scriiturii*. Cum *el* nu mai știe să gestioneze dinamica internă a romanului, își dă masca jos și cu un gest indexial o fixează cu ostentație. Neputința de a crea își dezvăluie mijloacele inerente și revelează haosul intern. Naratorul discreditează actorul și, odată cu el, și întregul mecanism de producere a ficțiunii. Departe de stilistica proustiană, aici *eul* este neasumat din două puncte de vedere: în primul rând, acesta reprezintă facila ieșire din vis, apariția profilactică care își salvează propriile plăsmuiri de la eșec; apoi, ruperea convenției romanești și demistificarea unei lumi ce căzuse în stratul profund al propriei înțelegeri (visul/fantezia lui Chantal).

Eul intruziv dă formula propriului eșec și al incapacității de a închide sensurile și, în același timp, dislocă discursivitatea romanului într-un clivaj al rațiunii, o judecată disjunctivă: „Iar eu mă întreb: cine a visat? Cine a visat această poveste? Cine a imaginat-o? Ea? El? Amândoi? Unul pentru celălalt? Și când s-a transformat viața lor reală într-o fantasmă otrăvită,

[1] Gerard Genette, *Introducere în arhitext, ficțiune și dicțiune*, București, Univers, 1994, p. 195.

BDD-A26208 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:45:34 UTC)

când, din care moment? (...) care-i momentul precis când realul s-a transformat în ireal și realitatea în vis? Unde era hotarul dintre ele?”[2]. Odată cu acestă rupere de convenție, vocea auctorială devine dubitativă și reușește să facă transferul către un naratar confuz care își poartă ruliul interpretărilor în punctul de (dez)echilibru al unui *sau*. Aceste ezitări între posibilitățile de a fi în roman deschid calea unui paradox schrödingerian: lucrurile sunt și nu sunt în același timp, se întâmplă și nu se întâmplă. Lectorul are imposibila misiune de a ghici punctul din interiorul narațiunii în care să așeze disjuncția.

Ce face prin forța disjuncției eul intruziv este să excaveze *in absentia* și să scoată la suprafață paradigmaticul. În orice caz, singura certitudine pe care o avem este aceea că orice posibilitate există. Însă miza stilistică a autorului cehoslovac nu se oprește în virtualitățile multiple de a ființa în roman, în rezultantele variate pe care le produce orice artificiu din constructul romanesc. Stilistica identitară a romanului lui Milan Kundera rezidă în posibilitățile de a alege. Efortul sistematic de a identifica structura corectă în care trebuie plasat semnul disjunctiv se traduce printr-un efort de a alege, de a face permutări. Cu fiecare alegere, caracterul mutagen al limbii își joacă cartea și revelează modificări ale mesajului[3]. Această multiplicare a posibilităților pe care o incubează alegerea este sesizată și de Adrian Tudurachi în *Fabrica de geniu,* acolo unde ideea de alegere devine un „parcurs multiplu al expresiei spre sens”[4].

Incizia pe care o face un *intentio auctoris* conștient de potențialitatea infinită de a fi în roman deschide posibilitatea alegerilor identitare. Cum lectorul nu poate opera cu o infinitate de posibilități în același timp, acesta se va limita la un ecleraj ocazional al cauzalităților: va scoate la lumina detaliul semnificativ și, mai important, va plasa *in absentia* un reziduu semantic. Însă acest strat rezidual semnifică și va face diferența în stilistica romanului *Identitatea*. Judecata disjunctivă pe care mizează discursivitatea kunderiană va avea și un judecător: personajul absent. Aflat la cumpăna dintre posibilități, acesta va deveni ambreiajul alegerilor.

Jocul identitar nu se poate purifica de ceea ce este ascuns, de ceea ce nu *este*, dar *există*. Și pentru că există, acesta semnifică și produce sens. Iar jocul absenței nu se oprește aici: acesta metabolizează ce este prezent, schimbându-i structura. Cum se întâmplă asta – este simplu de înțeles: personajul prezent are conștiința faptului că este urmărit, că este spionat, că fiecare acțiune îi este supusă unei judecăți la care nu are acces decât prin puterea de a alege. Instanța auctorială introduce ideea că cineva este prezent în absență, veghează din umbră. Introduce privirea necunoscutului care are un efect neașteptat asupra personajului prezent, Chantal: îi spectacularizează *eul*. Eul nu mai trăiește autentic, ci prestează într-un spectacol, performează, își asumă un rol. Simțindu-se privit, eul capătă valoare expozitivă. Sinele își descompune fibra autentică și prestează, nu mai trăiește în conformitate cu propriile dorințe, fapt pe care îl observă și Giorgio Agamben în *Profanări*: „este o experiență comună faptul că, de îndată ce se simte privit, chipul unei femei devine inexpresiv. Conștiința faptului de a fi expusă privirii produce, astfel, un vid în conștiință și funcționează ca un factor de dezagregare

[2] Milan Kundera, *Identitatea*, București, Humanitas, trad. Emanoil Marcu, 2008, pp. 149-150.
[3] ”The more we reflect on it, the more doubtful it becomes how far we can talk about different ways of saying; is not each different way of saying in fact the saying of a different thing?” Graham Hough, *Style and Stylistics (Concepts of Literature),* Routledge & Kegan Paul PLC, London, 1969, p. 4, apud Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Cambridge, Massachusetts, 1988, p. 24.
[4] Adrian Tudurachi, *Fabrica de geniu*, Iași, Institutul European, 2016, p. 15.

BDD-A26208 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:45:34 UTC)

a proceselor expresive care animă de obicei chipul”[5]. Privirea calibrează un eu spectacularizat. *Celălalt* își asumă rolul de spectator, deci privește un spectacol de măști. Așezând masca, autorul opacizează eul autentic.

Chantal își hiperbolizează gesticulația și felul de a acționa, trăiește ca o păpușă trasă de sfori, prin ochii celuilalt. Chantal își alege recuzita, probează haina potrivită din garderobă și înscenează, ca într-o secvență de film, întregul moment ca în clipa în care toate camerele sunt îndreptate către ea să înceapă spectacolul: „În ziua aceea, el o iubește cu o vigoare nouă, neașteptată, iar ea are brusc senzația că acolo, în cameră, e cineva care-i observă cu o concentrare de maniac; îi vede chipul, chipul lui Charles de Barreau, cel care i-a impus cămașa roșie, cel care i-a impus acest act de iubire și, imaginându-l, țipă de plăcere”[6].

Stilizarea vizează întotdeauna privirea altuia, căci aceasta validează conduita, comportamentul, recunoaște sau confirmă identitatea și repoziționarea socială așa cum observă și Pierre Bourdieu în *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*[7]. Chantal se desfată în propria-i mutilare identitară, știindu-se punctul focal al privirii din umbră. Eul se deconcentrează și devine imagine. Carnația prinde o postură, cel mai bun profil pe care îl poate afișa. Plinătatea ființei se aplatizează, iar existența este concentrată într-un moment falsificat de cosmetizarea eului. Eul deraiază și își denaturează esența. Situația este similară cu ceea ce se întâmplă momentul în care suntem imortalizați de un aparat de fotografiat, așa cum mărturisește și Roland Barthes în reflecțiile sale despre fotografie[8]. Chiar dacă sinele niciodată nu este identic cu imaginea[9], eul astfel contrafăcut nu se îndepărtează de identitatea sa, ci și-o definește astfel. Atât sinele autentic, cât și *persona* pe care o modelăm prin alegeri, care reprezintă tot ceea ce nu suntem, dar credem noi împreună cu ceilalți că suntem, construiesc identitar personajul.

Privirea, în continuare, amorsează spectacolul lui Chantal care reiterează cu fidelitate prin acțiunile ei orizontul de așteptare al personajului absent: „Excitată de imaginea străinului care-o pândește, Chantal șoptește la urechea lui Jean-Marc cuvinte despre mantia purpurie în care și-a drapat trupul gol ca să străbată astfel, ca o cardinală superbă, catedrala plină de lume”[10]. Ce reușește să facă privirea și conștiința unui martor la spectacolul eului, este să pună în absență sinele și să îl transforme în celălalt. Decupat ca dintr-un act de performing, sinele devine obiect, poate fi analizat, disecat. Problematizarea sinelui în cazul acesta se realizează prin disecția unei imagini (Chantal povestită prin prisma biletelor anonime) detașată de sinele autentic, de subiect (personajul Chantal). Între cele două ipostaze (subiect – obiect) se creează astfel un sistem de referențialitate în care se caută să fie decelate acele seme distinctive care rafinează în același timp obiectul, imaginea erotizată a sinelui, pe care Chantal dorește să și-o aproprie. Dificultatea intervine în momentul în care acele caracteristici distinctive, prin

---

[5] Giorgio Agamben, *Profanări*, trad. Alex. Cistelecan, ed. Tact, Cluj, pp. 73-74 apud Byung-Chul Han, *Agonia erosului și alte eseuri*, București, Humanitas, 2014, p. 88.

[6] Milan Kundera, *op. cit.*, p. 67.

[7] ”The pure gaze implies a break with the ordinary attitude towards the world, which, given the conditions in which it is performed, is also a social separation”, Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trad. Richard Nice, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996, p. 4.

[8] ”Now, once I feel myself observed by the lens, everything changes: I constitute myself in the process of *posing*, I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image. This transformation is an active one: I feel that the Photograph creates my body or mortifies it, according to its caprice”, Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard, New York, Hill & Wang, 1980, pp. 10-11.

[9] Ibidem, p. 12.

[10] Milan Kundera, *op. cit.*, pp. 67-68.

BDD-A26208 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:45:34 UTC)

posibilitatea alegerilor identitare, ajung într-o sintaxă de comparație cu o multitudine de alternative posibile[11].

Absenţa este un efect imediat al descentralizării subiectului, deşi în romanul supus analizei, lipsa va polariza centrul atenţiei. Acesta se mută către margini, către zona liminală de unde va transmite inductiv sens în interiorul semiozei narative. Se poate discuta, desigur, despre o re-centralizare a subiectului, o alterare a perspectivei tradiţionale care aşază la intersecţia liniilor de analiză factorul alienant, alteritatea. Centrul romanului se sprijină pe personajul absent şi prin felul în care acesta inserează sens în relația celor două personaje principale: Chantal și Jean-Marc. Astfel, absenţa este întotdeauna văzută, în mod paradoxal, ca o prezenţă, este o strategie textuală a tot ceea ce are potenţialitatea de a fi. Absenţa ca substitut îl ispiteşte încă din debutul romanului pe Jean-Marc care cade primul în plasa acestor identităţi interşarjabile. În această cheie deschide *Identitatea* o discursivitate preocupată să aşeze personajele într-un ecleraj înşelător. E un joc de umbre instrumentat de către narator care așază un set de lentile translucide între identitatea personajelor și posibilitățile acestora de devenire. Forța disjunctivă calibrată prin formula finală o bănuim, odată cu citirea finalului, și în incipit. *El* ce se demască într-un *eu* neromanesc în final este jucat în începutul romanului de absența prin substituție.

Aparențele iau locul esențelor, autenticul este deposedat de substitut și se anunță astfel un condens dramatic speculat încă din primele rânduri, atunci când Jean-Marc își confundă iubita: „Acum, văzând-o din profil, Jean-Marc își dă seama că ceea ce crezuse că este cocul lui Chantal e de fapt o eșarfă legată în jurul capului. Pe măsură ce se apropia de ea (...) femeia pe care o crezuse Chantal deveni o străină oarecare, bătrână și urâtă”[12]. Corpul este o primă frontieră de etalare a eului și are, așadar, rol expozitiv. Ceva este, pentru că ar corp, deși existența acestuia nu presupune neapărat desenul material al spiritului. Absenţa are rolul de a trezi ontologicul dintr-un soi de letargie. Prin aceasta reuşeşte să dispară echilibrul pe care se bazează relaţia corp – spirit. Omul și conştiinţa umană se află într-o profundă inconştienţă faţă de trup. G. Canguilhem numea această apatică simbioză „stare de sănătate”[13].

Corpul este contaminat inevitabil de spirit într-o simbioză osmotică. În linia raționalizării pe care o propune G. Canguilhem, Jean-Marc sesizează aici primele semne de „boală” ale ființei. Acesta plasează un substitut corporal în rolul lui Chantal, însă nu aici se produce dezechilibrul, ci felul în care problematizează și chestionează identitatea unică a unei persoane. El îi alege o nouă identitate corporală iubitei care contaminează inevitabil identitatea sinelui: „Să confunde aparența fizică a iubitei cu cea a unei străine: a mai trăit senzația asta, o, de câte ori! De fiecare dată cu aceeași uimire: diferența dintre ea și celelalte să fie deci atât de infimă? Cum e posibil să nu recunoască silueta celei mai iubite ființe, a celei pe care o consideră unică?”[14]. Corpul înseamnă posibilități ale lui *a fi*, virtualități concrete de a exista, resursă de care textul se folosește pentru a câștiga finalitatea sa ultimă: iluzia vieții. Dar această fantasmă existențială este cucerită pe deplin atunci când, exact ca în viață, textul reușește să înscrie și partea nevăzută. Revelația pe care o trăiește Jean-Marc este dezamorsată cu greu și trupul se întoarce către spirit în relația lor de inconștiență, în starea de sănătate, după

[11] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 4.
[12] Milan Kundera, *op. cit.*, p. 20.
[13] Georges Canguilhem, *L'homme de Vèsale dans le monde de Copernic*, 1543 în *Etudes d'historie et de philosophie des sciences*, Vrin, 1983 apud David Le Breton, *Antropologia corpului si modernitatea*, trad. Doina Lică, Timișoara, Amarcord, 2002, p. 120.
[14] Milan Kundera, *op. cit.*, p. 22.

BDD-A26208 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:45:34 UTC)

lungi încercări de recunoașteri identitare: „Ieșiră în oraș și abia după o vreme ea redeveni pentru el Chantal, aceea pe care o cunoștea”[15].
Problema corpului o resimte într-un mod diferit și Chantal. Timpul o deposedează de de atributele tinereții și așază în absență ceva din ce reprezenta identitatea validată social de către ceilalți. În acest caz, Chantal are cruda revelație: „Bărbații nu mai întorc capul după mine”[16]. Chantal trebuie, astfel, să se repoziționeze identitar, căci o parte din constructul ei derapează și conștiința ei caută noi reconfirmări pentru a-și așeza noua identitate: „Dispariția progresivă a trupului a început”[17]. Momentul acesta amorsează și dă undă verde poziționării centrale în dinamica dramatică a personajului absent.

Personajul absent, aici, ascuns în spatele mesajelor de dragoste nesemnate va dubla conștiința aflată în deraiaj a lui Chantal. Naratorul va uzita personajul așezat *in absentia* ca o tehnică de îmbrăca în personaj o supraconștiință ordonatoare a personajului feminin care o ajută să se repoziționeze identitar și să se valideze social. Drama derapează într-un tandem sine – alteritate care se erodează și erijează în alegeri identitare. Scrisorile cu expeditorul pus sub semnul anonimatului deschid seria unor analize personale și a unor alegeri identitare în ceea ce o privește pe Chantal. Personajul absent, cel care semnează scrisorile de dragoste trimise către Chantal precipită identitatea personajului prin rolul pe care și-l asumă: acela de spion, introduce conștiința celui care o vede, care o analizează și atunci conștiința femeii caută să se stilizeze.

Cu ochiul unui estet, misteriosul admirator decupează din relatările de un prozaic tern al vieții lui Chantal un colaj pe care îl valorizează stilistic: „Pe urmă ați ieșit, cu valiza plină. Nu știu ce era în ea: pulovere, fețe de masă lenjerie... Oricum, valiza mi se părea ceva adăugat în chip artificial vieții dumneavoastră. Necunoscutul îi descria rochia și perlele din jurul gâtului. Nu le-am mai văzut înainte. Sunt superbe. Culoarea roșie vă vine perfect. Vă dă strălucire”[18]. Valoarea expresivă pe care o oferă analiza unui necunoscut metabolizează schimbări în rețeaua stilistică obișnuită a personajului feminin. Ceva din decupajul estetic scurtcircuitează imaginea despre sine și acum Chantal comportă o conștiință estetică asupra propriei persoane. Devine personaj al tabloului în care personajul absent a introdus-o și își asumă rolul. Orice aluviune identitară ce modifică tabloul este debarasată și Chantal își apropie prin stil obiectul erotizat în care necunoscutul a transformat-o. Cu mult tact, personajul absent își apropie identitar femeia de imaginea creată, o modifică, o schimbă astfel încât să se muleze în conturul desenat de acesta: „Când te-am revăzut, am fost vrăjit de silueta aeriană, însetată de înălțimi. (...) Mai zveltă ca oricând, pășeai înconjurată de flăcări, flăcări vesele, bahice, îmbătate, sălbatice. Gândindu-mă la tine, arunc pe trupul tău gol o mantie cusută din flăcări, îți învălui trupul alb într-o mantie purpurie de cardinal și, astfel drapată, te duc într-o cameră roșie, pe un pat roșu (...) Peste câteva zile, Chantal își cumpără o cămașă de noapte roșie. Era acasă și se privea în oglindă. Se privea din toate unghiurile, ridica încet poala cămășii și i se părea că niciodată nu fusese mai zveltă, că niciodată nu avusese pielea mai albă”[19]. Orice dorință a personajului absent are recul în alegerile stilistice pe care le face Chantal. Astfel, identitatea își caută echilibrul în jurul unui *sau* articulat de misteriosul expeditor al mesajelor.

[15] Ibidem, p. 35.
[16] Ibidem, p. 23.
[17] Ibidem, p. 37.
[18] Ibidem, pp. 56-57.
[19] Ibidem, pp. 66-67.

BDD-A26208 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:45:34 UTC)

Deformările identitare, fie că sunt realizate prin substitut sau printr-o mutație de semne revelate prin felul de a alege și alegerile făcute, sunt sesizabile prin stilistica unor practici discursive pe care ne-am propus să le analizăm. Romanul lui Milan Kundera seduce prin atenția antrenantă care încearcă să depisteze unde anume stă incizia pe care o anunță în final eul auctorial. Negocierile identitare sunt instrumentate de personajul absent, înscris în discursivitatea textuală. Dacă în mod regulat spațiul indicibilului este tatonat de presupuneri identitare și negocieri de sens, de data aceasta absența transgresează din zona obiectului către subiect. Reușește astfel să inducă sens în spațiul vizibil și să țină în șah orice tentativă de a-i dezvălui identitatea. Practica individualului este alterată de celălalt care, așa cum am demonstrat, dezvăluie un ansamblu de preferințe stilizate în posibilitățile de a exista.

Bibliografie:

Kundera, Milan, *Identitatea*, trad. Emanoil Marcu, Bucureşti, Humanitas, 2008.

Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard, New York, Hill & Wang, 1980.

Barthes, Roland, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, București, Codex, 2006.

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trad. Richard Nice, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996.

Genette, Gerard, *Introducere în arhitext, ficțiune și dicțiune*, trad. Ion Pop, București, Univers, 1994.

Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Cambridge, Massachusetts, Hackett Publishing Company, 1988.

Han, Byung-Chul, *Agonia erosului și alte eseuri*, trad. Viorica Nișcov, București, Humanitas, 2014.

Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, trad. Doina Lică, Timișoara, Amarcord, Timișoara, 2002.

Tudurachi, Adrian, *Fabrica de geniu*, Iași, Institutul European, 2016.

BDD-A26208 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:45:34 UTC)