



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El saber de la incertesa

Kundera lector de Broch, Musil i Kafka

Iris Llop Mangas



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartiqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartiqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**

EL SABER DE LA INCERTESA
KUNDERA LECTOR DE BROCH, MUSIL I KAFKA

TESI DOCTORAL

IRIS LLOP MANGAS

Director i tutor: Dr. Robert Caner Liese

Codirector: Dr. Borja Bagunyà Costes

Programa de doctorat:

Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

Línia de recerca:

Teoria de la Literatura i Literatura Comparada

Departament de Filologia Hispànica,

Teoria de la Literatura i Comunicació

Universitat de Barcelona

2019

RESUM

[cat] En els seus assaigs *L'art du roman*, *Les testaments trabis* i *Le rideau*, l'escriptor txec Milan Kundera proposa una concepció de la novel·la com a forma de coneixement de l'existència. Aquesta idea es fonamenta, d'una banda, en la seva pràctica com a novel·lista i, de l'altra, en la seva exegesi de l'obra dels seus autors de capçalera: Hermann Broch, Robert Musil i Franz Kafka. A partir de l'anàlisi de les lectures de Kundera es proposa un estudi crític sobre la noció de 'coneixement específicament novel·lesc', basada en les nocions d'assaig, pensament, reflexió i meditació. A la vegada, per mitjà de l'anàlisi de les preguntes clau que estructuraven la lectura, s'exposa l'hermenèutica de la novel·la inscrita en els assaigs d'aquest autor. Finalment, gràcies a l'estudi de la recepció acadèmica dels seus textos, i de l'herència kunderiana a la revista *L'Atelier du roman*, es mostren les contribucions de les nocions poetològiques desenvolupades per Kundera als debats de la teoria de la novel·la.

[en] In his essays *L'art du roman*, *Les testaments trabis*, and *Le rideau*, the Czech writer Milan Kundera suggests a conception of the novel as a form of knowledge of existence. This idea is based, on the one hand, on his own experience as a novelist and, on the other hand, on his interpretations of the literary work of his *pléiade* of authors: Hermann Broch, Robert Musil and Franz Kafka. A critical study of his idea of 'specific novelistic knowledge', based on the notion of essay, meditation, reflection, and thought, will be developed through the analysis of Kundera's readings. Moreover, the analysis of the key questions that structure his readings will show the hermeneutics of the novel built in the authors essays. Finally, the study of the academic reception of his work, and the kunderian heritage of the review *L'atelier du roman* will show the contributions of Kundera's essays to the debates of the theory of the novel.

AGRAÏMENTS

Als bibliotecaris i arxivers per haver facilitat la tasca de recerca d'aquesta tesi duta a terme a les biblioteques de la Facultat de Filologia de la UB, la Pompeu Fabra, la Ludwig-Maximilians-Universität München, la Bayerische Staatsbibliothek, la Zentralbibliothek Zürich i la Kooperative Speicherbibliothek Schweiz de Büron.

Vull donar les gràcies també als professors de la Universitat de Barcelona i de la Freie Universität de Berlin que han contribuït a la meva formació com a lectora a través de l'esperit crític i la reflexió constant.

A la Maria, la Núria, l'Anna, en Pau, l'Elena, la Lucia i l'Aida, amics i companys d'estudis, per les converses, les recomanacions de lectures i pel suport mutu durant les llargues hores a la biblioteca.

A la Berta, en David, la Júlia, en Jordi i en Xavi, pel suport, la confiança i la paciència que valen molts vermuts.

A la meva família, especialment, el pare, la mare i la meva germana per la incomparable comprensió i afecte. I al David, que sempre hi ha estat, malgrat sap com de dur és això, perquè ell ja és doctor.

Finalment, a en Borja Bagunyà, per haver acceptat acompanyar-me en aquesta recerca, i a en Robert Caner, pels seus consells, pel seu exemple i, sobretot, per la seva lectura sempre atenta i lúcida, sense les quals aquesta tesi no s'hauria escrit.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ **11**

| | |
|--------------------------------------------------|----|
| Hores en una biblioteca | 11 |
| L'art de la novel·la | 13 |
| Temptatives per copsar el moviment de la lectura | 15 |
| De Kundera lector als lectors de Kundera | 19 |

I. ESTAT DE LA QÜESTIÓ I METODOLOGIA **23**

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Aproximació a l'estat de la qüestió | 23 |
| Entre l'assaig i la novel·la: els textos poetològics de Milan Kundera | 23 |
| Formes de l'assaig literari kunderià: entre la poètica d'autor i la crítica literària | 32 |
| Interpretacions de l'assaig: entre la imatge d'autor i l'hermenèutica de la novel·la | 35 |
| 2. Qüestions metodològiques | 41 |
| Dos estudis hermenèutics sobre la novel·la | 43 |

II. LA PROPOSTA KUNDERIANA: FORMES DE CONEIXEMENT A LA NOVEL·LA **51**

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Per comprendre cal comparar: la exploració de l'existència entre la novel·la, la filosofia i la història | 52 |
| El saber de la incertesa: formes del coneixement novel·lesc | 52 |
| La novel·la com a exploració de l'existència: lectures de Husserl i Heidegger | 54 |
| La novel·la i la història: la Història com a contra discurs i com a amenaça | 67 |
| La història de la novel·la com a memòria existencial | 73 |
| 2. Variacions sobre el coneixement de la novel·la: pensament, meditació, reflexió i assaig | 79 |
| Pensament i meditació com a activitats fenomenològiques de la novel·la | 80 |
| La reflexió i l'assaig: les formes del pensament novel·lesc | 91 |

III. KUNDERA LECTOR **99**

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Kundera lector de Broch. | 99 |
| Les nocions d'«erkenntnistheoretischer Roman», «polyhistorischer Roman» i «Kontrapunktik» com a fonaments de l'assaig específicament novel·lesc | 99 |
| 1.1. Broch i la cosmovisió de la novel·la | 100 |
| L'exigència ètica de la novel·la: «der erkenntnistheoretische Roman» | 102 |
| La forma del coneixement a la novel·la: la novel·la polihistòrica i el contrapunt | 106 |
| 1.2. Kundera lector de Broch: interpretacions d'una poètica de la novel·la | 118 |
| L'assaig específicament novel·lesc: la novel·la pensant | 132 |
| 2. Kundera lector de Musil: assaig, analogia i possibilitat | 143 |

| | | |
|------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1. | El coneixement del novel·lista segons Musil | 145 |
| | Cap a la forma de l'assaig novel·lesc: la noció d' <i>assagisme</i> i la d'assaig a l'obra de Musil | 152 |
| | El model romàntic i nietzschia de l'assaig de Musil | 160 |
| | Una aproximació semiòtica al perspectivisme: la interdiscursivitat | 173 |
| | L'analogia i la metàfora com a formes de coneixement | 177 |
| 2.2. | Kundera lector de Musil | 184 |
| | Les novel·les que pensen | 185 |
| | El model nietzschia i el pensament novel·lesc | 193 |
| | Aforismes, repeticions i metàfores: les formes poètiques de la reflexió | 202 |
| | El coneixement de la bellesa | 214 |
| 3. | Kundera lector de Kafka: una hermenèutica de la novel·la | 221 |
| | Intents de definir allò kafkia | 223 |
| | Contra la <i>kafkologia</i> o com tornar a una lectura estètica de Kafka | 232 |
| | El coneixement novel·lesc de Kafka: exemples de lectures | 236 |
| | Les formes poètiques del pensament: una darrera exploració de la metàfora com a forma de coneixement | 249 |

IV. ELS LECTORS DE KUNDERA **257**

| | | |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. | La recepció acadèmica dels textos poetològics de Kundera | 257 |
| | La recepció canadenca i la legitimació dels textos poetològics | 258 |
| | La recepció temàtica del SIR : entre l'herència kunderiana i la literatura comparada | 268 |
| 2. | <i>L'Atelier du roman</i> i l'herència kunderiana | 277 |
| | De les aules de l'EHESS a <i>L'Atelier du roman</i> : la història d'una revista que volia ser un cafè literari | 278 |
| | El context teòric de <i>L'Atelier du roman</i> : afinitats i aversions | 282 |
| | Les parts del taller: <i>L'Atelier du roman</i> i la imatge de l'escriptor | 287 |
| | Formes de la crítica a <i>L'Atelier</i> : l'assaig i l'hermenèutica de la novel·la | 292 |

V. CONCLUSIONS **307**

| | | |
|--|--------------------------------------------------------------|-----|
| | Els novel·listes lectors i el coneixement de la novel·la | 307 |
| | Entre el taller, el cafè i les aules: els lectors de Kundera | 311 |
| | Per seguir fent girar la baldufa | 313 |

VI. BIBLIOGRAFIA **317**

INTRODUCCIÓ

And this shall be written for my own pleasure. But that phrase inhibits me; for if one writes only for one's own pleasure, I don't know what it is that happens. I suppose the convention of writing is destroyed: therefore one does not write at all.

Virginia Woolf, *A Writer's Diary*

Hores en una biblioteca

Aquest projecte neix de la lectura en paral·lel de dos textos: *Diario de una escritora* de Virginia Woolf i *El teló* de Milan Kundera¹. Tots dos es trobaven a la petita secció dedicada als estudis literaris de la biblioteca municipal on vaig començar a formar-me com a lectora, abans de tenir accés a les biblioteques universitàries. Des d'un primer moment, em van ajudar a despertar la curiositat per entendre com es construïen les novel·les i per copsar la idea de novel·la que hi havia rere de cada obra. La manera d'articular aquestes preguntes crítiques la vaig trobar en aquests textos de Woolf i Kundera, que he mantingut com a llibres de capçalera al llarg de la meva formació acadèmica.

La particularitat d'aquests textos es troba en què comparteixen una pràctica d'escriptura, paral·lela a la tasca creativa: Woolf concebia els seus

¹ Al cos del text, es citen en català els títols de les obres de les quals disposem d'una versió catalana i en la llengua original les que no hagin estat traduïdes. Pel que fa a les citacions, s'ofereix sempre que es pugui la versió catalana i, en cas que no sigui possible, una traducció pròpia o la traducció a una llengua romànica publicada. Els casos que es consideri necessari fer una observació sobre l'obra en la seva llengua original, es facilita la citació del fragment en una nota al peu.

Trenquem aquí, una única vegada, aquest criteri: la raó és la voluntat de ser honesta sobre quina va ser l'experiència de lectura de l'obra de Kundera i Woolf, els quals vaig llegir el primer cop en traduccions. Alhora em permet fer una reivindicació sobre la importància de la tasca dels traductors, així com la de les biblioteques públiques per la formació lectora.

diaris com un lloc on podia posar a prova la seva escriptura, on s'alliberava de les constriccions de la forma de les seves cartes, assaigs i novel·les i, per tant, des d'on reflexionar sobre la seva obra o sobre les seves lectures, revertia en un major coneixement de les possibilitats de la seva escriptura². D'altra banda, *El teló* de Kundera és un dels tres —diguem-ne de moment— assaigs en què l'escriptor adopta la posició del lector i elabora la seva reflexió a partir de l'anàlisi de les obres que han posat les bases de la seva idea de novel·la. En la formulació del seu pensament proposa el que podríem anomenar una hermenèutica de la novel·la: un conjunt de preguntes guien al lector per ajudar-lo a entendre el gest estètic singular de cada novel·la, i com aquest gest ens permet posar en relació aquella obra amb una determinada tradició. Tant els diaris de Woolf com els assaigs de Kundera formen part d'un tipus de textos que obren les portes del taller de l'escriptor, i fan explícites les preguntes fonamentals de la reflexió sobre la tasca del novel·lista, sempre lligada a la pràctica de l'escriptura.

Si bé es tracta només de dues aproximacions al pensament sobre la novel·la, de la mà de Kundera i Woolf vaig començar qüestionar la meua idea de novel·la i, sobretot, vaig adquirir l'hàbit de cercar en cada obra les seves preguntes fonamentals. D'aquesta manera les novel·les esdevenien no només una via d'aprenentatge de l'escriptura o el plaer de la lectura, sinó també una forma de coneixement sobre l'existència i sobre la tradició literària respecte la qual cada obra es posiciona. A través de la formació acadèmica posterior, aquestes inquietuds s'han nodrit de noves fonts i de les reflexions de veus de la teoria literària i la literatura comparada, però les reflexions d'aquestes primeres lectures han romàs part de la discussió intel·lectual i del recorregut

² «I confess that the rough and random style of it, often so ungrammatical, and crying for a word altered, afflicted me somewhat. [...] But what is more to the point is my belief that the habit of writing thus for my own eye only is good practice. It loosens the ligaments. Never mind the misses and the stumbles. Going at such a pace as I do I must make the most direct and instant shots at my object, and thus have to lay hands on words, choose them and shoot them with no more pause than is needed to put my pen in the ink. I believe that during the past year I can trace some increase of ease in my professional writing which I attribute to my casual half hours after tea.» Virginia WOOLF, *A Writer's Diary*, London: The Hogarth Press, 1953, p.13

acadèmic. Així, l'origen de la present investigació es pot trobar en una primera recerca sobre les diferents formes que pren la reflexió novel·lesca, en l'obra de Woolf, Proust i Mann³. El punt de partida d'aquest treball de màster es trobava però en els textos de Kundera i, per tant, era necessari dur a terme un estudi exhaustiu de les propostes hermenèutiques de Kundera, per tal d'entendre l'abast i les possibilitats interpretatives que ofereix la seva idea de novel·la per a l'estudi d'aquest gènere. Aquest serà doncs l'objectiu d'aquesta recerca.

L'art de la novel·la

Seguint l'exemple d'alguns dels seus autors de capçalera com Hermann Broch, Robert Musil o Witold Gombrowicz, Milan Kundera (Brno, 1929) ha acompanyat la seva obra com a novel·lista d'una reflexió constant sobre la seva tasca com a escriptor. Fins i tot abans de la publicació de la seva primera novel·la, *La broma* (1967), Kundera escriu un assaig sobre l'obra del txec Vladislav Vančura (1891-1942) en la qual reflexiona sobre les relacions entre novel·la i èpica⁴. Aquest assaig portava el títol *L'art de la novel·la*, el mateix que emprarà l'any 1986 per recollir en forma de llibre les seves idees sobre la novel·la desenvolupades a partir de les seves lectures en articles de premsa, entrevistes i discursos públics. Malgrat defensar que cada novel·la conté implícitament una idea sobre aquest art, Kundera presentarà tres assaigs més: *Les testaments trahis* (1993), *Le rideau* (2005) i *Une rencontre* (2009).

Aquests textos però no contenen només un discurs sobre les possibilitats estètiques i epistemològiques de la novel·la —sovint en forma de comentari i interpretació de l'obra de Cervantes, Rabelais, Sterne, Flaubert o

³ En el marc del programa de màster en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona es va presentar la següent investigació: Iris LLOP MANGAS, *Variacions del pensament novel·lesc a la literatura d'entreguerres: Der Zauberberg, Le temps retrouvé i The Waves.*, Barcelona: Universitat de Barcelona, Treball de Recerca de Final de Màster, 2014.

⁴ Milan KUNDERA, *Umění románů: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha: Československý spisovatel, 1960

Proust—, sinó que també exploren la relació de la novel·la amb altres arts, especialment la música i la pintura o el paper de l'art de la novel·la en la construcció cultural de la identitat europea. Com a resultat de la recerca per a aquest treball s'han fet un seguit de contribucions acadèmiques, que assenyalen els diferents contextos en els quals Kundera ha participat, des de la seva posició com a novel·lista. A tall d'exemple, sobre les seves reflexions respecte la construcció narrativa de la identitat europea, s'ha realitzat un estudi comparatiu dels assaigs i articles de Kundera sobre la noció de Centreeuropa amb els textos de Danilo Kiš, György Konrád i Czesław Miłosz⁵.

La seva principal aportació però és, d'una banda, l'anàlisi i interpretació de les diferents novel·les que han marcat un punt d'inflexió a la història del gènere segons Kundera, i, d'altra banda, la descripció de la novel·la com a forma de pensament i de coneixement específic sobre la existència. Kundera insisteix en la importància d'entendre la novel·la no com un gènere literari més, sinó com una forma d'expressió artística autònoma, amb una història i un llenguatge propis.

Tot i així, aquest textos han estat sovint tinguts en compte per part de la crítica només com a context de la producció novel·lística del txec, és a dir, com a clau interpretativa de la seva obra, com en el cas de *Le Grand i Misurella*⁶. Si bé és cert que l'autor reflexiona sobre la pròpia obra en aquests assaigs i que sovint l'empra com a exemple d'algunes de les seves idees, això no ens hauria de portar a ignorar la seva contribució com a lector i intèrpret de la història literària. Així doncs, cal posar els textos de Kundera en diàleg amb d'altres textos d'autors que, com ell, han reflexionat sobre l'art de la novel·la, inicialment partint de l'autoexegesi i la introspecció, però que han fet

⁵ Iris LLOP, «A Narrative Construction: The Idea of Central Europe in Milan Kundera's Writings» a Aleksandra KONARZEWSKA, Monika GLOSOWITZ, i Magdalena BARAN-SZOLTYIS (Ed.) *Imagined Geographies Central European Spatial Narratives between 1984 and 2014*, Stuttgart: Ibidem Verlag, 2018, p.19-38

⁶ Eva LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal/Paris : XYZ/L'Harmattan, 1995; Fred MISURELLA, *Understanding Milan Kundera: Public Events, Private Affairs*, Columbia: University of South Carolina Press, 1993

un salt cap al debat estètic i la reflexió hermenèutica. Situar aquests assaigs al costat dels de Woolf, però també dels que el mateix autor recupera com els de Sterne, Flaubert, Joyce o Mann, ens ajuda a comprendre que la intervenció de Kundera és una més en una llarga conversa que els novel·listes han mantingut viva des del naixement d'aquest art, i que continua afegint veus⁷.

Gràcies a aquest recorregut, la present investigació parteix d'una doble pregunta: en primer lloc, ens interrogarem sobre l'existència d'un coneixement específicament novel·lesc, a partir de les idees proposades per Kundera als seus assaigs, especialment per mitjà de la lectura i la interpretació de l'obra de Hermann Broch, Franz Kafka i Robert Musil. En segon lloc, estudiarem el coneixement sobre la novel·la que podem trobar en les reflexions dels mateixos novel·listes i, per tant, analitzarem el tipus de lectures que es duen a terme als assaigs del txec. Atès que aquest treball s'emmarca en els estudis literaris, la segona pregunta explora les relacions que podem establir entre aquesta forma de lectura i la reflexió sobre la novel·la que ha desenvolupat la teoria literària, dit d'una altra manera, quines són les aportacions que les reflexions dels novel·listes poden fer a les categories i conceptes desenvolupats per la teoria de la novel·la.

Temptatives per copsar el moviment de la lectura

Un dels primers problemes interpretatius de l'obra de Kundera és la dificultat per determinar el gènere discursiu dels seus textos. La hibridació d'assaig i novel·la que proposa l'escriptor txec és un repte, no només per la manca de referents a l'hora d'analitzar el text, sinó també perquè amb aquesta

⁷ Entre els escriptors que defensen més clarament la tasca de l'escriptor com a crític i la necessitat de recuperar el saber dels novel·listes destaca Ricardo Piglia (Ricardo PIGLIA, *El último lector*, Barcelona: Anagrama, 2006; *Crítica i ficción*, Barcelona: Anagrama, 2006; *Los diarios de Emilio Renzi III, Un día en la vida*, Barcelona: Anagrama, 2017). També en trobem un exemple d'aquest diàleg en la tasca de la revista *The Paris Review* la qual, a través de les entrevistes amb escriptors, posa a disposició dels lectors les reflexions de novel·listes, poetes i traductors a la secció «The Art of Fiction».

forma d'escriptura aconseguix construir un pensament autoreferencial i asistemàtic, que dificulta el comentari i la interpretació quan es vol llegir des del paradigma i d'acord amb la forma acadèmica. Quan els novel·listes exposen les seves idees sobre l'escriptura sovint empren recursos literaris, com la metàfora o l'al·legoria. El seu pensament es construeix sovint de manera indirecta, a través d'imatges que convoquen les diferents vessants d'un problema, d'una discussió, o d'una proposta estètica. Un bon exemple d'aquesta forma de reflexió el trobem al relat «La baldufa» («Der Kreisel», 1920) de Franz Kafka. Atesa la seva brevetat, el reproduïrem íntegrament:

LA BALDUFA

Un filòsof acostumava a córrer sempre per on jugava la canalla. I tan bon punt veia un nen que tenia una baldufa, es posava ja a l'aguait. Així que la baldufa girava, el filòsof la perseguia per tal d'agafar-la. Que la canalla esvalotés i cerqués d'apartar-lo de la seva joguina no el preocupava pas, el filòsof, el qual, si havia agafat la baldufa mentre encara girava, se sentia feliç, però només un moment, car després la llançava al terra i se n'anava. Creia que la coneixença de qualsevol petitesa, com també, per exemple, la d'una baldufa tot girant, bastava per a la coneixença de la totalitat. D'aquí que no s'ocupés dels grans problemes; això li semblava antieconòmic. Si hom arriba a conèixer realment la més íntima petitesa, llavors ja es coneixia tot, i d'aquí que només s'ocupés de la baldufa mentre girava. I sempre que es feien els preparatius per a fer girar la baldufa tenia ell l'esperança que ara hi reeixiria, i tan bon punt la baldufa començava a girar, l'esperança se li feia certa tot corrent-li al darrere, però quan en acabat tenia a la mà aquell bocí de fusta insignificant se sentia malament i li entrava tot de cop per l'oïda la cridòria de la canalla, que fins llavors no havia sentit, i vaiverejava com una baldufa sota un fuetgeig maldestre.⁸

En aquesta narració breu, Kafka condensa una de les dificultats epistemològiques bàsiques: la dificultat de comprendre allò canviant —sigui la realitat, el subjecte o el pensament abstracte— i copsar-ho en paraules. El protagonista del relat, descrit com a filòsof, reconeix en el moviment una

⁸ Franz KAFKA, *Narracions completes, vol.II*, Barcelona: Quaderns Crema, 1982. Traducció de Josep Murgades, p. 351.

plenitud que no veu en l'objecte inert que és la baldufa quan no gira. De la mateixa manera, els escriptors que representen les complexitats de la vida a través del llenguatge són conscients que quelcom es perd en aquesta traducció en paraules, però tot i així malden per capturar un instant del moviment. I és justament gràcies a les imatges que es creen dins de les ficcions, de les cadenes d'associacions que ens proporcionen algun coneixement sobre l'existència que relaten, que podem entendre quelcom a través de les novel·les. Aquest coneixement però només és ple en l'espai ficcional, està lligat, com diu Kundera, als personatges i a les situacions i, per tant, no es pot traduir en conceptes o, en tot cas, esdevé banal quan l'intentem descriure amb un llenguatge no literari, de la mateixa manera que el filòsof de Kafka es troba amb un bocí de fusta quan s'atura la baldufa.

El conte no només ens presenta el tipus de coneixement que vol descriure Kundera, sinó que també ens il·lustra sobre com construeix el pensament un escriptor. La tradició de la novel·la des de Cervantes i Rabelais s'inspira en el joc⁹, i per això busca el coneixement a través de la bellesa, del plaer i del joc amb les paraules. D'acord amb aquest esperit lúdic, l'escriptor no pensa a través de conceptes abstractes que poden ser emprats per tot aquell que conegui la terminologia, però que no tenen l'empremta d'allò concret, sinó que ho fa per mitjà de paraules clau que prendran sentits diferents depenent del moment del relat o de l'assaig en què es trobin, depenent, en definitiva, del seu context existencial. Fruit d'aquesta renúncia als conceptes però, el coneixement de la novel·la queda lligat a les situacions i als personatges que el posen en moviment i, per tant, és fugaç i pot desaparèixer en el moment que deixem de llegir, si no hi parem atenció, si no intentem retenir la imatge en moviment.

⁹ Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Paris: Folio, 1986, p. 26-27. Els assaigs de Milan Kundera apareixeran d'ara en endavant citats amb les següents abreviacions: *L'art du roman*, AR; *Les testaments trabis*, TT; *Le rideau*, LR; *Une rencontre*, UR.

En aquest sentit, atès que el pensament de Kundera es mostra en la seva activitat com a lector, veurem com les paraules que emprà per a descriure el coneixement de la novel·la —*essai, méditation, réflexion i pensée*— estan determinades pels textos amb els quals se les associa, i per les connotacions que en cada moment l'autor consideri necessàries per il·luminar els diferents passatges de cada obra. Així, la proposta crítica sobre la novel·la de Kundera —com en el conte de Kafka el coneixement del filòsof— pot ser compresa plenament només en l'activitat de la lectura. És per això que en aquest treball es presentarà el seu pensament a partir de la descripció del seu procedir hermenèutic, és a dir, de la seva tasca com a lector.

En una primera aproximació a les relacions entre la teoria literària i la concepció de la novel·la kunderiana es va analitzar el paper del vocabulari crític de l'Estructuralisme txec als seus assaigs. A través de l'estudi de l'ús dels termes, valor, estructura, tema, motiu i composició i de les referències a l'obra de Mukařovský, es va presentar una contribució sobre l'herència estructuralista dels textos kunderians al congrés internacional de la European Narratology Network¹⁰.

Davant del perill però de convertir l'estudi en una glossa del pensament kunderià i no assolir la distància crítica imprescindible per un estudi rigorós, es va considerar necessari posar en context el seu pensament a partir de tres espais interpretatius: en primer lloc, el paper del seu pensament en relació a la tradició de novel·listes que convoca en els seus assaigs, els quals han desenvolupat de manera explícita les seves idees sobre el gènere, en segon lloc, la recepció per part de la crítica acadèmica del seu pensament i, finalment, el paper del pensament kunderià en el projecte de la revista *L'Atelier du roman*. D'aquesta manera, no només s'ofereix una visió de les aportacions de Kundera

¹⁰ Iris LLOP, «The Influence of the Prague School on Milan Kundera's Essays» 5th European Narratology Network International Conference, Praga, 13-15 setembre de 2017.

en el marc del pensament poètic dels autors, sinó també el seu valor com a forma de lectura en relació amb la tradició dels estudis literaris.

De Kundera lector als lectors de Kundera

D'acord amb el plantejament exposat fins ara, l'anàlisi de l'obra kunderiana que es du a terme en aquest treball s'estructura de la següent manera. Al primer capítol, de caire introductori, es presenta la metodologia emprada per a l'estudi dels assaigs de Kundera fruit de la tipologia textual singular que s'ha comentat. Aquí també es farà esment del les investigacions prèvies sobre aquests textos que serveixen de punt de partida i de model per a la present investigació, com els de Kvetoslav Chvatik i Liisa Steinby.

Després d'exposar el marc metodològic en què es desenvolupa la lectura crítica de la proposta kunderiana, i l'estat de la qüestió d'acord amb les preguntes que es plantegen, això és, la indagació sobre el saber específic de la novel·la i l'hermenèutica de la novel·la de Kundera, es dedica un capítol a l'anàlisi de la noció de coneixement de l'autor txec. Aquí s'exposa de quina manera presenta i concep Kundera la idea d'un coneixement específicament novel·lesc a partir del contrast amb altres formes de saber. La crítica de les nocions epistemològiques del txec es concreta gràcies a la comparació amb altres propostes des de la teoria literària i la filosofia sobre el coneixement de la ficció i, específicament de la novel·la, de la mà de Jacques Bouveresse, Martha Nussbaum o Thomas Pavel, entre d'altres. D'aquesta manera, es posen les bases per a respondre la primera de les dues preguntes d'aquesta investigació: quina mena de coneixement específic pot oferir la novel·la, sobre què i com es pot interpretar a les obres literàries.

Un cop presentades les característiques de l'assaig kunderià i les paraules clau que estructuraven el seu pensament sobre la novel·la, els tres capítols centrals s'endinsen en l'anàlisi de les lectures de Kundera, per tal de

comprendre l'origen i les connotacions de les nocions emprades per a descriure la novel·la com a forma de coneixement, així com els recursos formals d'aquest gènere que el fan possible, com la composició, les hibridacions amb l'assaig o l'ús de la metàfora i la ironia. Els estudis sobre les lectures de l'obra de Broch i Musil emmarquen les interpretacions de Kundera en la tradició exegetica de l'obra d'aquests autors en el context de la filologia i els estudis literaris, per tal d'entendre els desplaçaments i violències significatives que el txec pugui exercir sobre les nocions de novel·la epistemològica i assaig desenvolupades pels autors austríacs. Cal esmentar que una primera incursió en la relació del pensament kunderià amb l'obra de Broch ha estat publicat recentment a la revista *Tropelias*¹¹.

La lectura de Kafka es proposa com una manera de fer explícita l'hermenèutica de la novel·la desenvolupada per Kundera als seus assaigs. S'analitzen doncs, la tria de les preguntes que guien la seva lectura, a partir de quines idees selecciona els fragments comentats, la relació que estableix entre les obres de Kafka i la comparativa amb altres autors. Així, s'assenyalen també aquells aspectes de la pràctica lectora i interpretativa que Kundera que comparteix trets amb la forma i els mètodes de l'acadèmica i que, per tant, facilita als lectors de l'assaig kunderià establir lligams amb la teoria de la novel·la.

Finalment, el darrer capítol d'aquesta investigació vol donar resposta a la segona interrogació que planteja aquest estudi, és a dir, la contribució de les lectures de Kundera a la teoria de la novel·la. Així, s'estudien les formes de recepció del pensament kunderià i de la seva forma assagística i d'exegesi en el context universitari, de la mà dels grups de recerca dirigits per Isabelle Daunais (Travaux sur les arts du roman, Université McGill) i Massimo Rizzante (Seminario Internazionale sul Romanzo, Università di Trento) i, per tant, les

¹¹ Iris LLOP MANGAS, «Kundera lector de Broch: la novela como forma de conocimiento», *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, Número extraordinario 5, 2019, p. 80-93

possibles formes de diàleg que s'estableixen entre la reflexió estètica dels novel·listes i la crítica acadèmica. Com a segon espai de recepció, s'analitza l'herència kunderiana a la revista francesa *L'Atelier du roman*, dirigida per Lakis Proguidis i dedicada a l'estudi de l'art de la novel·la a partir de les reflexions dels escriptors. Més enllà de la presència i participació de l'autor en la fundació i disseny del projecte de la revista, s'exposen també quines han estat les derivades del pensament kunderià a la publicació i la continuació de la seva pràctica lectora fora de l'ombra allargada de l'escriptor txec.

I. ESTAT DE LA QÜESTIÓ I METODOLOGIA

Per tal de justificar la tria metodològica del present estudi exposarem primer quines són les particularitats genèriques i estilístiques de l'obra de Kundera que condicionen l'aproximació que s'hi pot fer des dels estudis literaris. En segon lloc, presentarem les obres que han permès desenvolupar un mètode d'anàlisi específic per a aquests textos, partint sobretot de l'hermenèutica literària i, finalment, la lògica de l'estructura d'aquesta investigació.

1. Aproximació a l'estat de la qüestió

Entre l'assaig i la novel·la: els textos poetològics de Milan Kundera

Un dels primers reptes que afronta l'interpret dels textos on Kundera reflexiona sobre la novel·la, que provisionalment anomenarem *poetològics*¹, és determinar de quin gènere literari participen i com han de ser llegits. Aquí

¹ El terme *poetologia* (i l'adjectiu *poetològic*) s'ha adoptat des dels anys vuitanta a la crítica d'àmbit germànic («Poetologie»; «poetologisch») per designar aquells textos en els quals es desenvolupen reflexions sobre poètica. L'objectiu del terme és poder distingir les poètiques clàssiques («Poetik» o «Regelpoetik»), sovint de tipus prescriptiu, de les reflexions la composició d'obres literàries dutes a terme pels mateixos escriptors, de caire descriptiu. Cf. Wilfried BARNER, «Poetologie? Ein Zwischenruf.» *Scientia Poetica* Vol. 9 2005, p. 389–399 i Rolf SELBMANN, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. Concretament sobre la noció de poetologia relacionada amb les lliçons magistrals sobre poètica qu es duen a terme a les universitats alemanyes trobem el text d'Ulrich VOLK, *Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. Bruno Hillebrand dedica un capítol als textos poetològics sobre la novel·la, «Romanpoetologie», a Bruno HILLEBRAND, *Theorie des Romans*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1993, p.374-495 dins d'aquest capítol, Hillebrand es refereix als textos de Kundera com a textos poetològics Ibid. p. 487-88

veurem primer les marques genèriques que el mateix autor fa explícites en determinats llocs del paratext, així com en la seva argumentació, per després posar els textos de Kundera en relació amb altres obres similars, com la tradició de textos sobre la novel·la escrits per practicants d'aquest gènere, així com les traces estilístiques que ens permeten identificar l'obra reflexiva del text com a quelcom híbrid entre la novel·la i l'assaig.

Més enllà de definir-los pel seu contingut, és a dir, com a textos en què es presenta una idea de novel·la i un model de lectura, Kundera introdueix un seguit d'advertències sobre la naturalesa de la seva obra reflexiva, ja sigui en forma d'epígraf a l'inici de l'obra, com és el cas de *L'art du roman* i *Une rencontre*², o dins del text, a partir de les seves concepcions de l'assaig i la reflexió sobre la literatura. El primer dels textos, *L'art du roman*, és introduït per dues anotacions paratextuals del novel·lista: una sobre la procedència dels textos³ —es compona d'articles publicats anteriorment a revistes franceses, dues entrevistes⁴ i el discurs pronunciat en rebre el premi Jerusalem l'any 1985— i l'altra sobre la posició des d'on s'han escrit.

Le monde des théories n'est pas le mien. Ces réflexions sont celles d'un praticien. L'œuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman. C'est cette idée du roman, inhérent à mes romans, que j'ai fait parler.⁵

² «...rencontre de mes réflexions et de mes souvenirs ; de mes vieux thèmes (existentiels et esthétiques) et mes vieux amours (Rabelais, Janacek, Fellini, Malaparte...)...» UR, p. 4

³ «Les sept textes que voici ont été écrits, publiés ou prononcés, entre 1979 et 1985. Malgré leurs naissances indépendantes, je les ai conçus avec l'idée de les réunir plus tard en un seul livre. Ce qui fut fait en 1986 » AR, p. 8

⁴ La primera de les entrevistes «Entretien sur l'art du roman» es basa en la conversa amb Christian Salmon (The Art of Fiction n. 81) per *The Paris Review*, n. 92, 1984, mentre que «Entretien sur l'art de la composition», es va publicar a *L'Infini*, n 5, Hiver 1984, p. 23-31. El capítol tercer, dedicat a Broch, és una versió de « Le testament des somnambules », publicat a *Le Nouvel Observateur*, (vendredi 9 avril) 1982, p. 48-51. El capítol « Soixante-treize mots » es basa en el text « Quatre-vingt-neuf mots » publicat a *Le Débat*, n. 37, 1985, dins de la sèrie de la revista « Les mots sous les mots ». A la mateixa revista havia publicat també una primera versió de « Quelque part là-derrrière » *Le Débat*, n.8, 1981, convertida després en la cinquena part de *L'art du roman*.

⁵ AR, p. 7

Amb aquesta declaració Kundera pretén delimitar el camp en el qual intervé la seva obra: en primer lloc, vol desvincular-la de les teories, ja siguin la literària o la filosòfica, per tant, restringir-la al diàleg amb altres novel·listes. La imatge que evoca no és la d'un debat acadèmic, amb terminologia específica, un discurs sistemàtic i revisions de l'estat de la qüestió, sinó la d'un artista que comparteix —o confessa, com apunta Ricard⁶— els coneixements adquirits a través de la lectura i de l'escriptura i exposa el seu particular punt de vista. Aquesta imatge, propera a la de l'artista que deixa entrar als deixebles i a curiosos al seu taller, és la recuperada a la revista *L'Atelier du roman* de la que parlarem més endavant, però també es troba en el títol del primer text, *L'art du roman*, en el qual ressonen les *ars poetica* clàssiques, més que no pas les teories de la novel·la que sorgeixen al llarg del segle XX.

Un romancier qui parle de l'art du roman, ce n'est pas un professeur discourant depuis sa chaire. Imaginez-le plutôt comme un peintre qui vous accueille dans son atelier où, de tous côtés, ses tableaux vous regardent, appuyés contre les murs. Il vous parlera de lui-même, mais encore plus des autres, de leurs romans qu'il aime et qui restent secrètement présents dans son ouvre propre. Selon ses critères de valeur, il remodelera devant vous tout le passé de l'histoire du roman et, par là, vous fer deviner sa propre poétique du roman, laquelle n'appartient qu'à lui et donc, tout naturellement, s'oppose à la poétique d'autres écrivains.⁷

La concepció de la novel·la que trobem als textos poetològics de Kundera es construeix a partir del diàleg amb la tradició i la reflexió sobre les lectures de l'autor, no com a discurs d'autoritat, sinó com a proposta personal, basada en el recorregut lector del txec. Veurem però que la forma que adopten aquestes reflexions no sempre és tan oberta al diàleg com aparentment donaria a entendre aquesta imatge.

⁶ François RICARD «Milan Kundera : penser à l'intérieur du roman» a Isabelle DAUNAIS (Ed.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec : Nota bene, 2008, p. 17

⁷ LR. 99

A més a més, malgrat en la forma del seu discurs Kundera defugi les convencions acadèmiques —la manca de referències bibliogràfiques de les obres tractades o citades, així com de bibliografia secundària—, tant les temàtiques com l'espai en que es publiquen per primer cop moltes de les seves reflexions són compartides amb els estudiosos de la literatura i amb la crítica literària. En aquest sentit, no podem obviar que malgrat presentí aquest text com les reflexions d'un novel·lista, Kundera ha participat de les esferes acadèmiques i intel·lectuals⁸, tant com a estudiant de literatura i estètica a la Univerzita Karlova de Praga, com més tard com a professor d'història del cinema a l'Acadèmia de Música i Art Dramàtic i a l'Escola d'Estudis Cinematogràfics de la mateixa ciutat entre 1959 i 1968, fins que en va ser acomiadat per la seva implicació en les reformes culturals i polítiques de la Primavera de Praga. Com a escriptor emigrat a França va continuar la seva tasca com a crític i docent en aquest país, primer com a professor convidat de literatura comparada a la Université de Rennes 2 (1975-1979) i, posteriorment, a l'École d'Hautes Etudes en Sciences Sociales de París (1978-1993) i, per tant, podem posar en qüestió aquesta posició allunyada dels debats teòrics. En aquest context, Kundera va establir relacions amb intel·lectuals del moment com Phillipe Sollers⁹, amb qui va col·laborar a la revista *L'infini*¹⁰, on publica per primer cop articles que esdevindrien capítols de *Les testaments trahis*¹¹ i *Une*

⁸ Ens referim als debats político-literaris en què participa, ja sigui a través d'intervencions a la premsa com a congressos, especialment, el seu discurs al Quart Congrés de la Unió d'Escriptors Txecoslovacs celebrat els dies 27, 28 i 29 de juny de 1967. El discurs es pot trobar traduït a Dušan HAMŠÍK, *Writers against Rulers* London: Hutchison, 1971, p. 174-175 Martin Rizek analitza el context d'aquesta contribució a «Kundera l'homme politique: le discours au IVe congrès des écrivains» a Martin RIZEK, *Comment devient-on Kundera?*, Paris: L'Harmattan Kindel Edition, 2001 Loc 680.

⁹ Sobre la relació entre Kundera i Sollers vegeu «Kundera et Sollers» a RIZEK. *Comment devient-on Kundera ?*, Loc 1907

¹⁰ Phillipe Sollers va fundar la revista *L'infini* l'any 1983 després d'haver dirigit des dels anys 60 la revista *Tel Quel*, una transició que s'explica al número de 1995 *L'infini* 49-50: *de Tel Quel a l'infini* de la revista francesa. Kundera hi va participar activament com a articulista, però la seva obra també va ser el tema central de la revista al número 5 publicat l'hivern de 1984.

¹¹ Per ordre de publicació a la revista : Milan KUNDERA «L'ombre castratrice de Saint Garta», *L'infini*, n° 32, 1990 ; «Une phrase», *L'infini* n° 35, 1991 ; «Improvisation en hommage à Stravinski», n° 36, 1991 ; «À la recherche du présent perdu», *L'infini* n° 37, 1992 ; «Le mal-aimé de la famille ou Petite discographie de Janacek avec digressions», *L'infini* n° 38, 1992 ; «Le jour

rencontre¹². També col·labora com a articulista i crític a *Le Monde*, *Le Monde Diplomatique*, la històrica *La Revue des Deux Mondes* i *Le Nouvel Observateur*. En aquest context, alguns dels seus estudiants al seu seminari «Le roman européen» a l'EHESS, van crear la revista *L'Atelier du roman*, que, d'acord amb l'escrit programàtic de l'editor Lakis Proguidis, neix en el marc del seminari¹³.

Tot i així, sovint el novel·lista txec s'ha manifestat en contra de les metodologies adoptades per la crítica literària, transformada en una simple informació sobre l'actualitat literària¹⁴ i la teoria de la literatura, especialment l'estructuralisme francès¹⁵, que al seu parer no hauria sabut traduir les aportacions i innovacions de l'estructuralisme txec de Jan Mukařovský¹⁶. Cal recordar però, com apunta Boyer-Weinmann¹⁷, que malgrat rarament es troben referències explícites a conceptes o discursos teòrics, Kundera coneix i al·ludeix indirectament a *La teoria de la novel·la* (1915) de György Lukács i a la *Teoria de la prosa* (1925) de Víktor Xklovski, a més a més de la *Teoria y estètica de la novel·la* de Mikhaïl Bakhtin¹⁸. Especialment a tenir en compte és la influència del Cercle Lingüístic de Praga per entendre les nocions de valor estètic i de tradició que proposa el novel·lista txec. La posició des de la que Kundera construeix el seu discurs crític doncs es troba entre els espais de l'acadèmia i l'elaboració de la poètica personal de l'autor i aquest és un dels primers reptes

où Panurge ne fera plus rire», *L'infini* n° 39, 1992 ; «Les chemins dans le brouillard», *L'infini* n° 40, 1992

¹² El cinquè capítol d'*Une rencontre* es basa en el text Milan KUNDERA, «Beau comme une rencontre multiple», *L'infini*, n° 34, 1991

¹³ «Ouverture» *L'Atelier du roman*, n.1, Paris : Arlea, 1993, p. 5

¹⁴ TT, p. 35

¹⁵ A l'entrevista amb Normand Biron es mostra escèptic respecte les possibilitats interpretatives de l'estructuralisme: «La critique littéraire ne se rend pas compte de cela, c'est une autre chose. Ou bien elle est idéologique, ou bien elle cultive un structuralisme hermétique, complètement stérile.» Milan KUNDERA i Normand BIRON «Entretien avec Milan Kundera» *Liberté* Vol. 21, n 1, 1979, p.25.

¹⁶ «Le structuralisme des années soixante a mis la question de la valeur entre parenthèses [...] Si on écarte la question de la valeur, en se satisfaisant d'une description (thématique, sociologique, formaliste) d'un œuvre (d'une période historique, d'un culture, etc.) [...] ne trouve plus de place pour s'exprimer l'évolution historique de l'art» AR, p. 179-180

¹⁷ Martine BOYER-WEINMANN, *Lire Milan Kundera*. Paris: Armand Colin, Kindle Edition, 2009. «Une morale de l'essentiel». Chapitre 1 Contexte et enjeux

¹⁸ Malgrat citem les traduccions castellanques dels autors russos, la transcripció dels seus noms en el cos del text es farà d'acord amb la transliteració catalana del ciríl·lic.

que afronta l'interpret a l'hora de jutjar les aportacions de Kundera al debat sobre la novel·la. Cal veure quins són els trets genèrics de la seva obra que ens permeten identificar els gèneres dels quals participa, principalment la novel·la i l'assaig, i l'aproximació més adient als seus escrits.

Partint de la procedència heterogènia dels textos en la majoria dels seus llibres —que podríem arribar a anomenar antologies, a excepció de *Le rideau*—, un dels primers aspectes rellevants és la composició: com en el cas de les novel·les, Kundera construeix les seves obres en forma de temes i variacions sobre aquests temes, seguint la inspiració musical de les fugues de Bach¹⁹ i les estructures polifòniques de Beethoven²⁰. Els temes sovint s'identifiquen a partir de les paraules clau que es repeteixen en els diferents apartats i capítols —com ho faria una determinada frase a l'estructura polifònica—, de manera que, malgrat haver estat escrits en moments i espais diferents, el conjunt del llibre acaba tenint una unitat compositiva²¹. La seva relació amb els conceptes i la construcció del discurs comparteix molts punts en comú amb la concepció de l'assaig de Theodor W. Adorno, per a qui «l'assaig absorbeix l'impuls antisistemàtic per al seu procediment i introdueix conceptes sense més cerimònies, amb la mateixa «immediatesa» que els rep. Fins que no es posen en relació els uns amb els altres no adquireixen precisió.»²². Com Kundera *L'art du roman*, Adorno descriu les característiques de l'assaig en oposició a les del discurs científic o filosòfic, parant especial atenció al tractament dels conceptes: l'assagista és conscient que els conceptes no són una tabula rasa, sinó que els trobem ja concretats implícitament al llenguatge i, per tant, el seu sentit s'anirà concretant en l'ús en els diferents contextos: «Tots els seus conceptes s'han de presentar de tal manera que uns

¹⁹ TT, p. 179

²⁰ «la stratégie beethovénienne des variations; grâce à elle, j'ai pu rester en contact direct et ininterrompu avec quelques questions existentielles qui me fascinent et qui, dans ce roman-variations, sont explorées progressivement sous multiples angles» Ibid. p. 197

²¹ François RICARD, *Le dernier après-midi d'Agnès*. Paris: Gallimard, 2003, p. 144

²² Theodor W. ADORNO, «L'assaig com a forma» a *Notes de literatura*, Barcelona: Columna, 2011, traducció i notes de Robert Caner-Liese, p. 37

sostinguin els altres, que cadascun d'ells s'articuli segons la configuració que formi amb els altres.»²³. Fruit d'aquesta relació amb els conceptes, l'assaig «desafia l'ideal de la clara et distincta perceptio i de la certesa indubtable»²⁴, una visió que comparteix Kundera.

En aquesta línia, un dels models discursius que Kundera reivindica explícitament és l'estil aforístic i asistemàtic de Friedrich Nietzsche, del qual destaca especialment la seva capacitat per mostrar la manera efectiva en què un pensament arriba a la consciència d'aquell que pensa sense vèncer a la temptació de transformar-lo en part d'un sistema²⁵. La proposta crítica sobre els textos de Kundera, per tant, no es basarà en la sistematització de la seva proposta, sinó en la descripció de com l'autor construeix el seu pensament i, a través de d'aquesta, fer aflorar els diferents sentits que atribueix a les nocions relacionades amb el coneixement de la novel·la com el pensament, la meditació, l'assaig i la reflexió, així com les preguntes que adreça als textos per tal de mostrar-ne el seu pensament.

L'ambició asistemàtica —aquella que manté el vincle del pensament amb el món de la vida i amb les lectures concretes de l'autor— també acosta Kundera als recursos novel·lescos de l'episodi i l'escena, per exemple, quan comença les seves reflexions a partir d'anècdotes personals, relats que ha sentit explicar, o el passatge concret d'un dels seus llibres de capçalera. Anant del particular al general, però sense deduir-ne una conclusió universal, sinó més aviat un aforisme o una pregunta que reprendrà més tard és una de les formes argumentatives més comunes en els textos poetològics de Kundera. Aquesta forma ha fet que Annie Bissonnette, seguint l'exemple de Nĕmcová Banerjee²⁶,

²³ Ibid. p. 39

²⁴ Ibid.

²⁵ IT. p. 175-76

²⁶ «Like laughter, paradox is a sworn enemy of all absolutes. In its unadulterated humanist form, it used to serve as a corrective to the totalitarian reductionism embedded in the logical operations of reason» Maria NĚMCOVA BANERJEE, *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera*, New York: Grove Weidenfeld, 1990, p. 4

es refereixi a l'estil assagístic del txec com a «art de la paradoxa»²⁷, atès que recuperaria l'herència renaixentista²⁸ de l'assaig que critica les concepcions del món absolutes —per exemple, la veritat totalitària incompatible amb l'esperit de la novel·la²⁹— i els sistemes, i que manté l'esperit del relativisme i la pregunta constant. Com en la reflexió que proposa dins de la novel·la, el recurs de la ironia³⁰ en els textos poetològics, sovint permet pensar elements complexos i contradictoris, mantenint la consciència que allò que es pensa s'observa des d'un punt de vista particular i sempre parcial³¹.

Així, si bé les afirmacions de Kundera que poden semblar exagerades o reduccionistes sobre un tema han de ser enteses com un gest hiperbòlic, una certa provocació per mostrar el contrast entre reflexions prèvies i la que ell presenta, a la vegada que deixa clar que parteix d'un punt de vista parcial. Aquesta lectura de l'assaig kunderià es confirma quan veiem que malgrat sembla voler resumir una aportació en una màxima, després reprèn les seves idees per matisar-les i repensar-les a partir de la lectura d'un altre text, de manera que evita esgotar la reflexió en un sol capítol o en un sol llibre.

La pensée romancière de Kundera, tal com l'anomena François Ricard³² per diferenciar les reflexions del txec als seus assaigs sobre la novel·la, de la *pensée romanesque* que designa la manera de pensar específica de la novel·la, es

²⁷ Annie BISSONNETTE, *Milan Kundera essayiste ou l'art de la paradoxe*, Ottawa : Université d'Ottawa, Tesi de màster no publicada. 1999

²⁸ «The paradox is always somehow involved in dialectic: challenging some orthodoxy, the paradox is an oblique criticism of absolute judgment or absolute convention» Rosalie L. COLIEE, *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton: Princeton University Press, 1966, p. 10

²⁹ AR, p. 25

³⁰ Eva LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 97

³¹ Françoise SUSINI-ANASTOPOULUS, *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Paris : Presses Universitaires de France , 1997, p. 214

³² RICARD «Milan Kundera : penser a l'intérieur du roman» a DAUNAIS (Ed.), *Le roman vu par les romanciers*, p. 25-26. Ricard va publicar una versió revisada d'aquest capítol l'any passat on es centrava en aquesta distinció a François RICARD, «La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera» *Ticontr. Teoria Testo Traduzione*, Vol. 9, 2018, p. 146

caracteritzaria doncs per proposar la seva concepció de la novel·la (la tasca epistemològica del gènere, la seva forma compositiva, la seva història) de manera que les idees estiguin sempre lligades a les obres que les han inspirat, és a dir, a les lectures de Kundera, sense arribar a formar un sistema de conceptes i desenvolupades en successives variacions com si fossin una frase musical. Alguns crítics com Bissonnette o Eva Le Grand³³ han descrit aquest tipus d'assaig amb la imatge del palimpsest, inspirant-se en el sentit que Gérard Genette³⁴ atribueix als documents de pergami.

Dans son interrogation du langage par le langage, l'essayistique kunderienne devient palimpseste; ainsi, la démarche de réécriture (relecture) se veut un véritable art des mots, une entreprise de redécouverte du sens qui, dans sa quête, prolonge, de manière réflexive, le geste du romancier.³⁵

A diferència però de la definició genettiana³⁶, que apuntava a la construcció dels textos paròdics i a la presència de dos o més textos en un text, Bissonnette emfatitza la idea de duplicitat del text pel seu caràcter de reescriptura d'unes reflexions anteriors, com veurem en l'estudi de les seves lectures de Broch i Musil. Aquest és un altre dels reptes interpretatius que trobem en l'obra kunderiana, un cop hem vist que construeix d'una xarxa de cites i parafrasis dels seus pensadors de capçalera: determinar fins a quin punt l'autor modifica, s'apropia i tradueix al seu propi llenguatge, el que hem

³³ LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 91-93

³⁴ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982 [GENETTE, *Palimpsestes. La literatura en segundo grado*. Madrid : Taurus, 1989 p.495 Traducció de Celia Fernández Prieto]

³⁵ Annie BISSONNETTE, « Milan Kundera, essayiste ou le singulier pluriel des *Testaments trabis* » Colloque « Milan Kundera, une œuvre au pluriel », Université Libre de Bruxelles, 14-15 desembre 2001. p.1 Bruxelles : Université Libre de Bruxelles [En línia]<<https://www2.ulb.ac.be/philo/cet/old/kunderapdf.html>>[Consultat el 15 de gener de 2019]

³⁶ «Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, designan la literatura como palimpsesto» GENETTE, *Palimpsestes*, p.495

anomenat les paraules clau, les nocions desenvolupades pels novel·listes austríacs en els seus escrits sobre aquest art.

Formes de l'assaig literari kunderià: entre la poètica d'autor i la crítica literària

Un cop exposades les característiques dels textos kunderians cal reprendre la pregunta genèrica, per tal de triar l'aproximació crítica més adient. A partir dels trets esmentats fins ara (la fragmentarietat, el gust per la ironia i la paradoxa, el rebuig del discurs sistemàtic o la construcció polifònica en temes i variacions) podríem pensar que Kundera escriu les seves reflexions de forma novel·lada, tot i així, manca un dels elements clau per al pensament novel·lesc tal i com l'entén l'autor en aquest tipus de textos: el vincle amb els personatges. En aquest cas, l'únic personatge al qual es lliga la reflexió és el propi escriptor, quelcom que determinarà algunes de les interpretacions dels seus assaigs, com les de Martin Rizek³⁷ o Christine Angela Knoop en clau de posicionament en el camp literari³⁸, com veurem més endavant.

Atès que Kundera parla sobre la importància de l'assaig literari sobre literatura al pròleg de *L'albero* de Massimo Rizzante (un tipus d'assaig la forma del qual s'inspira en l'objecte del qual parla, que no té un mètode científic, sinó que es pregunta constantment per l'enigma rere la composició de l'obra, el perquè del seu llenguatge, les seves parts i el seu valor estètic³⁹), cal preguntar-se si no seria més adient llegir aquests textos com a assaigs, delimitant la tipologia i la tradició d'assaig a les quals podríem adscriure l'obra kunderiana.

³⁷ Ens referim al ja esmentat estudi de RIZEK, *Comment devient-on Kundera?* i a la tesi de Christine Angela KNOOP, *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, London: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2011

³⁸ Es fa servir aquesta noció en el sentit que li va donar el sociòleg Pierre Bourdieu a BOURDIEU *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992.

³⁹ Milan KUNDERA «L'arte del saggio» a Massimo RIZZANTE, *L'albero. Saggi sul romanzo*, Venezia: Marsilio Editori, 2007, p. 7-8

A més a més del fet que la tradició crítica sobre l'obra del txec⁴⁰ ha descrit aquestes textos com a assaigs —si bé sovint els han interpretat com a claus de lectura de les seves novel·les. Pascal Riendeau, d'altra banda, ha assenyalat la versatilitat de l'assagisme kunderià en els seus diferents registres poètics, cognitius, crítics i introspectius⁴¹ i juntament amb Liisa Steinby⁴² ha estat dels primers a analitzar els assaigs de Kundera com a quelcom més que una poètica d'autor.

Si seguim però la premissa kunderiana que ens convida a comparar per arribar a comprendre —«pour comprendre, il faut comparer, disait Broch»⁴³—, amb quina mena de textos podem comparar els assaigs de Kundera? Com apunta Chvatik, *L'art du roman* neix d'una pràctica comú entre els novel·listes que consisteix a reflexionar sobre les seves tries estètiques, les seves lectures i la seva concepció de l'art que practiquen; aquestes es poden trobar integrades a les novel·les, com les discussions sobre la versemblança de les novel·les de cavalleries a el *Quijote*, o els comentaris de Fielding a l'inici de cada capítol del *Tom Jones*, i més tard a *Els falsificadors de moneda* d'André Gide o *El Doctor Faustus* de Thomas Mann, o bé de forma separada, als paratextos de les novel·les en forma de pròlegs o epílegs, però també en diaris d'escriptors i epistolaris. Segons Chvatik però és a principis del segle XX, amb l'emergència de la teoria literària, el moment en què els novel·listes participen amb textos poetològics en forma assagística del debat sobre la teoria de la novel·la⁴⁴: un dels primers debats és la coneguda polèmica entre Walter Besant, Henry James

⁴⁰ Entre el estudis canònics sobre l'obra poetològica de Kundera destaquen els ja esmentats d'Eva LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, Op. Cit i NEMCOVA BANERJEE, *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera*; Op. Cit. RICARD, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Op. Cit. així com els de Kvetoslav CHVATIK, *Svět románů Milana Kundery* Brno : Atlantis, 1994 [CHVATIK, *La trampa del mundo. Milan Kundera, novelista*, Barcelona: Tusquets, 1996. Traducció de Fernando de Valenzuela] i Fred MISURELLA, *Understanding Milan Kundera: Public Events, Private Affairs*, p. 191-200

⁴¹ Pascal RIENDEAU, *Méditation et vision de l'essai, Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, Montréal: Éditions Nota bene, 2012, p.130

⁴² Liisa STEINBY, *Kundera and Modernity*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2013

⁴³ LR, p.196

⁴⁴ CHVATIK, *La trampa del mundo*, p. 143

i Robert Louis Stevenson⁴⁵ sobre l'art de la ficció, o la reacció de Virginia Woolf a la crítica d'Arnold Bennett sobre *Jacob's Room* (1922) que donaria lloc a l'assaig «Mr. Bennett and Mrs. Brown» (1924)⁴⁶ on Woolf s'interroga sobre què vol dir que un personatge sigui versemblant o que un novel·lista sigui capaç de copsar la vida.

Un dels aspectes a destacar d'aquest darrer tipus de textos és que els novel·listes combinen recursos narratius per tal d'exposar idees sobre els seus posicionaments estètics. Els assaigs de Woolf, per exemple, parteixen de la descripció d'una escena —un vagó de tren on l'escriptora observa els passatgers, un passeig pels jardins d'un campus anglès— que servirà per caracteritzar els diferents tipus de descripció de personatges de cada escriptor. Sovint aquestes escenes prenen el caire d'anècdota, de manera que, com en Kundera, no sabem si es tracta realment d'una vivència de l'artista o d'un relat creat per il·lustrar una determinada idea. També podem trobar en aquests assaigs l'ús de metàfores i al·legories, per exemple, la torre inclinada des d'on l'escriptor observa i descriu la realitat⁴⁷ o les imatges com el teló de la precomprensió o de la versemblança que trobem en Kundera.

A la tradició d'aquest tipus de textos, entre la crítica literària i la narrativa, que podem anomenar provisionalment assaigs poetològics s'adscriurien els assaigs de Kundera sobre la novel·la —quelcom que ja intuïa Roberto Calasso a *La letteratura e gli dei*⁴⁸ i que ha obert la línia d'investigació

⁴⁵ Marc SPILKA, 'Henry James and Walter Besant: 'The Art of Fiction' controversy', *Novel: a Forum on Fiction*, Vol. 6, n°2, 1973, p. 101-119.

⁴⁶ L'assaig va ser originalment publicat a la revista editada per T. S. Eliot *The Criterion*, sota el títol «Character in Fiction» i posteriorment en un llibre d'assaigs de Virginia Woolf a la Hogarth Press. Virginia WOOLF, *Collected Essays*. Vol I, London: The Hogarth Press, 1966, p. 319-337

⁴⁷ Ens referim a la metàfora central de «The Leaning Tower» a Virginia WOOLF, *Collected Essays*. Vol II, London: The Hogarth Press, 1966, p.162-181

⁴⁸ «Los escritores son prácticamente los únicos que están en condiciones de abrirnos sus laboratorios secretos. Cicerones caprichosos y elusivos, son sin embargo los únicos que conocen paso a paso el territorio: cuando leemos los ensayos de Baudelaire o de Proust, de Hofmannsthal o de Benn, de Valéry o de Auden, de Brodsky o de Mandelstam, de Marina Tsvietáieva o de Karl Kraus, de Yeats o de Móntale, de Borges o de Nabokov, de Manganelli o de Calvino, de Canetti o de Kundera, advertimos en seguida -aunque cada uno de estos poetas pudiera detestar al otro, o ignorarlo o incluso combatirlo que todos hablan de lo mismo, aunque no por ello se

que desenvolupa el grup de recerca Travaux sur les arts du roman (TSAR) d'Isabelle Daunais⁴⁹. Un tipus de textos que es disputen el seu espai en el camp literari amb les aportacions de la crítica literària i, posteriorment, de la teoria de la literatura, quelcom que es desprèn no només de la temàtica i les preguntes comunes, sinó també de les declaracions dels escriptors en relació a la crítica i els estudis literaris, especialment des de la institucionalització de la teoria de la literatura a l'Acadèmia a partir dels anys seixanta. Un dels aspectes que explorarem en aquest estudi, com s'ha comentat, és fins a quin punt es pot establir un diàleg productiu entre aquestes dues aproximacions a la teoria de la novel·la, partint de la consciència, com diu Chvatik que cap teoria de la novel·la és neutral, atès que acostuma a desenvolupar la seva argumentació a partir d'un determinat tipus de novel·les o una fase de la seva evolució⁵⁰. La proposta kunderiana, així com les d'altres escriptors, si bé no tenen una ambició sistemàtica són contribucions rellevants al debat, com demostren les reaccions que han despertat entre la crítica acadèmica⁵¹ i, per tant, textos que poden aportar noves preguntes als estudis literaris.

Interpretacions de l'assaig: entre la imatge d'autor i l'hermenèutica de la novel·la

Fins ara hem exposat les característiques dels assaigs poetològics de Kundera amb l'objectiu de posar de relleu les dificultats interpretatives que poden sorgir durant l'estudi d'aquests textos: la tendència a sistematitzar unes reflexions construïdes explícitament contra aquesta tendència, el perill de limitar-se a glossar el pensament de l'autor o la dificultat per distingir entre les

muestren ansiosos por nombrarlo.» Roberto CALASSO, *La literatura y los dioses*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 168-169 Traducció d'Edgardo Dobry

⁴⁹ El grup de recerca Travaux sur les arts du roman dirigit per Isabelle Daunais a la Universitat McGill de Montréal investiga les reflexions poetològiques sobre la novel·la, especialment per part d'autors francòfons. Cf. Isabelle DAUNAIS, Allan HEPBURN «The State of the Art: Novelists Thinking the Novel» *University of Toronto Quarterly*, Vol. 79, N. 4, 2010, p.1005-1012

⁵⁰ CHVATIK, *La trampa del mundo*, p. 144-46

⁵¹ Ibid. p. 147

aportacions del txec i el palimpsest de referències que representen els seus autors i lectures de capçalera. Davant d'aquests reptes s'ha decidit afrontar la lectura i l'anàlisi des de la perspectiva hermenèutica, amb l'objectiu de parar atenció a les relacions entre la forma de l'assaig i la proposta crítica que vehicula. A través de successives lectures es comparen passatges dels textos de Kundera per veure la coherència interna del seu discurs i com es construeixen les variacions de les paraules clau del seu pensament i, posteriorment, es contrasten amb les veus que convoca en els seus textos, ja siguin d'altres novel·listes, crítics o pensadors.

Abans però d'entrar en la base metodològica concreta d'aquest estudi, esbossarem dues de les aproximacions crítiques que han analitzat l'obra assagística de Kundera més enllà de la poètica personal de l'autor, i que aporten vies d'entrada a aquests textos: la perspectiva sociològica i l'hermenèutica de la novel·la.

La lectura sociològica de l'obra kunderiana parteix de la pregunta pel posicionament de l'autor en els successius camps literaris en què ha participat: des del camp txecoslovac i els condicionaments polítics de l'òrbita soviètica, a la seva arribada al camp francès i europeu, per mitjà de traduccions, pròlegs, articles i entrevistes⁵² i, fins i tot, a través de les representacions de l'autor dins de les novel·les i d'experiències autobiogràfiques. En aquesta línia els estudis ja esmentats de Rizek⁵³ i Knoop⁵⁴ han analitzat la construcció de la imatge de l'escriptor txec, especialment en el context francès i com aquesta

⁵² Sobre la funció de la noció de «Centreeuropa» en els diferents posicionaments en el camp literari de Milan Kundera es pot consultar l'aportació al debat de l'autora d'aquest estudi a Iris LLOP «A Narrative Construction: The Idea of Central Europe in Milan Kundera's Writings» a KONARZEWSKA, GLOSOWITZ, i BARAN-SZOLTYS (Ed.) *Imagined Geographies Central European Spatial Narratives between 1984 and 2014*, Op. Cit., p.19-38

⁵³ «D'une manière provocante et qui dérangera certains de ses lecteurs, Kundera met délibérément l'accent sur une composante apolitique et "romanesque" de l'intrigue qui paraît à première vue mineure. Pour ce qui est de la fonction des paratextes kundériens, on peut discerner deux objectifs principaux chez l'écrivain: corriger, d'une part, la réception de son œuvre et de l'autre, l'image de sa personne.» RIZEK, *Comment devient-on Kundera?* Loc. 1492-1494

⁵⁴ KNOOP. *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, p. 7-31

autorrepresentació de novel·lista ha marcat la interpretació de la seva obra. Malgrat Kundera no ha amagat la seva conscient intervenció en la manera com era rebuda i traduïda la seva obra a França i a l'Europa occidental, alguns crítics han assenyalat els problemes que representa per a l'estudi dels seus textos la forta presència de l'autor en el discurs dels intèrprets més propers a l'autor, alguns d'ells amics o antics estudiants del novel·lista txec.

Kundera no només és conegut per demanar revisions i noves versions de les traduccions de la seva obra, sinó que també ha acompanyat moltes de les edicions d'aquestes traduccions de pròlegs i epílegs en els quals justifica part de les seves tries estètiques, posa en context la seva obra o bé facilita al lector la tradició en què vol ser llegit i interpretat. Com recull l'antologia *Désaccords Parfaits* de Thirouin i Boyer-Weinmann⁵⁵, aquestes intervencions que en un primer moment servien per a donar a conèixer al públic francès i occidental la realitat i la tradició artística de la qual prové l'autor, com reconeixia davant de Jean-Pierre Salgas en una entrevista⁵⁶, aniran prenent un caire cada cop més estricte, fins al punt de no permetre l'adaptació de les seves obres, demanar la retraducció de totes la seva obra al francès, publicada a la « Bibliothèque de la Pléiade », considerant aquesta la versió definitiva dels seus textos⁵⁷, o impeding la publicació de les obres que considera de joventut o circumstancials, com els seus articles més polítics o la seva obra lírica⁵⁸. Aquesta perspectiva ens posa en alerta dels perills de caure en una anàlisi mediatitzada per les idees de l'autor que es limiti a repetir les interpretacions

⁵⁵ Martine BOYER-WEINMANN i Marie-Odile THIROUIN, *Désaccords Parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grénoble : ELLUG. Université Stendhal, 2009

⁵⁶ «Vous savez, cet arbre est un peu une mystification. J'ai dû l'inventer a posteriori, pour le besoin de ceux qui me le demandent — dans le pays d'où je proviens, ce sont les autres qui vous font des critiques, ici, c'est le pays des interviews, on vous force à faire votre propre critique ! —... Je ne me sens pas « influencé ». Je dirais plutôt que ces auteurs sont venus pour moi comme des confirmations, le plus souvent a posteriori.» Milan KUNDERA i Jean-Pierre SALGAS, « Kundera lit de préférence les philosophes », *La quinzaine littéraire*, n. 41, 1984, p.17

⁵⁷ Sobre les teories respecte la traducció de Kundera recomanem el text de Michelle WOODS «Traduction et réécriture chez Milan Kundera» a BOYER-WEINMANN i THIROUIN, *Désaccords Parfaits*, p. 193-204 i Michelle WOODS, *Translating Milan Kundera*, Clevedon: Multilingual Matters, 2006.

⁵⁸ KNOOP. *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, p. 154-171

donades per ell mateix, com apunta Yves Ansel⁵⁹, i que en alguns moments cauria, segons el filòsof txec Václav Bělohradský⁶⁰, en el tarannà totalitari que suposadament l'esperit de la novel·la ajudaria a combatre. Tot i així, l'estudi que es proposa aquí no té com a objectiu l'anàlisi de les novel·les de Kundera, ni la recepció d'aquestes, sinó les possibilitats d'estudi del coneixement de la novel·la que el txec desenvolupa en els seus assaigs.

Hi ha però una altra vessant en la lectura sociològica dels assaigs de Kundera, el que María Teresa Gramuglio anomenaria la construcció de la *imatge de l'escriptor*⁶¹, és a dir, la condensació en els textos, de manera més o menys explícita, d'imatges, projeccions, anti-imatges o contrafigures de l'escriptor mateix que ens pot il·lustrar sobre com l'escriptor es representa a sí mateix, la constitució de la seva subjectivitat en tant que escriptor, però també quin és el lloc que creu ocupar a la literatura i la societat, la seva relació amb la tradició, així com amb els seus contemporanis. Segons Gramuglio, aquestes figures d'escriptor poden ser concebudes com a *ideologemes* en el sentit que Frederic Jameson els atribueix a *The Political Unconscious*⁶², això és, com a unitats discursives complexes, les quals, com a constructes són susceptibles a la vegada a ser presentades de manera conceptual o com a manifestacions narratives. Pensar en els assaigs de Kundera com a imatges d'escriptor ens permet entendre no només la construcció dels posicionaments i les estratègies de Kundera, sinó també com aquestes generen estructures simbòliques i ideològiques que es concreten en un seguit de valors literaris latents però també

⁵⁹ Yves ANSEL « Le roman post-moderne : la mise à l'épreuve de l'interprétation » a Nicolas CORREARD, Vincent FERRÉ i Anne TEULADE (Ed.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Paris : Classiques Garnier, 2014, p.242

⁶⁰ Aleš HAMAN « Quelques jalons dans la réception tchèque de l'œuvre de Milan Kundera » a BOYER-WEINMANN i THIROUIN, *Désaccords Parfaits*, p. 158-159.

⁶¹ María Teresa GRAMUGLIO, «La construcción de la imagen» *Revista de lengua y literatura*, n.4, Universidad Nacional de Comahue, 1988, p. 3-16

⁶² «The ideologeme is an amphibious formation, whose essential structural characteristic may be described as its possibility to manifest itself either as a pseudoidea—a conceptual or belief system, an abstract value, an opinion or prejudice—or as a protonarrative, a kind of ultimate class fantasy about the «collective characters» which are the classes in opposition.» Frederic JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Social Symbolic Act*, Ithaca: Cornell Paperbacks, 1982 p. 87

explícits en la concepció de la novel·la de l'autor. Aquests valors literaris, representats sovint també en les lectures que Kundera fa d'altres autors, és el que ens permetrà parlar a la part final d'aquest estudi de la revista *L'Atelier du roman* com a recepció no tant dels assaigs de Kundera com de la seva imatge d'escriptor.

La segona interpretació possible dels textos poetològics de Kundera consisteix a entendre els seus assaigs com una proposta personal per a una hermenèutica de la novel·la. El model metodològic a seguir es basa en altres aproximacions a les teories de la novel·la desenvolupades per escriptors i que tenen en compte les particularitats estilístiques i epistemològiques d'aquesta mena de textos, com les anàlisis ja esmentades del grup de recerca TSAR dirigit per Isabelle Daunais; els investigadors del TSAR han creat no només una recollida bibliogràfica sobre els textos poetològics⁶³, majoritàriament d'escriptors francòfons, sinó també un seguit de publicacions⁶⁴ que donen eines per a la interpretació d'aquests textos, ja sigui a través de la descripció de les seves característiques, com a través de l'anàlisi de les reflexions que es troben dins de les novel·les. Com apunten Daunais i Hepburn, el pensament dels novel·listes abasta tant debats històrics puntuals —sovint en forma de *Querelle*, com les que hem comentat de James i Woolf— però també qüestions transhistòriques: s'interroguen sobre posicionaments estètics puntuals, però la mena de preguntes i la relació amb els textos de la tradició estableix un diàleg que transcendeix les disputes històriques entre contemporanis⁶⁵. És en aquest context i amb especial atenció al tipus de preguntes que Kundera fa a la novel·la que es proposa estudiar l'obra del txec.

⁶³ Prèviament comptàvem amb antologies de textos i fragments poetològics com la de Miriam ALLOTTI, *Novelists on the Novel*, London: Routledge, 1959, centrada majoritàriament en autors anglosaxons, si bé s'hi inclouen aportacions de novel·listes francòfons i russos. D'altra banda, la Bibliographie du TSAR es pot consultar [En línia] Montréal: Université McGill <<http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/>>

⁶⁴ Isabelle DAUNAIS (Ed.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec: Nota bene, 2008 ; Isabelle DAUNAIS (Ed.), *La mémoire du roman*, Montréal :Presses de l'Université de Montréal, 2013

⁶⁵ DAUNAIS i HEPBURN «The State of the Art: Novelists Thinking the Novel» p. 1012

2. Qüestions metodològiques

la hermenèutica fenomenològica busca destacar la relació texto-lector como una manifestación de ser en el mundo.

Mario J. Valdés *Teoría de la hermenéutica fenomenológica*

Un cop presentades les característiques dels textos de Kundera i les propostes interpretatives basades en la idiosincràsia de la seva obra, cal concretar quina serà l'aproximació metodològica del present estudi sobre la noció de coneixement novel·lesc de l'escriptor txec. Amb l'objectiu de no transformar el pensament de Kundera en un sistema proper al d'algunes perspectives de la teoria de la novel·la com la narratologia —quelcom distorsionaria el contingut de l'obra— però tampoc oferir una simple glossa dels seus textos, es proposa centrar la pregunta de la investigació en la figura de Kundera com a lector i, per tant, en l'anàlisi de la seva relació amb la novel·la. El model per analitzar la construcció d'aquesta hermenèutica de la novel·la ha estat l'estudi sobre la teoria literària de Francisco Ayala de David Viñas Piquer⁶⁶ i ja esmentat de Liisa Steinby, així com les aproximacions a l'hermenèutica literària de Peter Szondi⁶⁷ i els estudis derivats d'aquesta com els de Sultana Wahnón i Robert Caner-Liese⁶⁸.

⁶⁶ David VIÑAS PIQUER, *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*, Sevilla: Alfar- Fundación Francisco Ayala, 2003

⁶⁷ Peter SZONDI, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975 [Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid: Abada Editores, 2006. Traducció de Joaquín Chamorro Mielke]

⁶⁸ Sultana WAHNÓN (Ed.) *Perspectivas actuales de hermenéutica literaria. Para otra ética de la interpretación*, Granada: EUG, 2014 i Robert CANER-LIESE, «Acerca de la hermenéutica material de Peter Szondi» a Sultana WAHNÓN (Ed.) *El problema de la interpretación literaria: fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2009, p.103-146

La tria de l'hermenèutica com a marc metodològic del present treball es basa, doncs també, en el rol central de la lectura i la comprensió en l'obra kunderiana. Com exposarem amb més profunditat en els capítols següents, Kundera presenta la seva idea del coneixement específic novel·lesc com una forma de comprensió del món que pot descriure's com a coneixement del «ser-en-el-món», fent referència així no només a la terminologia fenomenològica de Martin Heidegger a *Sein und Zeit* (1927), sinó també a la tasca fenomenològica de la novel·la, entesa com a reflexió sobre l'acte de coneixement, lligada a la mateixa condició de ser⁶⁹. La novel·la a través de la representació d'accions i personatges fa emergir la pregunta per l'existència de manera que la lectura d'aquesta mena d'obres esdevé una activitat fenomenològica. La interrogació central en els textos poetològics kunderians és la pregunta per com al llarg de la història de la novel·la s'han dut a terme diferents formes de representació de l'existència i com es construeix aquesta mena de representació.

La proposta kunderiana doncs cerca no només exposar un seguit d'idees sobre la novel·la sinó fer-ho de manera que es desvelin les tensions i mediacions que han dut a acceptar i construir aquestes idees, presentar un pensament en moviment que s'allunyi de la tendència al pensament purament abstracte i dels encants de l'objectivitat⁷⁰. Així, quan Kundera parla d'evitar les idees preconcebudes i convocar l'esperit de la complexitat⁷¹, ens convida a posar en moviment la mateixa ambició de l'hermenèutica per mantenir viu el pensament del text. Com Szondi, Kundera s'interessa pels problemes concrets de la interpretació i cerca una forma de lectura de les novel·les que en faci aflorar el pensament⁷² tenint en compte l'especificitat d'aquesta forma artística.

⁶⁹ AR, p. 15

⁷⁰ CANER-LIESE, «Acerca de la hermenéutica material de Peter Szondi» p. 104

⁷¹ « Mais un roman qui glorifie de pareilles poses convenues, de tels symboles usés, s'exclut de l'histoire du roman. Car c'est en déchirant le rideau de la préinterprétation que Cervantes a mis en route cet art nouveau ; son geste destructeur se reflète et se prolonge dans chaque roman digne de ce nom ; c'est le *signe d'identité de l'art du roman* » LR, p. 114-115

⁷² CANER-LIESE, «Acerca de la hermenéutica material de Peter Szondi». p. 109

La pregunta de Kundera als textos és a la vegada formal, la pregunta per la construcció de la frase, del ritme, de les metàfores i la relació d'aquestes amb el tot de la composició, i pel conflicte o problema que es troba en aquell text⁷³, la pregunta que formula cada novel·la, en paraules del txec, que està condicionada pel seu diàleg amb la tradició i a la vegada pel moment històric concret, per les preguntes existencials amb els quals s'enfronta. En la concepció de la comprensió de l'obra literària de Kundera ressonaria doncs la idea que en proposa Szondi basada en un seguiment de les tensions sedimentades en el text, el que Kundera anomena la pregunta existencial.

Uno no comprende una obra de arte cuando la traduce a conceptos — si hace eso, entonces la entiende mal por anticipado—, sino en cuanto uno se sumerge en su movimiento inmanente [...] El comprender en el sentido específicamente conceptual de la palabra, en la medida en que la obra no debe ser estropeada racionalistamente, sólo se produce de un modo sumamente mediado; a saber, en cuanto el contenido captado en la consumación de la experiencia es reflejado y nombrado en su relación con el lenguaje formal y material de la obra.⁷⁴

Malgrat Kundera en cap moment defineixi el seu projecte com a hermenèutica de la novel·la i insisteixi en la idea de les confessions d'un practicant o de fer explícites un seguit de reflexions implícites en les seves novel·les, veiem que la forma de lectura que ens proposa i la seva concepció de l'obra literària comparteixen algunes de les premisses de l'hermenèutica literària de Szondi.

Dos estudis hermenèutics sobre la novel·la

Pel que fa al fonament teòric que ha portat a la tria de l'hermenèutica, cal dir que el llibre de Viñas ha estat un model per a la present investigació

⁷³ Ibid. p 119

⁷⁴ Peter SZONDI, *Poética y filosofía de la historia I: Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*, Madrid: Visor, 1992, p. 210 Traducció de Francisco L. Lisi

fruit, d'una banda, de la similitud dels l'objectes d'estudi, és a dir, la reflexió poetològica sobre la novel·la d'un escriptor caracteritzada per la fragmentarietat i la heterogeneïtat dels textos de l'artista⁷⁵ i, d'altra banda, del fet que l'anàlisi d'aquests textos es dugui a terme des de l'hermenèutica literària, basada en la concepció de Mario J. Valdés de l'hermenèutica fenomenològica⁷⁶ i en l'esquema de la triple mimesi de Paul Ricoeur a *Temps et récit*⁷⁷, és a dir, l'estudi dels textos d'Ayala en la seva prefiguració, configuració i reconfiguració.

L'anàlisi de Viñas es basa en dues línies paral·leles que consisteixen, d'una banda, en examinar les idees que Ayala exposa en els seus textos poetològics sobre la novel·la per tal de determinar els eixos vertebradors del seu pensament i, de l'altra, posar de manifest el procés cognitiu que permet oferir aquestes interpretacions de la novel·la⁷⁸. La proposta del present estudi cerca també presentar el pensament kunderià sobre la novel·la, especialment la concepció del coneixement de la novel·la, a la vegada que es fa èmfasi en la manera com Kundera dóna forma al seu pensament i desenvolupa una hermenèutica de la novel·la.

Com en el text de Viñas, s'ha proposat aquí una descripció dels trets principals de l'assaig kunderià així com de la seva forma de lectura, uns trets en els quals aprofundirem i concretarem a mesura que analitzem les seves lectures de Broch, Musil i Kafka. Com Ayala, Kundera proposa un discurs sobre la novel·la eclèctic i elaborat de manera independent respecte la teoria literària⁷⁹, malgrat participi de debats compartits amb aquesta i d'altres disciplines dels estudis literaris com la literatura comparada. La distància vers

⁷⁵ VIÑAS PIQUER, *Hermenéutica de la novela*, p. 14

⁷⁶ Mario J. VALDÉS, *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Amsterdam: Rodopi, 1995, p. 27

⁷⁷ Paul RICOEUR, *Tiempo y narración I, Configuración del tiempo en el relato histórico*, México D. F.: Siglo XXI, 2004, p. 113-115

⁷⁸ VIÑAS PIQUER, *Hermenéutica de la novela*, p. 17

⁷⁹ *Ibid.* p. 38

l'Acadèmia permet tant a Ayala com a Kundera una claredat expositiva que posa per davant la comprensió dels lectors⁸⁰.

Tot i així, cal dir que l'aparent claredat del llenguatge amaga en el cas de Kundera la complexitat de les referències no explícites i la mal·leabilitat de les paraules clau que es veuran constantment redefinides i revisitades en funció del context en què l'autor les emprà, remarcant així que malgrat no opti per una terminologia crítica, sí que cal parar atenció a la forma en què se'ns presenten les seves reflexions. És per aquest motiu que s'ha proposat un capítol introductori en què s'estudien les paraules clau emprades per Kundera per designar el coneixement novel·lesc.

Finalment Viñas descriu el mètode d'Ayala com a forma de mediació entre els lectors i els textos, atès que mostraria en els seus textos el camí recorregut per arribar a la comprensió, no amb l'ambició de presentar-lo com el camí correcte, sinó amb la humilitat d'aquell que ja ha recorregut el camí, una actitud propera a la noció d'interpretació de Wolfgang Iser i a l'hermenèutica de Szondi⁸¹. La noció de mediador, a més a més, es pot considerar doble, atès que el novel·lista crític no només ajuda al lector a acostar-se als textos, sinó que també els obre el taller de l'artista. D'acord amb l'anàlisi del mètode d'Ayala, podem entendre la posició crítica de Kundera amb l'estructuralisme francès i amb la terminologia acadèmica, de la mateixa manera que Viñas llegeix el de l'autor granadí, no com una desautorització de tota teoria, sinó dels excessos en l'ús del metallenguatge i l'hermetisme dels textos⁸².

Un segon model d'estudi hermenèutic, en aquest cas, de l'obra de Kundera és *Kundera and Modernity*. Steinby assenyala que la tasca de l'interpret dels assaigs de Kundera no és la de recollir i sistematitzar el pensament de

⁸⁰ Ibid. p. 45

⁸¹ Ibid. p. 48-49

⁸² Ibid.

l'autor, sinó fer comprensibles les idees que aquest exposa en els seus textos, assenyalant aspectes o lligams que l'autor pot haver omès, bé perquè les consideri evidents, o bé perquè no hi ha parat atenció⁸³. Per a aquesta tasca, Steinby proposa una anàlisi de l'obra kunderiana a partir de determinades preguntes i problemàtiques, no a través de la descripció de la seva obra com un tot coherent, com ens trobaríem en els estudis ja esmentats d'Eva Le Grand o François Ricard. Aquest mètode es basa en el cercle hermenèutic, de manera que cada capítol analitza l'obra novel·lística de Kundera des d'un punt de vista, per tal d'accedir gradualment al seu pensament i aprofundir en el seu estudi⁸⁴.

Malgrat Steinby no exposa quina és exactament la seva concepció del cercle hermenèutic, podem deduir de la seva manera de procedir que prové de la proposta respecte la comprensió de Gadamer a *Wahrheit und Methode* (1960). Gadamer es basa en l'anàlisi que Heidegger fa de l'estructura circular de la comprensió: el cercle hermenèutic doncs no és un cercle viciós, sinó el cercle que condueix a un coneixement, sense caure en les ocurrències pròpies ni els conceptes populars, perquè es basa en l'estructura d'allò que vol comprendre⁸⁵. Això no vol dir però que s'eliminin els prejudicis, que són el punt de partida, sinó que la comprensió, la d'un text per exemple, s'inicia amb l'elaboració d'un projecte previ que serà revisat a mesura que s'avanci en la penetració del sentit⁸⁶. Les ressonàncies de l'hermenèutica gadameriana en el mètode proposat per Steinby són les que ens han dut a abordar la lectura dels textos de Kundera a través d'una estructura que reproduïx el cercle hermenèutic i que, com en l'estudi d'Steinby, explora successivament les capes de sentit del text per tal d'arribar a comprendre la concepció del coneixement novel·lesc que es troba en els textos.

⁸³ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 19

⁸⁴ Ibid. p. 21

⁸⁵ Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método II*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999, p. 332-333

⁸⁶ Ibid.

Com assenyala Gadamer, un dels primers aspectes que apunta a la necessitat de la tasca de la comprensió és fer-se càrrec de les diferències entre l'ús de llenguatge al qual estem acostumats i el que trobem al text⁸⁷. En el cas de Kundera, aquest moment es especialment rellevant atès que, com hem comentat, rere l'aparent senzillesa del llenguatge trobem un seguit de paraules clau que estructurin el sentit del text i que han estat connotades per part de l'autor en funció del context i les lectures a les quals s'associen. Per aquest motiu, un dels primers capítols exposa les paraules emprades per designar el coneixement de la novel·la, en contrast amb altres usos comuns d'aquestes paraules, per tal de delimitar el context i el sentit del text kunderià, així com per assenyalar les estratègies de connotació que emprà l'autor txec. Aquesta aproximació al vocabulari kunderià però no es un glossari que operi com a diccionari del text, sinó que és un acostament al pensament del text i representa una obertura cap allò que ens pot dir⁸⁸. Fins a cert punt, aquesta primera part seguiria la primera part de l'esquema de la triple mimesi que Viñas proposava en el seu estudi, és a dir la prefiguració de les idees de Kundera.

A partir dels prejudicis sorgeixen d'aquesta primera aproximació al text, projectem la pregunta per com es construeix la idea de coneixement novel·lesc, quelcom que cercarem en les lectures que proposa Kundera dels seus autors de capçalera. Aquí és important tenir en compte una altra de les característiques de la comprensió hermenèutica tal com l'entén Gadamer: el moviment de la comprensió va constantment de la part a al tot i viceversa i, per tant, la tasca consisteix en ampliar la unitat del sentit comprès en cercles concèntrics⁸⁹. Així, cada capítol explorarà allò que Broch, Musil i Kafka aporten a la concepció del coneixement de Kundera, però, a la vegada, caldrà tenir en compte com aquestes concepcions encaixen en el tot dels assaigs de Kundera. D'aquesta manera, podrem entendre la singularitat del pensament

⁸⁷ Ibid, p. 334

⁸⁸ Ibid. p. 335

⁸⁹ Ibid. p. 361

de Kundera, però alhora el posarem en el context de les seves relacions amb els altres autors, per evitar caure de nou en una glossa del pensament kunderià i en les estratègies discursives de l'autor.

Davant del complex teixit intertextual que representen els assaigs de Kundera, s'ha optat doncs per analitzar primer la concepció de la novel·la de cada autor per després presentar-ne la lectura que en fa Kundera. L'objectiu d'aquestes capes de lectura és mostrar, d'una banda, el pensament de Broch i Musil en el seu context i en relació amb la seva obra i, de l'altra, assenyalar les resignificacions, manipulacions o simplificacions de les idees d'aquests autors que hagi pogut dur a terme Kundera per traduir-les al seu pensament. Així, tant el capítol dedicat a Broch com el de Musil segueixen una estructura bipartida, en la qual primer exposem les seves idees de novel·la i les relacions que aquestes tenen amb els seus propis models, entre els quals destaquen Goethe i Nietzsche respectivament, i després com les ha interpretat l'escriptor txec. El capítol sobre Kafka, d'altra banda, té com a objectiu presentar una anàlisi de la forma de llegir de Kundera, en altres paraules, de la seva hermenèutica de la novel·la. En aquest sentit, el que es pretén en aquest apartat és il·luminar les condicions sota les quals comprèn Kundera⁹⁰, és a dir, quina és la seva aproximació al sentit de les obres i el seu recorregut pels textos, a través de la comparació de passatges i la recerca de la pregunta que conté cada novel·la.

A través d'aquests capítols centrals es vol presentar, d'una banda, com Kundera construeix la seva idea de novel·la i del tipus de coneixement específic que troba en aquest gènere i, de l'altra, com en l'estudi de Viñas, parar especial atenció al Kundera lector i intèrpret, amb especial èmfasi amb aquells trets que comparteix amb l'hermenèutica. Aquesta segona part sobre la configuració de la idea del *saber de la incertesa* de la novel·la és la que permet establir un lligam entre la proposta kunderiana i els seus lectors, la fase de

⁹⁰ Ibid. p. 365

reconfiguració segons Viñas, que es concreta en l'estudi de la recepció acadèmica de la proposta kunderiana en forma de línies d'investigació en els estudis literaris i, en segon lloc, en el projecte de la revista *L'Atelier du roman*. D'aquesta manera presentarem també aquell sentit del text kunderià que supera el sentit de l'autor.

Fruit d'aquesta estructura, si bé s'ha apuntat un breu estat de la qüestió a l'inici de la investigació, a mesura que s'avanci en les capes de sentit del text kunderià en els cercles concèntrics que descrivia Gadamer, s'aniran convocant estudis que aportin llum sobre la qüestió concreta que s'estigui tractant en cada moment. A més a més, la decisió d'analitzar en darrer lloc els lectors reconfiguradors de Kundera, ens obligarà a convocar de nou textos que havien format part de l'estat de la qüestió i dels capítols introductoris per tal de mostrar de quina manera han establert un diàleg productiu amb la proposta kunderiana.

II. LA PROPOSTA KUNDERIANA: FORMES DE CONEIXEMENT A LA NOVEL·LA

Milan Kundera comença el seu primer assaig¹ sobre la novel·la, *L'art du roman*, dibuixant el mapa en què anirà exposant la seva idea de novel·la: la tradició a la qual s'adscriu i les nocions a les quals s'oposa. En aquest capítol analitzarem com Kundera descriu la seva concepció del coneixement de la novel·la per tal d'entendre de quina mena de capacitat epistemològica atribueix a aquest gènere. A continuació posarem en context la proposta kunderiana a través d'una comparació amb altres crítics, pensadors i teòrics com, Mikhaïl Bakhtín, Jacques Bouveresse, Laurence Dahan-Gaida, Vincent Descombes, Martha Nussbaum, Thomas Pavel i Tzvetan Todorov que han estudiat les possibilitats d'un coneixement literari i, específicament, de la novel·la, per veure l'abast de la idea de l'autor txec.

¹ Kundera va escriure un primer assaig sobre la novel·la en txec, també sota el títol «L'art de la novel·la. el viatge de Vladislav Vančura cap a una gran èpica» (Milan KUNDERA *Umění romanu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Op. Cit.), dedicat a l'escriptor txec Vladislav Vančura i a la pregunta, d'origen hegelian i lukacsià, sobre si encara és possible una èpica al segle XX cf. STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 23. Si bé aquest assaig pot ser considerat un precedent de la tasca crítica que Kundera du a terme en francès a partir dels anys 80, no existeixen traduccions d'aquest assaig amb les que s'hagi pogut comparar amb els estudis posteriors. Chvatik interpreta la repetició del títol com un homenatge a la seva obra anterior i a la vegada una voluntat de reescriptura i, per tant, considera l'obra francesa la versió definitiva d'aquelles reflexions cf. CHVATIK, *La trampa del mundo*, p. 143. El mateix Kundera exposa una idea semblant quan distingeix entre la seva obra de joventut i la seva obra de maduresa a la nota a la primera edició de *La broma* l'any 1990 com apareix citat a la traducció que recull Chvatik: «la monografía sobre Vladislav Vančura (editada con el título *Umění romanu*, «El arte de la novela»; escrita entre mis veinticinco y mis veintisiete años, es tal vez un excelente «trabajo de estudiante» pero en ningún caso nada más» CHVATIK, *La trampa del mundo*, p.178 Aquesta distància respecte el primer estudi té també un caire polític, com apunta Martín Hybler, atès que seguiria els procediments metodològics de la crítica marxista. Martín HYBLER «L'œuvre poétique et théâtrale reniée de Kundera» a BOYER-WEINMANN i THIROUIN, *Désaccords Parfaits*. p. 94

1. Per comprendre cal comparar: la exploració de l'existència entre la novel·la, la filosofia i la història

Mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire, n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable ?

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*

El saber de la incertesa: formes del coneixement novel·lesc

Al llarg dels seus assaigs Kundera construeix dues idees que vertebraven la seva concepció de la novel·la, que anirà repetint en forma de variacions: la primera té a veure amb la funció d'aquest gènere i es podria resumir en el fet que la tasca de la novel·la és el coneixement de les possibilitats de l'existència², o en paraules de Chvatik i terminologia husserliana, que en l'estructura dinàmica que és la novel·la, la funció noètica està en un primer pla³. El coneixement de la novel·la però no és el de la imatge fidel d'una època, ni l'anàlisi sistemàtic dels fenòmens socials —malgrat pugui contribuir al desenvolupament de disciplines com la historiografia i la sociologia— sinó que té forma d'interrogació i es pregunta per l'existència. La segona idea, necessària per la singularitat d'aquest coneixement, és que el saber que la novel·la aconsegueix transmetre està lligat a la forma i, per tant, no pot ser transformat en sistema i només es pot considerar veritable coneixement novel·lesc si s'assoleix a través de la bellesa⁴. Com diu Chvatik, «el conocimiento que transmite la novel·la, no existe *antes* de su creación, ni *al margen* de su *forma* concreta»⁵. Aquesta distinció de Chvatik ha estat determinant en la literatura

² AR, p. 16

³ CHVATIK, *La trampa del mundo*, p. 147.

⁴ AR., p. 144-145

⁵ CHVATIK, *La trampa del mundo*, p. 148

crítica dels assaigs Kundera i els estudis posteriors la han seguit per aprofundir en les implicacions que se'n deriven, ja sigui per a l'estudi de la noció de bellesa kunderiana en oposició al Kitsch⁶, com és el cas del text d'Eva Le Grand⁷, com en el de tall més general de Martine Boyer-Weinmann⁸. Com es tractarà en capítols posteriors i s'ha comentat en la introducció la dificultat d'analitzar els textos de Kundera rau en ser capaç de mantenir la distància crítica amb el vocabulari i l'argumentació de l'autor per evitar caure bé en una glossa, bé en una sistematització del seu discurs.

Un dels aspectes diferencials però del pensament de Kundera és que en la seva forma assagística manté les premisses del coneixement novel·lesc, de manera que el seu pensament no pren una forma sistemàtica ni de tractat, sinó que deriva de les seves lectures, especialment de Broch, Musil i Kafka, com analitzarem posteriorment. Així, el que exposarem en aquest capítol és el marc en què es presenta aquest pensament crític sobre la novel·la i com es presenta amb l'objectiu de posar en context la proposta kunderiana així com de presentar el tipus de discurs que trobem als assaigs del txec, el que François Ricard anomena «pensée romancière»⁹.

Com s'ha comentat, si bé les primeres reflexions sobre la novel·la són prèvies a la publicació de *L'art du roman* —essent aquesta obra mateixa un recull d'articles, conferències i entrevistes publicades i escrites entre 1979 i 1985¹⁰— és en aquesta obra on les idees del txec es presenten com a reflexions d'un practicant que comparteix el seu coneixement sobre el gènere que practica. A «L'héritage décrié de Cervantes» Kundera prepara els elements que seran necessaris per exposar la seva idea, és a dir, que la novel·la conté un tipus

⁶ Cédric CAGNAT, *Anti-kitsch. Une brève introduction à l'œuvre de Milan Kundera*, Paris: L'Harmattan, 2016

⁷ LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal : XYZ éditeur, 1995

⁸ BOYER-WEINMANN, *Lire Milan Kundera*, Paris: Armand Colin, 2009

⁹ François RICARD, «La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera» p. 146

¹⁰ « Les sept textes que voici ont été écrits, publiés ou prononcés, entre 1979 et 1985. Malgré leurs naissances indépendantes, je les ai conçus avec l'idée de les réunir plus tard en un seul livre. Ce qui fut fait en 1986 » AR, Nota al paratext de Kundera.

de coneixement específic derivat de la seva forma, un saber comparable de la filosofia, la ciència o la història. Aquesta formulació semblar agosarada i poc precisa és la que s'anirà desplegant i concretant a mesura que Kundera contrasti les seves afirmacions generals amb lectures concretes d'obres d'una determinada tradició de la novel·la que segons ell neix amb Cervantes —i Rabelais, com afegirà a *Les testaments trabis*. En aquest sentit, si volem entendre en la seva complexitat les idees que ens proposa l'autor txec, cal que tinguem presents les diferents versions de cada idea i entendre el context en què es desenvolupen i les lectures de les quals parteix Kundera per desenvolupar-les, quelcom que analitzarem en els capítols sobre Broch, Musil i Kafka.

La novel·la com a exploració de l'existència: lectures de Husserl i Heidegger

Per anar definint quina mena de coneixement construeix la novel·la, Kundera presenta el context necessari per respondre dues preguntes fonamentals que qualsevol crític dels seus assaigs es pot plantejar: sobre quina àrea del saber posa llum la novel·la i com el podem distingir d'altres formes de coneixement. En aquest sentit, la narració que inaugura el text de Kundera sobre les conferències d'Edmund Husserl a Viena i Praga l'any 1935 pretén posar en context al lector no a través d'un estat de la qüestió, sinó amb la mescla de narració i assaig que caracteritza l'estil del pensament kunderià; el pretext de glossar la conferència «Die Philosophie in der Krisis der europäischen Menschheit»¹¹ no només ajuda a introduir la figura de Husserl i la noció de «die Lebenswelt», sinó que també presenta el context centreeuropeu on es gesten les obres de les quals Kundera parlarà més tard, especialment la

¹¹ La versió publicada és de la conferència pronunciada a Viena el 7 i el 10 de maig de 1935 a la Wiener Kulturbund sota el títol «Die Krisis des europäischen Menschentums und die Philosophie». Citarem la versió castellana traduïda per Peter Baader que es troba a Edmund HUSSERL, *Invitación a la fenomenología*, Barcelona: Paidós, 1992, p. 75-128

de Musil i Broch, així com un dels temes principals en aquestes obres: la degradació dels valors i la crisi dels *Temps moderns*¹².

Husserl deixa clar des de l'inici de la conferència que el seu àmbit són les ciències de l'esperit, «die Geisteswissenschaften», i la crisi que l'ocupa té a veure amb la vida en un sentit no fisiològic sinó espiritual, és a dir, la vida com a «creadora de cultura, en el sentido más amplio, en una unidad històrica.»¹³, és a dir, l'àmbit en el que es desenvolupen creacions artístiques com la novel·la. Kundera destaca de la conferència de Husserl que aquest torba les arrels de la crisi europea en el caràcter unilateral de les ciències que haurien reduït el món a un simple objecte d'exploració tècnica i matemàtica¹⁴. A partir de la paràfrasi de Husserl, Kundera assenyalava la primera oposició que permet distingir el pensament de les ciències de l'esperit, que s'ocupen del món concret de la vida, «die Lebenswelt», del de les ciències. Aquesta dicotomia però no és tan clara en el text de Husserl i, com veurem en altres casos, Kundera pren de les seves fonts només aquells aspectes que el permetran construir el seu discurs. Husserl és així un precedent necessari per introduir la diferència en el tipus de coneixement de la novel·la sobre el món de la vida, sobre allò concret, sobre el «món circumdant intuïtiu»¹⁵, en contrast amb la mirada tècnica i sistematitzadora de la ciència, representada en el text kunderià per René Descartes¹⁶. La tria de Descartes no és arbitrària doncs tant Husserl com Heidegger l'esmenten en les seves històries de l'esperit i la metafísica

¹² AR, p. 13

¹³ HUSSERL, *Invitación a la fenomenología*, p. 76

¹⁴ AR, p. 13 cf. «»

¹⁵ HUSSERL, *Invitación a la fenomenología*, p. 120

¹⁶ Com comenta Ammon Allred, la visió de Descartes que Husserl té a les conferències centreeuropees difereix de la que havia exposat a la conferència pronunciada a París l'any 1929 dins de Edmund HUSSERL, *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2012. Tot i així, el que Allred posa de manifest és que malgrat la exposició del pensament de Husserl per part de Kundera és correcta, com és habitual en els textos del txec, les fonts i les referències són confuses i sovint no estan citades. cf. Ammon ALLRED, «The Arts of the Novel: Heidegger and Kundera on the Forgetting of Being» *Philosophy Today*, Vol.49, n.º.2, 2005, p.127-144. [En línia]<<http://www.questia.com/read/1P3-861782531/the-arts-of-the-novel-heidegger-and-kundera-on-the>> [Consultat el 18 d'abril de 2018]

respectivament i per a la filosofia representa un dels punts d'inflexió en la concepció de la raó i les possibilitats epistemològiques humanes. Kundera però no s'atura especialment a explicar les raons per les quals oposa Cervantes i Descartes com a figures fundacionals de concepcions del coneixement i podem entendre Descartes en el seu discurs més com un representant del saber científic i matemàtic que ha fonamentat el saber positivista al qual s'oposa el coneixement novel·lesc, que veritablement l'autor del *Discurs del mètode*. En aquestes primeres pàgines, com hem dit, Kundera marca les coordenades del seu pensament i, com faria en el discurs novel·les, només esbossa la primera versió d'uns personatges que anirà desenvolupant al llarg de l'assaig.

El mateix succeeix amb la caracterització de Husserl: com assenyala Chvatik, per a Kundera la novel·la és l'espai on es pot explorar «*die Lebenswelt*», és a dir, el món de l'experiència humana prèvia als conceptes.¹⁷ Així, si bé el txec simplifica¹⁸ i resumeix l'aportació del filòsof alemany, manlleva la noció de món de la vida per donar nom a aquella parcel·la de coneixement que desenvoluparà la novel·la, així com la crítica a l'oblit de les ciències de l'esperit en l'evolució del coneixement científic¹⁹. Com assenyala Steinby, Kundera no elabora cap reflexió a partir de la crítica de la racionalitat científica de Husserl —ni la compara amb d'altres estudis com la *Dialektik der Aufklärung* d'Adorno

¹⁷ CHVATIK, *La trampa del mundo*, p. 150

¹⁸ Kundera no fa cap referència a la proposta husserliana d'un treball comú entre l'actitud teòrica i l'actitud pràctica vers el coneixement, anomenada actitud universal, que podria sorgir de la crisi europea cf. Ibid. 97-98

¹⁹ « la «Edad Moderna», tan orgullosa durante siglos de sus éxitos teóricos y prácticos, haya caído finalmente ella misma en una creciente insatisfacción, y que aún debe experimentar su situación como situación de penuria.[...] Se trata íntegramente de problemas que proceden de la ingenuidad, en virtud de la cual la ciencia objetivista toma lo que ella denomina el mundo objetivo por el universo de todo lo existente, sin considerar que la subjetividad creadora de la ciencia no puede hallar cabida en ninguna ciencia objetiva.» Ibid. p. 119

i Horkheimer²⁰— sinó que està interessat en descriure l'altra vessant de la història de l'esperit europeu: la del pensament de la novel·la²¹.

Una de les raons que explicaria que Kundera no faci cap referència a la proposta husserliana d'un treball comú entre l'actitud teòrica i l'actitud pràctica vers el coneixement, anomenada actitud universal²² seria que la conclusió de l'assaig de Husserl presenta la fenomenologia com a via per resoldre la crisi del coneixement: «Es mi convicción que la fenomenología intencional ha convertido por vez primera el espíritu como espíritu en campo de experiencia y ciencia sistemáticas, determinando así la reorientación total de la tarea del conocimiento.»²³. Si bé Kundera proposa una tasca per a la novel·la que comparteix molts aspectes amb la fenomenologia —i fins i tot havia reconegut en l'entrevista amb Jean-Pierre Salgas la importància de la tradició fenomenològica txeca representada per Jan Patočka²⁴—, en més d'una ocasió es mostra reticent a emprar aquest terme, com veiem a l'entrevista amb Christian Salmon que trobem al segon capítol de *L'art du roman*, quan aquest li proposa descriure les preguntes que formula la novel·la com a fenomenològiques:

L'adjectif [phénoménologique] n'est pas mauvais, mais je m'interdis de l'utiliser. J'ai trop peur des professeurs pour qui l'art n'es qu'un dérivé des courants philosophiques et théoriques. Le roman connaît l'inconscient avant Freud, la lutte de classes avant Marx, il pratique la

²⁰ Jason M. WIRTH, *Commiserating with Devastated Things. Milan Kundera and the Entitlements of Thinking*, New York: Fordham University Press, 2016, p. 14

²¹ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 24

²² HUSSERL, *Invitación a la fenomenología*, p. 97-98

²³ Ibid. p. 126

²⁴ «Mon intérêt tout particulier pour la phénoménologie vient de ce qu'elle est le point de rencontre de la philosophie et du roman. Elle est la philosophie des choses qui sont évidentes, avant que la science ne les mathématisent. Elle s'intéresse à l'existence, au « Lebenswelt », au monde concret dans lequel nous vivons. A Prague, la tradition de la phénoménologie était extrêmement forte. On peut dire que toute « l'idéologie » de la Charte 77 est inspirée, via Patočka, par la vision husserlienne de l'Europe. » KUNDERA i SALGAS, « Kundera lit de préférence les philosophes » p.17

phénoménologie (la recherche de l'essence des situations humaines) avant les phénoménologues.²⁵

Kundera no nega que la novel·la dugui a terme una aproximació fenomenològica a l'existència, però no vol sota cap concepte que l'activitat i el coneixement de la literatura es consideri una subordinació o una il·lustració del pensament filosòfic o crític. Per això, malgrat reconèixer el seu interès per la fenomenologia com a punt de trobada entre la filosofia i la novel·la²⁶, opta per no emprar aquest terme per definir la forma de coneixement de la novel·la.

Per a ell, de la mateixa manera que Husserl ressegueix la història de la racionalitat des de l'antiga Grècia i marca un punt d'inflexió en la modernitat amb les aportacions de Descartes, es pot traçar una història de la novel·la a partir de la pregunta per l'exploració del món de la vida que du a terme cada obra, des de Cervantes. Així, quan Husserl i Heidegger parlen de l'oblit del món de la vida i de l'ésser respectivament, negligeixen prendre en consideració les contribucions que provenen de fora de la filosofia o les ciències naturals²⁷.

En el seu intent de caracteritzar el coneixement de la novel·la Kundera el defineix per primer cop com a exploració de l'«oblit del ser», amb un gest arriscat però que apunta cap a la singularitat d'aquesta mena de saber: partint del diagnòstic de Heidegger assegura que aquest «oblit del ser» per la filosofia i la ciència ha estat il·luminat per la forma novel·lesca des de Cervantes²⁸,

²⁵ AR, p. 46

²⁶ KUNDERA i SALGAS, « Kundera lit de préférence les philosophes », p.17

²⁷ Entre els estudis previs sobre la relació entre el pensament de Kundera i la seva lectura de Heidegger trobem entre els més citats el del filòsof Richard Rorty. A partir de la discrepància que acabem d'esmentar i obviant les altres filiacions que comentarem tot seguit, Rorty va emprar les reflexions que Kundera exposa a *L'art du roman* per atacar la filosofia de Heidegger i el seu pessimisme vers l'humanisme occidental a l'assaig «Heidegger, Kundera, and Dickens» a Richard RORTY, *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 66-82. Com assenyala Manuel Barrios Casares, Rorty simplifica moltes de les reflexions de Kundera per adaptar-les a la seva argumentació que oposa la tendència essencialista dels filòsofs a la literatura. Manuel BARRIOS CASARES, «Hegel, Kundera, Rorty» *ER, Revista de Filosofía*, Vol. 26, 1999, p. 11-45

²⁸ AR, p. 15

gràcies a la seva capacitat per explorar l'existència a través de personatges i situacions concretes.

Le roman accompagne l'homme constamment et fidèlement dès le début des Temps modernes. La « passion de connaître » (celle que Husserl considère comme l'essence de la spiritualité européenne) s'est alors emparée de lui pour qu'il scrute la vie concrète de l'homme et la protège contre « l'oubli de l'être » ; pour qu'il tienne « le monde de la vie » sous éclairage perpétuel.²⁹

Per entendre exactament a què es refereix amb «l'oblit del ser», cal veure quina és la reflexió que Heidegger exposa i veure quina és la lectura que en fa el txec. Si bé Kundera només esmenta com a font *Sein und Zeit*³⁰, Amon Allred³¹ ha assenyalat que les idees que recupera de Heidegger provenen també d'altres textos del filòsof alemany com «Der Ursprung des Kunstwerkes» (1935–36), «Brief über den Humanismus» 1947 i «Die Frage nach der Technik» (1954)³². Segons Allred, cal tenir en compte també que l'ús que fa Kundera de la noció d'«oblit del ser», si bé parteix de la literalitat heideggeriana, anirà sent modificat i finalment traduït al vocabulari del txec —com veurem en les seves lectures de Broch i Musil— de manera que passarà a representar el diagnòstic de la modernitat no només de Heidegger sinó també de Husserl³³. La descripció de «l'oblit del ser» de Heidegger la trobem al text «Brief über den Humanismus»:

La metafísica no pregunta por la verdad del ser mismo. Por tanto, tampoco pregunta nunca de qué modo la esencia del hombre pertenece a la verdad del ser. Pero no se trata sólo de que la metafísica no haya

²⁹ Ibid.

³⁰ Martín HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002. Citarem la versió castellana de Jorge Eduardo Rivera C. Martín HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, Madrid: Editorial Trotta, 2009.

³¹ ALLRED, «The Arts of the Novel: Heidegger and Kundera».

³² La versió castellana d'aquest text es troba a les següents edicions: «El origen de la obra de arte» a Martín HEIDEGGER, *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza Editorial, 2010 p. 11-62; Martín HEIDEGGER, *Carta sobre el Humanismo*, Madrid: Alianza Editorial, 2006 traduïts per Helena Cortés i Arturo Leyte; «La pregunta por la técnica» a Martín HEIDEGGER, *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 9-37 traduït per Eustaquio Barjau.

³³ ALLRED, «The Arts of the Novel: Heidegger and Kundera».

planteado nunca hasta ahora esa pregunta, sino de que dicha pregunta es inaccesible para la metafísica en cuanto metafísica. El ser todavía está aguardando el momento en que el mismo llegue a ser digno de ser pensado por el hombre.³⁴

Kundera sembla seguir la idea de Heidegger, però en lloc de criticar la metafísica i veure en el pensar («das Denken») el tipus de discurs que cal desenvolupar per tal de poder formular la pregunta pel *Dasein*³⁵, considera que és la novel·la la que s'ha encarregat durant segles d'interrogar-se per l'existència en contraposició a la negligència de la filosofia³⁶. Cal tenir en compte aquí que cap al final de la *Carta* Heidegger assimilarà la metafísica amb el terme «filosofia» i, per tant, si Kundera emprà la terminologia del pensador alemany, quan parla de filosofia hem d'entendre que s'està referint al tipus de filosofia metafísica i no a la filosofia com a disciplina en general — especialment si tenim en compte que a *Les testaments trabis* assenyalarà la filosofia de Nietzsche com a model del pensament novel·lesc³⁷.

Per entendre l'ús de Kundera fa del vocabulari heideggerià, i veure fins a quin punt manté el significat d'aquestes nocions, cal analitzar els arguments que dóna per defensar la novel·la com a gènere privilegiat en què es pot mantenir la pregunta pel ser: d'una banda, la novel·la reflexiona en forma d'interrogació³⁸—«de roman tout entier n'es qu'une longue interrogation»³⁹—i no com a afirmació o veritat proposicional i, de l'altra, aquesta interrogació parteix de les situacions concretes protagonitzades pels personatges —que Kundera anomena *egos imaginaris* i, més endavant, *egos experimentals*⁴⁰.

³⁴ HEIDEGGER, *Carta sobre el Humanismo*, p. 25

³⁵ Ibid. p. 88

³⁶ «La philosophie développe sa pensée dans un espace abstrait, sans personnages, sans situations» AR, p. 43

³⁷ TT, p. 175-177

³⁸ « Dans le territoire du roman, on n'affirme pas: c'est le territoire du jeu et des hypothèses. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative, hypothétique. » AR, p. 97

³⁹ Ibid. p. 45

⁴⁰ Ibid., p. 17 i 171

Hi ha diversos elements que ens permeten veure el vincle entre aquestes idees i el pensament heideggerià: d'una banda, la idea del pensament novel·lesc com a interrogació i no com a afirmació ni construcció del sistema emula el gest de Heidegger vers la metafísica, una nova aproximació a la pregunta pel «ser» que es manifesta en un vocabulari («Begrifflichkeit») nou que evita les preconcepcions i les estructures heretades del pensament metafísic⁴¹. Les indagacions de la novel·la, a més a més de tenir una forma hipotètica, es desenvolupen segons Kundera a partir d'un seguit de *paraules clau* o *paraules tema* que estructurin els temes de l'obra i enllacen les reflexions al llarg de la novel·la. Aquesta és la raó per la qual Kundera critica sovint les traduccions que no respecten les repeticions de determinades paraules, atès que aquestes repeticions contribueixen a la composició temàtica de l'obra.

Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes. Ce que me conduit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux.⁴²

A diferència dels conceptes, acompanyats sempre de la tradició filosòfica que els ha anat construint, les paraules clau de les novel·les parteixen del significat estàndard que els atribueix el diccionari i són sotmeses a les variacions i a les modificacions semàntiques que el novel·lista considera necessàries per desenvolupar la seva pregunta existencial. L'acotació del sentit d'aquestes paraules però es produeix a mesura que avança l'obra, en funció de les situacions i els personatges que les fan servir i cadascuna de les vegades que ens la trobem es pot desenvolupar un sentit dels que la paraula conté⁴³.

⁴¹«Esta es la razón de que, desde el inicio mismo de la investigación, Heidegger demande para «ser» «Un modo propio de mostración» y una «instrumentación conceptual (*Begrifflichkeit*) propia» (*Ser y Tiempo*, pág. 6)» Ramón RODRIGUEZ, *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid: Síntesis, 1994, p. 66

⁴² AR, p. 104

⁴³ Kundera reconeix la inspiració pascaliana d'aquesta idea de repetició quan, a l'hora de definir la seva noció de repetició a *L'art du roman*, recupera aquesta coneguda cita del pensador francès : « quand dans un discours se trouvent des mots répétés, et qu'essayant de les corriger on les trouve si propres qu'on gâterait le discours, il les faut laisser, c'en est la marque » de « Pensées sur l'esprit et sur le style » a Blaise PASCAL, *Œuvres de Pascal : pensées, lettres et opuscules divers*

Especialment en les obres de Kundera, un dels detonants dels conflictes i de les reflexions és la incomprensió entre dos o més personatges, ateses les definicions diferents que donen a una paraula, en funció de les experiències i els records que hi tenen associats —el cas més evident és el capítol «Paraules incompreses» a *La insuportable lleugeresa del ser*. També en les obres analitzades per Kundera, sovint trobem reflexions explícites sobre el sentit de les paraules, com la noció d'assaig a *Der Mann ohne Eigenschaften*, o la incomprensió del llenguatge emprat per administració i els equívocs que desencadena a les obres de Kafka. El tractament del llenguatge de la novel·la, segons Kundera, posa en marxa, com demanava Heidegger,

Pero atender a lo que le conviene al decir que piensa no sólo supone que tengamos que meditar cada vez *qué* hay que decir del ser y *cómo* hay que decirlo. Igual de esencial será meditar si debe ser dicho lo por pensar, en qué medida debe ser dicho, en qué instante de la historia del ser, en qué dialogo con ella y desde qué exigencias.⁴⁴

La construcció del pensament a través de la representació d'accions particulars, és a dir, a través de les actes i els conflictes dels personatges, en situacions i moments concrets de la història, fa de la novel·la a ulls de Kundera el gènere idoni per desenvolupar el que Heidegger anomena «das Denken». Hi ha però una altra paraula present en els textos del txec que té fortes ressonàncies heideggerianes: la noció d'*existència*. Per tant, cal preguntar-se en quin sentit emprà Kundera la paraula *existència* i fins a quin punt manté la connotació heideggeriana, especialment si tenim en compte que, en el camp literari francès, associar fenomenologia i novel·la evoca l'obra de Jean-Paul Sartre⁴⁵, com assenyala Salgas a l'entrevista amb Kundera⁴⁶. Però Kundera

Paris : N. Chaix, 1864 p. 135 [En línia] Paris : Gallica <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63915169>> [Consultat el 25 de maig de 2019] cf. AR, p. 170

⁴⁴ HEIDEGGER, *Carta sobre el Humanisme*, p. 90

⁴⁵ Sobre la relació entre Kundera i Sartre al voltant de la noció de compromís i escriptura vegeu Hélène BATY-DELALANDE «Kundera et l'engagement sartrien» a BOYER-WEINMANN i THIROUIN, *Désaccords Parfaits*. p. 231-246

⁴⁶ KUNDERA i SALGAS, «Kundera lit de préférence les philosophes» p. 17

deixa clara la seva filiació heideggeriana i la seva distància amb el filòsof francès tant en l'esmentada entrevista —on reconeix la seva admiració per *L'Être et le Néant* més que per les seves novel·les⁴⁷— atès que d'acord amb la interpretació que Kundera dona del text «Qu'est-ce qu'écrire?»⁴⁸, Sartre posa la literatura al servei de les idees i del pensament, en lloc de construir la reflexió a partir de les eines de la novel·la⁴⁹.

La terminologia heideggeriana la trobem especialment al segon capítol de *L'art du roman*, en la conversa entre Kundera i Salmon, però també —ja integrada com a paraula clau del vocabulari kunderià— en relació amb l'exploració del jo dels personatges, una tasca que defineix com a copsar el codi o la problemàtica existencial de cada figura⁵⁰. Abans d'entrar en l'anàlisi del vocabulari heideggerià però, cal fer un apunt sobre la descripció dels personatges que s'acaba d'exposar; Kundera descriu un tipus de construcció dels personatges que s'acosta a la descripció dels personatges conceptuals de Deleuze i Guattari a *Qu'est-ce que la philosophie?*, és a dir, aquells personatges que tenen la funció de posar en marxa el pensament a partir dels seus trets personals, especialment, aquells que es defineixen pels seus trets existencials⁵¹. La diferència està en que Deleuze i Guattari analitzen personatges en textos filosòfics (com el Zarathustra o el Dionís de Nietzsche o la funció de les anècdotes de Diògenes Laerci) i no personatges novel·lescós. Com apunta Jason Wirth, tant la de Kundera com la de Deleuze i Guattari són anàlisis dels

⁴⁷ Ibid

⁴⁸ Un dels tres assaigs (« Qu'est-ce qu'écrire ? », « Pourquoi écrire ? », « Pour qui écrit-on ? ») que Jean- Paul Sartre va publicar a *Les Temps Modernes* entre 1947 i 1948 a Jean-Paul SARTRE « Qu'est-ce que la littérature? » a *Situations II*, Paris : Gallimard, 2012, p. 59-88

⁴⁹ Una altra mostra de com Kundera defineix a partir de contrastos i oposicions: «L'écrivain a des idées originales et un voix inimitable. Il peut se servir de n'importe quelle forme (roman compris) et tout ce qu'il écrit, étant marqué par sa pensée, porté par sa voix, fait partie de son œuvre. [...] Le romancier ne fait pas grand cas de ses idées. Il est un découvreur qui, en tâtonnant, s'efforce à dévoiler un aspect inconnu de l'existence. » AR, p. 173. Kundera reprèn aquesta lectura de Sartre a l'inici del darrer capítol d'*Une rencontre* dedicat a Cruzio Malaparte.

⁵⁰ AR, p. 42

⁵¹ Gilles DELEUZE i Felix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Editions de Minuit, 2005, p. 67-71

personatges que ens porten a les fronteres no sempre tan clares com el txec les dibuixa, entre les formes de pensament de la filosofia i la literatura⁵².

Per entendre el tipus de personatges que Kundera anomena *egos experimentals* i la tasca de la novel·la, cal analitzar els passatges on trobem referències més explícites a Heidegger: en ells podem observar com Kundera recorre als termes desenvolupats a *Sein und Zeit*, concretament a la noció «in-der-Welt-sein», per definir el tipus de novel·la que està proposant. A la pregunta de Salmon per com es fa possible entendre la novel·la com a «méditation poétique sur l'existence» i alhora mantenir un interès per la història i la societat, Kundera respon el següent:

Heidegger caractérise l'existence par une formule archiconnue : in-der-Welt-sein, être-dans-le-monde. L'homme ne se rapporte pas au monde comme le sujet à l'objet, comme l'œil au tableau [...]. L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l'existence (in-der-Welt-sein) change aussi.⁵³

Kundera defineix amb comparacions el que Heidegger exposa a partir d'una meticulosa descripció en què distingeix les paraules que emprà del seu sentit tradicional i encunya nous mots per referir-se a allò que encara no té un lloc dins del pensar. En el cas de la noció «in-der-Welt-sein», Heidegger la presenta com a base de la constitució del ser, és a dir, l'estructura que fa de punt de partida de l'anàlisi del *Dasein*⁵⁴, entenent aquest darrer com «un ente que en su ser se comporta comprensoramente respecto de este ser. Con ello queda indicado el concepto forma de existencia»⁵⁵. L'«in-der-Welt-sein» és però una expressió composta de tres aspectes: la indagació en l'estructura ontològica del món i la idea de mundaneïtat, l'ens, és a dir, la pregunta per «quié es el que es en el modo de la cotidianidad media del Dasein»⁵⁶ i,

⁵² WIRTH, *Commiserating with Devastated Things*, p.23-24

⁵³ Ibid., p. 49

⁵⁴ HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, p. 74

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid., p. 75

finalment, l'estar-en, això és, il·luminar «la constitució ontològica de la «in-idad» misma [der Inheit selbst]»⁵⁷. Aquests tres elements però s'han de pensar interrelacionats, atès que formen part d'un mateix fenomen complet. Quan Kundera compara la relació de l'home amb el món amb la del cargol i la seva closca està intentant traduir en una imatge la interrelació que Heidegger exposa a partir de la seva expressió «in-der-Welt-sein» com a estructura immediata de l'existència quotidiana⁵⁸.

Un cop ha establert la relació de la seva noció d'existència amb la de Heidegger, Kundera pot emprar-la per concretar quina és la tasca diferencial de la novel·la respecte altres formes literàries i altres formes de coneixement com la filosofia, la ciència o la història. Així, unes pàgines després, en la mateixa conversa amb Salmon, Kundera distingeix entre la tasca de l'historiador i la del novel·lista i conclou la reflexió amb la següent afirmació: la novel·la no examina la realitat, entenent per aquesta l'objecte de la Història, els esdeveniments, sinó l'*existència*.

Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois : exister, cela veut dire : « être-dans-le-monde ». Il faut donc comprendre et le personnage et son monde comme possibilités.⁵⁹

Quina és la relació entre l'existència com a *ser-en-el-món* i la noció de *possibilitat*⁶⁰? Segons Heidegger, la part de l'estructura del *Dasein* relacionada amb el *ser-en (In-Sein)*⁶¹ no té a veure amb un sentit espacial, sinó que es refereix a un cuidar o tractar amb el món que s'estructura en tres existencials: el trobar-

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ RODRIGUEZ, *Heidegger y la crisis de la época moderna*, p. 93

⁵⁹ AR., p. 57

⁶⁰ Aquesta noció però, com veurem en el capítol sobre la lectura de Musil, no només prové del pensament de Heidegger, sinó també de la idea de l'home possible a *Der Mann ohne Eigenschaften*.

⁶¹ HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, p.150-246

se (*Befindlichkeit*), la comprensió (*Verstehen*) i la parla (*Rede*)⁶². La noció de *possibilitat* apareix amb relació al *Dasein* com a comprensió:

En el comprendre se da existencialmente ese modo de ser del Dasein que es el poder-ser. El Dasein no es algo que está-ahí y que tiene, por añadidura, la facultad de poder algo, sino que es primariamente un ser-posible. El Dasein es siempre lo que puede ser y en el modo de su posibilidad.⁶³

En la lectura de Kundera, la novel·la no proporciona un coneixement sobre fets que han esdevingut i que reproduceix de manera mimètica, sinó que explora les possibilitats de l'existència a partir de la seva representació en l'espai ficcional. Com comenta en una entrevista amb Ferdinando Scianna, la saviesa de la novel·la no consisteix en la possessió d'una veritat preexistent i donada, sinó en la facultat de comprendre les veritats relatives⁶⁴. Quelcom semblant exposa a *L'art du roman*, quan parla de l'obra que està a l'origen d'aquest tipus de novel·les: el *Quijote*. Cervantes escriu la seva obra en el moment que l'ordre dels valors del món, regit per la veritat divina, comença a desfer-se i, segons Kundera, l'art de la novel·la hereu del *Quijote* manté aquest *esperit de la complexitat*⁶⁵, representa veritats parcials, relatives, lligades a situacions concretes, i no cerca una última veritat que ordeni la realitat⁶⁶.

Kundera però no només oposa el discurs de la novel·la a l'esperit sistemàtic sinó que també l'oposa a la història, és a dir, a la tasca de narrar els fets que s'han esdevingut, i amb la novel·la de tradició realista, que assimilaria els personatges i les situacions de la narració amb mimesis de persones i esdeveniments reals.

⁶² RODRIGUEZ, *Heidegger y la crisis de la época moderna*, p. 104

⁶³ HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, p.162

⁶⁴ Ferdinando SCIANNA i Milan KUNDERA, «Milan Kundera: Le roman? Une des plus grandes conquêtes de l'Occident», *La quinzaine littéraire*, 286, 16-30 setembre 1978 p.56

⁶⁵ AR, p. 30

⁶⁶ Ibid, p. 17

La novel·la i la història: la Història com a contra discurs i com a amenaça

Un cop establerta la distinció entre el coneixement filosòfic i el de la novel·la, tenint en compte les proximitats i les fronteres difuses que existeixen entre la novel·la, tal com la defineix Kundera, i la fenomenologia, analitzarem les relacions entre aquest gènere literari i la història⁶⁷. Si bé, com assenyala Steinby, la posició de Kundera vers la història com a discurs sobre l'home canvia al llarg de la seva trajectòria⁶⁸, cal distingir bé vers a quina faceta del discurs de la història es posiciona Kundera en cada moment. Així, la noció d'*història* varia depenent del context en què l'empra, però podem trobar una guia per determinar-ne el sentit en funció de si la paraula està escrita en minúscules o amb la inicial majúscula: quan trobem la noció «història» sovint pot ser entesa com a sinònima de trama o relat, mentre que quan el txec escriu «Història» es refereix tipus de discurs de la història com a disciplina o bé al concepte d'*història* com a conjunt de relats que construeixen la cadena d'esdeveniments del passat d'acord a una determinada ideologia —per exemple, les construccions teleològiques de la història— o identitat nacional o regional —organitzades per justificar un determinat ordre territorial o sistema de poder⁶⁹.

La *Història* caracteritzada com a quelcom inhumà i amenaçador és una imatge que no només apareix en els textos de Kundera⁷⁰, sinó també en la de

⁶⁷ Per un estudi més extens sobre la noció d'*història* en l'obra novel·lística de Kundera es pot consultar la tesi doctoral de Katarina MELIC *Quand la Muse de l'Histoire entre en scène L'Histoire ou les stratégies fictionnelles de Milan Kundera*, Ontario: Queen's University Kingston, 1999 [Tesi doctoral no publicada].

⁶⁸ Steinby contrasta les declaracions de Kundera a l'entrevista amb Liehm l'any 1966 amb les reflexions que trobem als assaigs posteriors del txec. STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 35-36

⁶⁹ Ibid. Steinby es basa en els textos historiogràfics de Koselleck per analitzar la noció d'*història* de Kundera, especialment en Reinhart KOSELLECK, *Futuro pasado para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993 Traducció de Norberto Smilg

⁷⁰ « To say that history will judge us – which is commonplace enough, everybody says it – means you automatically understand history as rational – with the right to judge, with the right to truth. It is the understanding you find among large nations who, making history, always see it as wise and positive. If you are a small nation, though, you do not make history. You are always the object of history. History is something hostile, something you must defend yourself against.

determinats escriptors centreeuropeus de l'òrbita kunderiana com els polonesos Witold Gombrowicz i Czesław Miłosz, uns autors que provenen de països que, com diu Kundera, han estat objecte de la Història més que protagonistes d'aquesta⁷¹. Segons Katarzyna Ruchel-Stockmans ⁷² aquesta representació prové de la idea d'historicitat de Hegel però també dels debats sobre la noció d'història a partir de la Revolució Francesa⁷³ estudiats per Reinhart Koselleck, qui ha analitzat com es va passar l'estudiar les històries (*Geschichte*), en plural i enteses com a històries, és a dir, encadenaments d'esdeveniments, a la història en sí, que ascendeix per convertir-se en agent del destí humà o del progrés social⁷⁴, que portarà a les reflexions sobre la història en general de Hegel a *Die Vernunft in der Geschichte*⁷⁵, en la qual la història «en cuanto colectivo singular de todas las historias individuales, no solo es resultado de la reflexión racional, sino que es ella misma el modo de manifestarse el espíritu que se despliega en el trabajo de la historia universal»⁷⁶. Com ens recorda Steinby⁷⁷, Kundera expressa una concepció pessimista de la Història, que s'oposa a la de la Il·lustració o la creença en el progrés de Hegel, perquè la novel·la és un gènere arrelat a la llibertat mentre que la Història la limita.

Dans les romans de Kafka, de Hasek, de Musil, de Broch, le monstre vient de l'extérieur et on l'appelle Histoire ; elle ne ressemble plus au

You feel, spontaneously, that history is unjust, often stupid, and you can't take it seriously. Hence our special humour: a humour capable of seeing history as grotesque. » Milan KUNDERA i Ian MCEWAN, «An Interview with Milan Kundera» *Granta*. Vol. 11, 1984, p. 27

⁷¹ LR, p. 61-64. Retrats d'aquesta mena d'història els trobem a textos com Milan KUNDERA, «Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale», *Le Débat*, Vol.5 n° 27, 1983, p. 3-23

⁷² Katarzyna RUCHEL-STOCKMANS, *Images Performing History: Photography and Representations of the Past in European Art after 1989*, Leuven: Leuven University Press, 2015, p. 32

⁷³ «El sujeto de la moderna filosofía de la historia fue el ciudadano emancipado de la sumisión absolutista y de la tutela eclesial, el *prophete philosophe*, como fue acertadamente caracterizado en una ocasión en el siglo XVIII.» KOSELLECK, *Futuro pasado*, p.37

⁷⁴ Reinhart KOSELLECK, *historia/Historia*, Madrid: Trotta, 2004, traducció de Antonio Gómez p. 32-33

⁷⁵ Ibid. p. 38

⁷⁶ Ibid. p. 71

⁷⁷ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 37

train des aventuriers ; elle est impersonnelle, ingouvernable, incalculable, inintelligible — et personne ne lui échappe.⁷⁸

Aquesta idea ja l'havia exposat a l'entrevista amb McEwan però donant una mica més de context: segons Kundera, en el món de Proust o de Flaubert, la història era el teló de fons, quelcom que no era palpable sinó percebut com a l'espai on es viu. A partir de la Primera Guerra Mundial, la Història es fa present com a trampa per a l'individu i això permet la inauguració del que Kundera anomena l'època de les *paradoxes terminales* o, en la història específica de la novel·la, la *novel·la postproustiana*:

Until Kafka, the monster that man fought against was the monster inside him – what determined his inner life, his past, his childhood, his complexes. In Kafka, for the first time, the monster comes from the outside: the world is perceived as the trap.⁷⁹

Per contrarestar la força amenaçadora del relat de la Història, els novel·listes esmentats per Kundera haurien descobert les *paradoxes terminales* dels Temps Moderns a les quals la Història ha abocat al subjecte. Seguint l'herència cervantina, la novel·la apel·la a l'esperit de la complexitat contra el «*tourbillon de la réduction*» per mantenir la interrogació sobre l'existència i no reduir-la a un discurs teleològic o sotmetre-la a una idea universal a la qual s'ha d'adequar⁸⁰.

Si ens centrem en la diferència entre discursos, la primera distinció entre novel·la i història que presenta Kundera té a veure amb la competència entre aquests dos llenguatges per donar compte de l'existència de l'home, un debat que ja trobem en la tradició des d'Aristòtil. Els termes en què Kundera diferencia la tasca de la novel·la de la historiogràfica —«un historien vous raconte des évènements qui ont eu lieu[...] les romanciers dessinent la *carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine»⁸¹—evoquen les del

⁷⁸ AR, p. 23

⁷⁹ KUNDERA i MCEWAN, «An Interview with Milan Kundera» p. 36

⁸⁰ AR, p. 29-30

⁸¹ Ibid., p. 57

filòsof grec, no només per les paraules que emprà, sinó també perquè es basa en la distinció entre el real i el versemblant: «És evident també, després del que hem dit, que l'obra del poeta no és de referir les coses esdevingudes, sinó les coses de mena que haurien pogut esdevenir-se, és a dir, possibles segons probabilitat o necessitat.»⁸²

En el text d'Aristòtil apareix de nou la noció de possibilitat —que s'ha comentat en el context del pensament de Heidegger— relacionada amb la de versemblança i oposada a la realitat i els esdeveniments passats. En aquest sentit, podem veure que Kundera parteix de la formulació aristotèlica per establir el domini de la novel·la com a l'exploració de possibilitats existencials a través de personatges, que no s'han de confondre amb simulacres d'éssers vius, atès que són éssers imaginaris o egos experimentals, com els anomena el txec⁸³.

Aquesta diferència entre història i novel·la però assenyala en la poètica de Kundera una segona distinció que afecta les diferents concepcions i models de novel·la: així, un cop ha establert que la novel·la s'ocupa d'allò possible i no d'allò real, analitza la funció que el discurs de la Història pot tenir en la construcció de la novel·la. Segons Kundera, les novel·les de tradició realista basades en el model balzaquià⁸⁴, el que ell anomena el *realisme psicològic*⁸⁵, ha lligat la composició de les obres al temps històric i ha donat lloc a una tradició que sovint designem sota la categoria de *novel·la històrica*⁸⁶:

⁸² ARISTÒTIL, *Poètica*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1946, p. 13

⁸³ AR, p. 47

⁸⁴ Kundera compara el tractament de la història com a teló de fons que dona versemblança a la narració i que competeix amb el discurs periodístic o històric per la descripció de la veritat de la realitat social, amb l'ús que en fa Thomas Mann als llargs passatges descriptius de *La muntanya màgica*, en els quals es qüestionen a través de la ironia els diferents discursos que construeixen l'època de Hans Castorp. TT, p. 189-194

⁸⁵ AR, p. 48

⁸⁶ Segons Yvon Allard, la novel·la històrica seria aquella que «doit, à partir d'une époque, d'un personnage ou d'un exploit, reconstituer à la même le matériau de l'historien un récit plausible et vraisemblable» in Yvon ALLARD. *Le roman historique*, Longueuil : Ed. du Préambule. 1987, p. 10

il ne faut pas confondre deux choses : il y a d'un côté le roman qui examine la dimension historique de l'existence humaine, il y a de l'autre côté le roman qui est l'illustration d'une situation historique, la description d'une société à un moment donné, une historiographie romancée [...] tout cela ce sont des romans de vulgarisation qui traduisent une connaissance non-romanesque dans le langage du roman.⁸⁷

El valor d'una novel·la per a Kundera no resideix en la seva capacitat de reproduir un determinat període de la història o unes determinades circumstàncies, sinó en detectar i interrogar-se sobre les situacions existencials que es donen o s'han produït al llarg de la història de l'home. En la conversa amb Christian Salmon, Kundera exposa quatre principis⁸⁸ sobre la funció que la història pot tenir en la construcció de la novel·la i en la elaboració d'aquestes preguntes existencials constitutives del gènere, a partir del tractament que ell en fa a les seves obres: en primer lloc, les circumstàncies històriques s'inclouen a la trama amb una economia màxima, guiada per allò que demana l'acció — Kundera compara aquí la relació del novel·lista amb la història amb la de l'escenògraf d'una obra de teatre—, això vol dir que les circumstàncies datables esmentades han d'estar relacionades amb la problemàtica existencial que explora cada personatge⁸⁹.

Els dos darrers principis que relacionen història i novel·la però van més enllà de parlar sobre la funció que la primera pot tenir en la ficció i ens tornen a il·lustrar sobre les diferències que Kundera observa entre les dues disciplines: en primer lloc, la historiografia atendria la història de les societats, no de l'home entès com a subjecte individual i, per aquest motiu, per integrar-la veritablement en el discurs de la novel·la i que pugui contribuir al

⁸⁷ AR. p. 50

⁸⁸ Segons Anneliese Saulin-Ryckewaert, les quatre premisses que Kundera exposa a Salmon són la clau interpretativa per entendre no només la funció de la història a les novel·les de Kundera, sinó també la seva concepció de la relació entre història i individu Anneliese SAULIN-RYCKEWAERT «La place de l'individu dans l'Histoire selon Milan Kundera» *Les Lettres Romanes*, Vol. 61(1-2), 2007, p. 64

⁸⁹ AR. p. 51

coneixement novel·lesc, cal que també la història sigui compresa i analitzada com a situació existencial⁹⁰, és a dir, tractar els esdeveniments concrets narrats a la novel·la no com a reproduccions del passat sinó preguntant-se per allò que ens permeten conèixer sobre l'existència⁹¹. Per exemple, a la novel·la *La insuportable lleugeresa del ser*, Tereza escolta el discurs que les noves autoritats soviètiques obliguen a fer a Alenxandre Dubcek per la radio i comprèn la feblesa del polític en les seves llargues pauses⁹²; a *La immortalitat*⁹³ són personatges històrics com Goethe, Bettina o Napoleó els que, a partir dels fets que coneixem a partir de les seves biografies, es van convertint, traduïts al llenguatge novel·lesc en personatges que exploren situacions existencials com el desig de crear la pròpia imatge per la posteritat.

Així, malgrat la història es presenti en alguns moments dels assaigs de Kundera com un ens amenaçant i, fins i tot, com a antítesi del discurs de la novel·la, veiem com l'autor txec la incorpora dins de la composició de l'obra com un mitjà més per a l'estudi de l'existència⁹⁴. Com bé diu Barrios Casares, atès que el coneixement de la novel·la és el de la incertesa, els personatges no poden ser herois i individus històrico-universals, segons la terminologia hegeliana, en els quals s'encarna l'*Esperit* i es realitza la totalitat racional⁹⁵. Els personatges de la novel·la ens recorden —com veurem en l'anàlisi dels caràcters creats per Broch, Musil i Kafka— que la inexperiència és l'element constitutiu de l'existència humana i que, per tant, aquesta es representa en forma d'assaig⁹⁶.

⁹⁰ Ibid. p. 52

⁹¹ Ibid. p. 58

⁹² Milan KUNDERA, *La insostenible lleugeresa del ser*, Barcelona: Destino, 1986 p. 80 Traducció de Monika Zugstová.

⁹³ Milan KUNDERA, *La immortalitat*, Barcelona: Destino, 1990. Traducció de Monika Zugstová.

⁹⁴ SAULIN-RYCKEWAERT «La place de l'individu dans l'Histoire selon Milan Kundera» p.74

⁹⁵ Manuel BARRIOS CASARES, *La vida como ensayo*, Sevilla: Fenix editorial, 2010, p. 45

⁹⁶ Ibid. p. 46

La història de la novel·la com a memòria existencial

Hi ha una darrera noció d'història en l'obra de Kundera que ens permet entendre el lligam que uneix el coneixement de les novel·les al llarg del temps: la història de cada art i, en concret, la història de la novel·la. En els diferents assaigs del txec se'ns presenten un seguit de lectures d'obres que després s'enllacen entre sí gràcies a allò que tenen en comú, és a dir, als descobriments successius de l'existència. Ja sigui sota el nom de *plèiade*, tradició o genealogia, Kundera construeix una història de la novel·la que no està determinada pels grans períodes culturals de la tradició europea —si bé els té en compte i hi estableix un diàleg— sinó per un relat històric propi. Així, el que caracteritza els períodes d'aquesta història específica és l'aspecte de l'ésser en què la novel·la es concentra en cada moment.

en tant que romancier je me suis toujours senti être dans l'histoire, à savoir au milieu d'un chemin, en dialogue avec ceux qui m'ont précédé et même peut-être (moins) avec ceux qui viendront. Je parle bien sûr de l'histoire du roman, d'aucune autre, et je parle d'elle telle que je la vois : elle n'a rien à faire avec la raison extrahumaine de Hegel ; elle n'est ni décidée d'avance ni identique à l'idée de progrès⁹⁷

A diferència del relat científic o la Història que acabem de comentar, la història de la novel·la no és la d'un progrés o teleologia, sinó que es tracta d'un mapa de possibilitats, un catàleg d'exploracions que, si bé està marcat pel moment històric al qual pertany cada obra, també està determinat per la relació que estableix amb les obres anteriors del mateix gènere⁹⁸. Kundera contraposa així força de la imposició de la Història de la humanitat amb la llibertat de l'home per explorar a través de diferents manifestacions estètiques al llarg de la història de la novel·la (com també en la de la pintura o de la música). Però, com es construeix la història de la novel·la? Què vol dir que tingui un caràcter

⁹⁷ TT, p. 25

⁹⁸ «les possibilités contenues dans la découverte flaubertienne de la quotidienneté ne furent pleinement développées que soixante-dix ans plus tard, dans la gigantesque œuvre de James Joyce» AR, p. 24

personal? Segons Kundera, la història de la novel·la està formada per aquelles obres que es construeixen com a resposta a la pregunta què és una novel·la, una interrogació que va lligada a la pregunta per l'existència, però que en aquest cas permet establir un vincle amb les obres anteriors a través de recreacions, reescriptures i variacions de preguntes anteriors.

És en aquest sentit que podem entendre la importància que Kundera dóna a dos dels fundadors de l'art de la novel·la, Rabelais i Cervantes, no només per ser-ne pioners, sinó perquè posen les bases d'algunes de les característiques fonamentals de la novel·la, com el joc amb el llenguatge, la invitació al pensament, el qüestionament de la versemblança o la pregunta per la percepció del temps⁹⁹. A l'inici de *Le rideau*, Kundera reprèn un tret que la novel·la que havia apuntat al seu primer assaig de 1986: «L'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute l'expérience antérieure du roman»¹⁰⁰. A partir d'una anècdota apòcrifa sobre el seu pare, el txec parla de la importància de la consciència històrica de l'art, però no en relació amb la Història, sinó una consciència del propi desenvolupament estètic d'un determinat art, a partir de la qual es pot traçar el lligam entre obres al llarg del temps.

Si tenim en compte que cada novel·la, segons Kundera, respon a la pregunta què és una novel·la, la manera com respongui aquesta qüestió revelarà un seguit de filiacions amb obres anteriors a través de les quals podem construir la història del gènere. És en aquesta història que recull les exploracions formals i epistemològiques de la novel·la que cada obra ha de ser jutjada i se'n pot determinar el valor estètic. En un dels pocs diàlegs directes que estableix amb la teoria literària, Kundera cita un text de l'estructuralista txec Jan Mukařovský on exposa la seva concepció del valor estètic com allò

⁹⁹ AR, p.26-28

¹⁰⁰ Ibid. p. 30

que dóna sentit a l'evolució històrica de l'art¹⁰¹, element sense el qual la història de l'art esdevindria un immens dipòsit d'obres¹⁰². La insistència en una història específica de la novel·la ens recorda l'autonomia de la novel·la vers altres discursos i alhora ens il·lustra sobre la manera com el txec ha arribat a concebre la seva idea de novel·la: comparant i estudiant l'evolució de les diferents exploracions existencials i les formes a través de les quals es duen a terme, no enteses com a progrés cap a una forma millor, sinó com a descobriments de territoris amb els quals cada obra amplia el mapa de possibilitats de la novel·la —una idea que relacionarà amb la política quan parli del context de la *Weltliteratur* com a espai en què es jutgen les obres, i no en els petits contextos de les literatures nacionals¹⁰³.

Appliquée à l'art, la notion d'histoire n'a rien à voir avec le progrès ; elle n'implique pas un perfectionnement, une amélioration, une montée ; elle ressemble à un voyage entrepris pour une explorer des terres inconnues et les inscrire sur une carte.¹⁰⁴

Gràcies a l'oposició de la història de la novel·la amb la Història, Kundera és capaç de determinar els diferents rols que la història com a discurs pot tenir dins de la novel·la, distingir el context en què s'han de jutjar les obres i veure quins són els elements que enllacen les novel·les d'èpoques diferents. La formulació de l'esperit de la continuïtat, la concepció de cada novel·la com a resposta a les anteriors i alhora com a nova pregunta, ha inspirat la noció de «mémoire du roman» d'Isabelle Daunais, entesa com el coneixement sobre l'acció i l'existència que cada personatge singular de cada novel·la ens pot

¹⁰¹ Tant a la cita de *L'art du roman* com a la *Le rideau*, Kundera es refereix a aquest fragment de l'assaig de Mukařovský: «sólo la presuposición de un valor estético objetivo, buscado una y otra vez y realizado en los aspectos más diversos, confiere sentido al desarrollo histórico del arte.» Jan MUKAROVSKY, «Función, norma y valor estéticos como hechos sociales» a Emil VOLEK i Jarmila JANDOVÁ (Ed.), *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, Santafé de Bogotá: Plaza & Janes Editores Colombia, 2000, Traducció de Jarmila Jandová p.201

¹⁰² LR, p. 15 cf. AR, p. 180

¹⁰³ LR p. 49-52

¹⁰⁴ Ibid. p. 28

transmetre¹⁰⁵. També Thomas Pavel, que ja s'havia problematitzat les formes de construcció d'una història de la novel·la a *La pensée du roman*¹⁰⁶, apunta que a més a més de la memòria genèrica —allò que Pavel anomena l'ordre consuetudinari de la novel·la, entenen que la poètica de la novel·la es troba en el camp de possibilitats estètiques que cada novel·la obre, en diàleg amb les anteriors¹⁰⁷— també existeix una memòria de la novel·la: «la mémoire du roman consiste à ne pas oublier ces choses, soit qu'elles aient été bien rendues dans le passé, soit qu'elles soient inscrites dans notre manière de voir, de comprendre et de peser l'action humaine»¹⁰⁸.

Entesa com a un tipus particular de memòria —«memoire existentielle» l'anomena a *Le rideau*, en oposició a la «mémoire factuelle» de la Història¹⁰⁹— una memòria que s'oposa a les tendències reduccionistes i que es manifesta en el diàleg entre les diferents obres, el coneixement de la novel·la es trobaria en el saber sobre l'existència que els personatges i les situacions de cada obra ens ofereixen. Però aquest saber, com havíem apuntat, no és una veritat donada, sinó més aviat la capacitat de la novel·la per formular constantment preguntes sobre l'existència i explorar-ne les respostes a través dels seus personatges, és a dir, la saviesa de la incertesa.

Comprendre avec Cervantès le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *ego imaginaires* appelés

¹⁰⁵ Isabelle DAUNAIS, «La mémoire singulière du roman» a DAUNAIS (Ed.), *La mémoire du roman*, p.15

¹⁰⁶ Segons els diferents models d'història i teoria de la novel·la que Pavel recull, Kundera estaria a prop dels modernistes, atès que aquests constrüen genealogies de la novel·la, sovint en forma d'autors i títols afins, a partir de criteris propers als de la proposta estètica de cada autor. Segons Pavel, de la mà d'aquests autors de principis de segle XX «la novela fue declarada, retrospectivamente, un género antagonista, rebelde, que desde siempre ha suscitado de forma disimulada la ilusión de la verosimilitud para apunta hacia una verdad y una duda más profundas» una idea que ressona en els textos de Kundera. Thomas PAVEL, *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003. [Thomas PAVEL, *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona: Crítica, 2005, Traducció de David Roas, p. 25]

¹⁰⁷ Ibid. p. 16

¹⁰⁸ Thomas PAVEL, «Désir d'excellence, souci de vérité» a DAUNAIS (Ed.), *La mémoire du roman*, p. 60

¹⁰⁹ LR, p. 189

personnages), posséder donc comme seule certitude *la sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande.¹¹⁰

Amb aquesta primera aproximació al coneixement de la novel·la, no només hem apuntat algunes de les paraules clau que Kundera anirà desenvolupant al llarg dels seus assaigs, sinó que també s'ha donat una idea inicial de quina mena de saber pot construir la novel·la.

¹¹⁰ AR, p.17

2. Variacions sobre el coneixement de la novel·la: pensament, meditació, reflexió i assaig

Per tal de conèixer la vida i conèixer-se a si mateix, s'hauria d'escriure sempre alhora una novel·la

Novalis, *Fragments*

Per delimitar l'àmbit específic del coneixement de la novel·la, Kundera el defineix negativament en oposició al saber filosòfic i històric, davant la dificultat per concretar l'especificitat epistemològica de la novel·la¹¹¹. Amb l'objectiu de comprendre la singularitat de la proposta kunderiana, estudiarem ara la relació de les nocions que determinen les diferents vessants del coneixement de la novel·la amb les aproximacions que s'hi ha fet des dels estudis literaris. Partirem doncs de les paraules clau de l'autor txec — pensament, meditació, reflexió i assaig— per descriure a què es refereix quan parla del *saber de la incertesa*.

Resseguint les definicions negatives del coneixement de la novel·la s'ha pogut determinar una primera idea de què és allò que coneix la novel·la: l'existència en forma de possibilitats. Cal preguntar-se ara però com coneix i quina mena de saber ens pot oferir, tenint en compte que Kundera el descriu com una forma d'interrogació i no com la recerca d'una veritat¹¹². Kundera construeix el seu pensament a partir de paraules clau que fa servir en contextos

¹¹¹ «Yes, I believe that the novel can say something that can't be said any other way. But just what this specific thing is, it is very difficult to say. You could put it negatively. You could say, for example, that the novel's purpose is not to describe society, because there are certainly better ways of doing that. Nor does it exist to describe history, because that can be done by historiography. [...] But the novel is the only way to describe, to show, to analyse, to peel away human existence in all its aspects. I don't see any intellectual activity which could do what the novel accomplishes. Not even existential philosophy. Because the novel has an inbuilt scepticism in relation to all systems of thought. Novels naturally begin by assuming that it is essentially impossible to fit human life into any kind of system» KUNDERA i MCEWAN, «An Interview with Milan Kundera» p. 33

¹¹² «[Le] roman ne prêche pas la Vérité. Il redéfinit la situation de l'homme en tant que problème – et j'ajoute: par le biais du jeu.» SCIANNA i KUNDERA, «Milan Kundera : Le roman?» p.56

diferents per acotar-ne el significat, i sovint aquestes paraules són testimoni de les seves lectures o del vocabulari que n'ha heretat. En aquest sentit, analitzarem primer el conèixer de la novel·la, és a dir, el *pensament* i la *meditació* com a activitats que aquestes obres duen a terme. A continuació estudiarem la noció de *reflexió* com a tipus de discurs que, en diàleg amb els altres discursos que construeixen la novel·la, permet vehicular un saber. Finalment, exposarem breument la noció d'*assaig*, si bé la concreció d'aquesta noció la trobarem en les lectures que Kundera fa de Broch i Musil i el seus usos respectius de la noció d'*assaig*.

Cal tenir en compte però que aquestes nocions no són conceptes estables i que el seu ús canvia a mesura que Kundera construeix el seu vocabulari per descriure la manera com la novel·la es relaciona amb el coneixement. Així, nocions que en un primer moment poden semblar sinònimes i intercanviables, aniran adquirint un significat particular fruit del seu ús i de les relacions que s'estableixin amb altres mots i les associacions que aquestes comporten.

Pensament i meditació com a activitats fenomenològiques de la novel·la

La noció de *pensament* apareix en el primer capítol de *L'art du roman* quan Kundera esmenta les quatre tendències per explorar de la novel·la que l'interessen especialment: l'«appel de la pensée», de la mà de Broch i Musil és la voluntat d'emular el gest d'aquests escriptors centreeuropeus i fer entrar l'activitat del pensament a la novel·la. Com diu en aquest passatge, no es tracta de convertir la novel·la en filosofia sinó de posar en funcionament tots els mitjans susceptibles de posar llum sobre el ser de l'home, siguin racionals o irracionals, narratius o *meditatius*¹¹³. Així, el pensament apareix com una

¹¹³ AR, p. 27

activitat intel·lectual que es pot desenvolupar amb el llenguatge novel·lesc i que implica una combinació d'elements narratius, que es consideren constitutius del gènere, i d'elements meditatis, és a dir, d'una acte de contemplació i reflexió profund. Lluny de les connotacions religioses o místiques, ús de la paraula meditació apareix com a sinònim de l'activitat del pensament al llarg del primer assaig de Kundera, si bé acostuma a anar acompanyada d'un adjectiu que matisa el sentit de mot («méditation poétique», «méditation philosophique»).

Tot i així, hi ha una lleugera diferència amb l'ús de «pensée»: en la conversa amb Salmon, Kundera parla de la «méditation interrogative» o «interrogation meditative» com a base sobre la que es construeixen les seves novel·les¹¹⁴. Com s'ha comentat, la novel·la té per a Kundera una forma essencialment interrogativa, formula hipòtesis i possibilitats existencials. Aquestes interrogacions encadenades són les que donen forma a la meditació interrogativa que serveix de base per a la construcció de la trama, quelcom que torna a aparèixer quan a l'entrada «Définition» del capítol «Soixante et onze mots» diu que la trama meditativa de la novel·la se sosté per les definicions successives de mots abstractes¹¹⁵. Tot i així, aquesta manera de procedir no és exclusiva de la novel·la: d'altres gèneres, com per exemple l'assaig i d'altres textos argumentatius s'estructuren a partir de preguntes i respostes i, per tant, no podem considerar la meditació com una forma específicament novel·lesca.

Per aquest motiu, Kundera, quan descriu la forma que pren el coneixement a la novel·la diu que la meditació canvia d'essència quan entra en l'univers dels personatges: la meditació com a pensament profund i complex sobre quelcom és una activitat humana que no pertany a una sola disciplina — la trobem al títol de *Les Méditations métaphisiques* (1641) de Descartes, a *Les Méditations poétiques* (1820) d'Alphonse de Lamartine, així com a les *Meditaciones*

¹¹⁴ Ibid. p. 45

¹¹⁵ Ibid. p. 148

del *Quijote* (1924-1925) d'Ortega y Gasset— però que pren una forma determinada quan entra en diàleg amb els recursos de la novel·la: la meditació deixa de ser una eina per afirmar una idea i esdevé una manera de formular hipòtesis. Canviar doncs la manera de pensar, quan la meditació es transforma en «méditation romanesque»¹¹⁶. La noció de meditació però no es estranya en el vocabulari d'un novel·lista: Flaubert, un dels autors de capçalera de Kundera, l'emprava també com a sinònim de reflexionar o pensar en la seva correspondència com testimonia l'entrada de la paraula «méditation» al diccionari *Trésor de la langue Française*¹¹⁷.

La noció de meditació però perd pes ens els assaigs posteriors en favor de la noció de pensament, que ha aparegut associada a la meditació en les seves definicions. Així, malgrat expressi una forma de reflexió lligada a unes referències anteriors que podrien evocar una tradició, Kundera acaba optant per assimilar-la a la noció de pensament quan la presenta a «Soixante et onze mots»:

MÉDITATION: Trois possibilités élémentaires du romancier : il raconte une histoire (Fielding), il décrit une histoire (Flaubert), il pense une histoire (Musil). [...] Fonder un roman sur une méditation perpétuelle, cela va au XXe siècle contre l'esprit de l'époque qui n'aime plus penser du tout.¹¹⁸

La meditació entesa com a mirada atenta i detinguda sobre la història que narra la novel·la es presenta com a contra discurs de la ciència o el periodisme, contra la voraginosa simplificació, però a partir d'aquest moment la paraula que anirà omplint de sentit serà pensament, per passar de la

¹¹⁶ Ibid., p. 97

¹¹⁷ «Action de méditer, de penser avec une grande concentration d'esprit pour approfondir sa réflexion. S'abandonner, se consacrer, s'employer, s'exercer, se livrer, se vouer à la méditation; fruits, sources de la méditation. Je te donne tout ce qui précède comme un thème à méditation. Seulement médite et considère-moi tout entier (FLAUB., Corresp., 1851, p.323)» *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé* [En línia] <<http://www.atilf.fr/tlfi>>

¹¹⁸ AR, p. 163

«méditation romanesque» a «la pensée romanesque» que ja assaja al discurs sobre la novel·la que clou *L'art du roman*.

La noció de pensament, si bé ja ha estat determinada en aquest estudi per la relació amb l'ús que en fa Heidegger en oposició a la filosofia i la metafísica, queda marcada en l'assaig de Kundera pel sentit que li atribueix Nietzsche. Si bé es tractarà més abastament la interpretació de Nietzsche al capítol sobre Musil, cal destacar que la noció de pensament als assaigs de Kundera adopta un sentit diferent després de ser associada al pensament nietzschian: el txec troba en Nietzsche una concepció del pensar en el qual el pensament ha de ser preservat en la forma que arriba al pensador i, per tant, aquest ha de resistir-se a reduir les idees a un sistema¹¹⁹. Inspirat per aquesta concepció Kundera diu el pensament que podem anomenar autènticament novel·lesc és asistemàtic i indisciplinat i proper al *pensament experimental* de Nietzsche, que no buscava persuadir sinó inspirar el pensar de l'altre: «elle [la pensée] force des brèches dans tous les systèmes d'idées qui nous entourent ; elle examine (notamment par l'intermédiaire des personnages) tous les chemins de réflexion en essayant d'aller jusqu'au bout de chacun d'eux.»¹²⁰

En aquesta definició del pensament novel·lesc, Kundera introdueix les dues nocions restants: la reflexió i l'assaig. Si en la relació entre meditació i pensament veiem una certa equivalència, la reflexió i l'assaig es presenten com a formes concretes del pensament, és a dir, com a paraules que designen un fenomen més concret que l'activitat del pensament: estan lligades a la forma i als recursos novel·lescos que permeten crear el pensament específic de la novel·la. L'activitat del pensar a la novel·la, com a activitat que prové d'un pensar més general, però que adopta una forma particular a la novel·la té com a objectiu *desistematitzar* la construcció del pensament, repensar les pròpies assumpcions, per tal de poder dir alguna cosa sobre l'existència¹²¹, aquesta és

¹¹⁹ TT, p. 175-177

¹²⁰ Ibid, p. 204

¹²¹ Ibid. p. 205

l'única mena de filosofia de la novel·la que concep Kundera. Un cop ha afegit l'adjectiu novel·lesc al pensament i ha exposat que vol dir amb aquest apel·latiu, Kundera contraposa el *pensée romanesque* al filosòfic, com quan distingeix el pensament de Musil als seus assaigs i a la seva novel·la¹²². Si bé es podria qüestionar aquesta distinció donada la semblança entre els assaigs de Musil i els de Kundera, és cert que el pensament als assaigs té una forma més argumentativa i té com a objectiu afirmar una idea, mentre que el pensament de la novel·la es caracteritza pel seu vincle amb les situacions i els personatges, de manera que les idees no queden fixades amb un sol sentit.

Abans d'analitzar les nocions de reflexió i assaig però cal que ens preguntem novament per quina mena de coneixement pot arribar a oferir la novel·la, d'acord amb la proposta kunderiana. Malgrat Pavel titula la seva obra *La pensée du roman*, no analitza exactament la idea d'un pensament específic de la novel·la sinó que proposa diferents recorreguts per la història del gènere d'acord amb la relació que aquests models de representació de l'existència tenen amb les obres anteriors i amb el seu moment històric. El vincle amb Kundera però el trobem en el convenciment de Pavel que la bellesa de l'obra prové de la convergència entre l'univers fictici representat i els mitjans formals que s'empren per evocar-lo, de manera que entén la tasca de la novel·la no com una simple representació sinó com una comprensió d'allò representat¹²³. En aquest sentit, Pavel comparteix amb Kundera la idea que cada obra proposa una *hipòtesi substancial* sobre la naturalesa i l'organització del món, entenent per això la posició de l'home al món i les condicions en què aquest habita el món¹²⁴, una formulació que remet a la concepció heideggeriana de l'existència de Kundera.

¹²² Ibid. p. 275

¹²³ PAVEL, *Representar la existència*, p. 41-42

¹²⁴ Ibid. p. 42

L'aproximació de Kundera al coneixement novel·lesc en oposició al de la filosofia, tal i com s'ha comentat, comparteix el punt de partida amb el que Tzvetan Todorov exposa a un dels seus darrers assaigs, *La literatura en perill* (2007), en el qual critica les concepcions reduccionistes de la literatura i defensa la particularitat del coneixement literari com a saber sobre l'experiència humana i la preservació de la diversitat d'allò viscut

Comme la philosophie, comme les sciences humaines, la littérature est pensée et connaissance du monde psychique et social que nous habitons. La réalité que la littérature aspire à comprendre est, tout simplement (mais, en même temps, rien n'est plus complexe), l'expérience humaine. C'est pourquoi on peut dire que Dante ou Cervantès nous apprennent au moins autant sur la condition humaine que les plus grands sociologues et psychologues, et qu'il n'y a pas d'incompatibilité entre le premier savoir et le second. [...] L'une préserve la richesse et la diversité du vécu, l'autre favorise l'abstraction, qui lui permet de formuler des lois générales.¹²⁵

L'aportació de Todorov però no entra a debatre què entén exactament per coneixement, més enllà del que puguem inferir de la comparació amb el coneixement filosòfic. També des de la comparació amb la filosofia Vincent Descombes s'interroga sobre la possible existència d'una filosofia de la novel·la a partir de l'obra de Marcel Proust, atès que considera que el text de Proust permet una lectura filosòfica perquè se sosté per raons filosòfiques, no històriques o estètiques¹²⁶, tal i com el mateix Proust assegura en una carta a Jacques Rivière del 7 de febrer de 1914, la seva novel·la té una dimensió especulativa i planteja una recerca de la veritat¹²⁷. L'argument que acosta però la proposta kunderiana i la del crític francès és que, de la mateixa manera que el txec diferencia entre el pensament de Musil en els seus assaig i a les seves novel·les, Descombes distingeix entre el pensament de Proust com a teòric al *Contre Sainte-Beuve* (1909) i el de la *Recherche*, que anomena la «pensée du

¹²⁵ Tzvetan TODOROV, *La littérature en perill*, Paris: Flammarion, 2007, p. 72-73

¹²⁶ Vincent DESCOMBES, *Proust. Philosophie du roman*, Paris : Les éditions de minuit, 1987, p. 10

¹²⁷ Ibid, p. 12

romancier»¹²⁸, una proposta que s'inspira en la de Georges Bataille a *La littérature et le mal* (1957) o la de René Girard a *Mesonge romantiques et vérité romanesque* (1961). Descombes explora diferents termes i aproximacions a la lectura: primer, analitza què és allò que entenem per novel·la filosòfica, és a dir, aquella obra que conté, en algun punt del text, una propòsit filosòfic o que comunica una intenció filosòfica¹²⁹, de manera que podria semblar que entra en les categories de la novel·la filosòfica de la que es distancia Kundera, és a dir, l'ús de la forma novel·lesca per transmetre una determinada filosofia. A mesura que avança l'anàlisi però Descombes proposa una noció de pensament novel·lesc que molt semblant a la del txec:

La pensée romanesque est à chercher dans cela même qui a demandé du travail au romancier. In n'est plus question ici d'illustrer des thèmes philosophiques, mais de composer un récit. [...] Il nous reste donc à reconnaître dans la forme romanesque une puissance autonome d'élucidation. La pensée du roman n'est pas à chercher dans tel ou tel contenu de pensée, mais dans le fait que le roman exige du lecteur une réforme de l'entendement.¹³⁰

Tant en la noció de pensament novel·lesc de Kundera com de Descombes hi ha implícita la idea que es tracta d'un saber determinat per l'activitat del pensar, no tant dels continguts que la narració vehiculi: el caràcter interrogatiu, d'elucidar quelcom sobre la realitat i els personatges que representa és el que distingeix la particular forma de pensar de la novel·la.

Tot i així, fins ara no s'ha plantejat aquí la qüestió de l'estatut d'aquest coneixement respecte d'altres sabers¹³¹. D'altres acadèmics com Jacques

¹²⁸ Ibid. p. 15

¹²⁹ En aquest cas, Descombes distingeix entre la representació del pensament a *La muntanya màgica* o a l'obra de Musil, de la *Recherche*, perquè en les dues obres alemanyes trobem una discussió entre diferents visions del món, mentre que a la *Recherche* seguïem el procés mental només de Marcel. Ibid. p. 40

¹³⁰ Ibid. p. 45

¹³¹ Sobre les diferents aproximacions a la relació entre literatura i coneixement recomanem l'antologia de Catherine COQUIO i Régis SALADO (Ed.), *Fiction et Connaissance : Essai sur le savoir à l'aune et l'aune de fiction*, Paris : Harmattan, 1998. En concret sobre la relació entre novel·la i sociologia es pot consultar Anne BARRÈRE i Danilo MARTUCCELLI, *Le roman comme*

Bouveresse o Martha Nussbaum sí que s'han preguntat de manera més concreta sobre el tipus de saber de la novel·la, des de perspectives diferents com la crítica literària o la filosofia ètica. Com apunta Engel¹³², entre les diferents concepcions del coneixement literari podem distingir aquelles que el presenten com un pensament teòric proposicional i les que en destaquen el caràcter pràctic. La distinció deriva dels tipus de coneixement descrits per Aristòtil a l'*Ètica nicomaquea*¹³³: episteme, tekhné i phronesis i les posteriors interpretacions des del neocognitivism o la fenomenologia heideggeriana. Segons Engel, s'ha descrit el coneixement de la literatura tant com a teòric proposicional —tenint en compte les proposicions generals sobre psicologia o sobre les societats humanes que podem trobar a la literatura, així com sobre objectes o personatges, fins i tot sobre qualitats metafísiques— però també des de les concepcions pràctiques, a partir de la noció de coneixement pràctic d'Aristòtil i la *phronesis*¹³⁴, que Gadamer havia caracteritzat com en el context de l'hermenèutica:

La distinción aristotélica entre *tejne* y *phronesis* viene a clarificar esta confusión. El saber práctico, que conoce lo factible en la situación vital concreta, no encuentra su perfección como el saber objetivo encuentra la suya en la *tejne*. Mientras que la *tejne* es enseñable y aprendible y su eficiencia no depende de la clase de persona que se sea en lo moral o en lo político, ocurre lo contrario ocurre con el saber y con la razón que iluminan y guían la situación práctica del ser humano.¹³⁵

Entre els defensors d'aquesta concepció pràctica del coneixement literari —present ja en el pensament de Giambattista Vico, com apuntava Valdés, com a comprensió d'una situació concreta¹³⁶— destaquen les

laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 337-356

¹³² Pascal ENGEL, «Trois conceptions de la connaissance littéraire: cognitive, affective, pratique» *Philosophiques*, Vol. 40, n.1, 2013 p.121-138

¹³³ ARISTÒTIL, *Ètica nicomaquea*, Vol. II, Barcelona: Bernat Metge, 1995 p.63-98 Traducció de Josep Batalla

¹³⁴ ENGEL, «Trois conceptions de la connaissance littéraire» p. 126

¹³⁵ GADAMER, *Verdad y método II*, p. 159

¹³⁶ VALDÉS, *La interpretación abierta*, p. 27

aportacions de Bouveresse i Nussbaum, que definiria el saber literari com a coneixement d'allò individual i en destaquen la capacitat per mostrar-ne les possibilitats, quelcom que ressona en la proposta kunderiana.

Per sustentar aquesta posició, Bouveresse¹³⁷ recorre als textos del filòsof Hillary Putnam sobre el coneixement pràctic com al tipus de saber novel·lesc, especialment pel que fa a la moral.

What literature does is not the same as what moral or ideological rhetoric does. Literature does not, usually, enable us to visualize *ideal* ways of life. Literature does not or does not often depict *solutions*. What especially the novel does is aid us in the imaginative re-creation of moral perplexities, in the widest sense.¹³⁸

Malgrat Putnam no entra a debatre el valor estètic de les obres, assenyalant algunes de les dificultats per defensar el coneixement literari d'acord amb la noció de saber donat per la capacitat de posar a prova les afirmacions que fa la novel·la. La novel·la, per tant, no prova hipòtesis, sinó que ens mostra a través dels personatges la plausibilitat d'una determinada hipòtesis, com seria el món si aquesta fos veritat i com es podria arribar a pensar així. No es tracta doncs d'un coneixement empíric, sinó un coneixement de la possibilitat, és a dir, un coneixement conceptual: «Thinking of a hypothesis that one had not considered before is conceptual discovery; it is not empirical discovery, although it may result in empirical discovery if the hypothesis turns out to be correct.»¹³⁹ Aquí reapareix no només la noció de possibilitat, clau en la proposta kunderiana, sinó també la de descobriment que, recordem, forma part de la tasca de la novel·la en tant que descobriment de regions inexplorades de l'existència.

¹³⁷ Jacques BOUVERESSE, *La connaissance de l'écrivain*, Marseille: Agone, 2008 [Jacques BOUVERESSE, *El conocimiento del escritor*, Barcelona: Ediciones del subsuelo, 2013. Traducció de Laura Claravall]

¹³⁸ Hilary PUTNAM, «Literature, Science and Reflection» a *Meaning and the Moral Sciences*, London: Routledge, 2010, p. 86

¹³⁹ Ibid. p. 90

En la línia de Putnam, Martha C. Nussbaum ha estudiat les possibilitats del coneixement ètic de la literatura i la singularitat del pensament que es desenvolupa a partir de la forma literària capaç d'emfatitzar la varietat i complexitat de l'existència¹⁴⁰. Nussbaum insisteix en la importància de la composició, la manera com es narren les històries, la tria del gènere, el vocabulari perquè considera que aquests elements determinen la mena de coneixement que la literatura pot crear:

Life is never simply *presented* by a text; it is always *represented* as something. This “as” can, and must, be seen not only in the paraphrasable content, but also in the style, which itself expresses choices and selections, and sets up, in the reader, certain activities and transactions rather than others.¹⁴¹

D'acord amb aquest punt de partida, Nussbaum diu que la tria de l'estil condiona les facultats que el lector haurà de fer servir per comprendre el text i que justament per aquesta determinació de l'estil, la narració literària és el medi privilegiat per representar certs debats ètics, malgrat no puguin abastar totes les vessants del problema¹⁴². Així, Nussbaum no proposa una substitució del discurs filosòfic pel narratiu, però sí que reconeix el paper que la literatura i, especialment, la novel·la pot tenir en el desenvolupament de preguntes ètiques. Però quin és el paper que poden tenir els textos literaris en aquest debat? En primer lloc, les obres literàries farien accessible una concepció rica i inclusiva de la pregunta que obre el debat. En segon lloc, Nussbaum s'interessa per la relació entre la concepció de la vida que transmet la novel·la i l'estructura compositiva de l'obra —un aspecte que reprendrem especialment en la lectura de Musil—, atès que aquesta construcció permet que la novel·la s'ocupi de problemes concrets i fugi de les construccions dogmàtiques, quelcom que representaria una aproximació i una concepció de

¹⁴⁰ Martha C. NUSSBAUM, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1992, p. 3

¹⁴¹ *Ibid.* p. 5

¹⁴² *Ibid.* p. 23

l'ètica, semblant a la d'Aristòtil¹⁴³. A partir de l'anàlisi de les novel·les de Henry James, Nussbaum descriu les particularitats de la percepció d'aquest gènere: la varietat de possibilitats i comportaments que ens permet veure la novel·la, les connexions que es representen entre un aspecte d'una situació i d'altres aspectes, manifestant la seva complexitat¹⁴⁴, en definitiva, l'esperit de la complexitat defensat per Kundera i la primacia de la pregunta de l'existència que el txec presenta com a base idiosincràtica del gènere.

Davant la impossibilitat d'experimentar totes les derivades possibles d'un problema ètic, la literatura, segons Nussbaum, ens permet expandir els nostres horitzons i ens fa reflexionar i sentir aspectes de l'existència que d'altra manera ens serien distants o desconeguts.

So, literature is an extension of life not only horizontally, bringing the reader into contact with events or locations or persons or problems he or she has not otherwise met, but also, so to speak, vertically, giving the reader experience that is deeper, sharper, and more precise than much of what takes place in life.¹⁴⁵

Malgrat la perspectiva de Nussbaum pugui acabar derivant en una concepció de la literatura i, concretament, les novel·les com a recurs per desenvolupar la filosofia ètica, la seva anàlisi ens il·lustra sobre el tipus de coneixement que poden trobar a les novel·les, un coneixement ètic de caire pràctic. La prioritat de la percepció, l'atenció a les particularitats del comportament, les relacions entre els personatges i la representació de diferents possibilitats de l'existència fan de la novel·la un espai privilegiat per formular preguntes sobre el ser de l'home, de manera que el coneixement que ens llega és justament *com* mantenir viva la preguntar pel ser. Com apuntava Chvatik, la funció noètica literària es caracteritza pel fet que l'instrument que permet el coneixement de la novel·la no és l'anàlisi i l'argumentació lògica,

¹⁴³ Ibid. p. 26

¹⁴⁴ Ibid. p. 38

¹⁴⁵ Ibid. p. 48

sinó l'evocació intuïtiva per mitjà de la imaginació, de l'experimentació artística amb l'experiència humana¹⁴⁶.

La pregunta que ens fem, per tant, quan parlem sobre el coneixement de la novel·la no és sobre l'estatut de veritat del coneixement que proporciona —qualcom que ens portaria a la pregunta per la qualitat de coneixement de la literatura i la seva validesa en tant que episteme¹⁴⁷— sinó per la forma en què la literatura, i concretament la novel·la, formula preguntes sobre l'existència que posen en qüestió els discursos epistemològics sobre l'existència.

La reflexió i l'assaig: les formes del pensament novel·lesc

La reflexió trenca la pura immanència de la forma [...] La reflexió pren partit contra la mentida de la representació.

Theodor W. Adorno, *El lloc del narrador a la novel·la contemporània*

Si les nocions de pensament i meditació designaven la mena d'activitat que hi ha en joc a la novel·la, Kundera emprà les paraules reflexió i assaig per referir-se al tipus de construcció formal i lingüística que permet el desenvolupament d'un pensament específic a la novel·la. La noció de reflexió, a diferència de les anteriors, de caràcter més general, apareix per descriure aquells passatges de l'obra en què el pensament predomina a la narració, malgrat la reflexió sempre hagi d'anar lligada al conjunt de la trama de la novel·la i al personatge que la posa en marxa a través de les seves accions.

Fins ara, Kundera havia exposat la seva concepció del coneixement de la novel·la com quelcom que s'assolia gràcies a la varietat discursiva del

¹⁴⁶ CHVATIK, *La trampa del mundo*, p. 148

¹⁴⁷ En aquest cas hauríem d'entrar en els debats sobre el valor cognitiu de la literatura com els que es tracten a Peter LAMARQUE i Stein H. OLSEN, *Truth, Fiction, and Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1996. Bouveresse també explora aquesta línia a *El conocimiento del escritor*.

gènere —el diàleg i contraposició dels diferents discursos que integren la novel·la— a la composició temàtica que desenvolupa temes en diferents contextos i a través de diferents personatges. Aquesta particularitat genèrica permetia construir la novel·la al voltant de determinades preguntes sobre l'existència. Podria semblar doncs, que cada element compositiu compleix una part d'aquesta tasca cognoscitiva de la novel·la.

La idea que el saber de la literatura és una trobada entre un discurs extraliterari (sovint social o antropològic) i una forma literària ha esdevingut un lloc comú en la crítica que es pregunta per quina mena de coneixement pot tenir la literatura. Especialment en el cas de la novel·la, de la qual Mikhaïl Bakhtin¹⁴⁸ ja va destacar-ne la capacitat dialògica i la integració de diferents discursos, trobem forces estudis que la consideren un gènere en què els sabers i les altres formes de pensar hi entren per ser exposades, contrastades i formulades com a hipòtesis i no com a discursos argumentatius que tenen com a objectiu defensar una veritat.

Laurence Dahan-Gaida¹⁴⁹ des dels seus estudis sobre l'epistemologia literària¹⁵⁰ i a través de contrastar els discursos científics amb les representacions d'aquests dins de la novel·la, conclou que l'habilitat específica que d'aquest gènere és el seu procés de captació, quelcom semblant al que proposava Nussbaum: cada obra és un conjunt de temes, problemes i idees que circulen en els diferents discursos socials de manera més o menys difusa,

¹⁴⁸ «La especificidad estilística del género novelesco reside precisamente en la unificación de tales unidades subordinadas, aunque relativamente autónomas (algunas veces, incluso plurilingüal), en la unidad superior del todo: el estilo de la novela reside en la combinación de estilos; el lenguaje de la novela es el sistema de la «dengua»» Mijail BAJTIN, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, p. 80 Traducció d'Helena S. Kriükova i Vicente Cazcarra

¹⁴⁹ Laurence DAHAN-GAIDA, «Du Savoir à la fiction : les phénomènes d'interdiscursivité entre science et littérature», *Canadian Review of Comparative Literature*, Vol 18, n. 4, 1991, p. 471-487

¹⁵⁰ La recerca en aquesta línia de Dahan-Gaida i els seus col·laboradors ha estat publicada a la revista *Épistémocritique Littérature et savoirs* des de la seva fundació l'any 2007. El terme epistemocrítica prové de l'obra de Michel Pierssens, on també trobem un capítol dedicat a la tasca reflexiva de la literatura Michel PIERSSENS, *Savoirs à l'œuvre: Essais d'épistémocritique* Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990 p. 165-185

disseminats en la consciència col·lectiva. La novel·la té l'habilitat de captar les traces d'aquest intertext anònim i transformar-les dins del text literari, de manera que un cop integrades en el text els sabers que componen l'intertext ja no pertanyen a les veus que els han formulat, sinó que passen a formar part de l'equilibri de veus de la novel·la¹⁵¹.

Sense entrar en diàleg amb aquestes veus de la crítica literària, Kundera demostra que un dels aspectes que més valora d'autors com Rabelais, Broch o Musil és la seva capacitat d'integrar una varietat de formes discursives en les seves obres, quelcom que permet crear el debat necessari per transmetre al lector la complexitat de l'existència i la varietat de possibilitats que caracteritza el coneixement de la novel·la com a saber de la incertesa.

Si tornem a l'anàlisi terminològic cal destacar també que quan Kundera empra la paraula reflexió, ho fa sovint per parlar de passatges reflexius —analitza les reflexions d'Anna Karènina abans del seu suïcidi, o debat amb Salmon sobre els passatges reflexius de *La insuportable lleugeresa del ser* o del *Llibre del riure i de l'oblit*¹⁵²— insinuant que en aquests passatges es du a terme el pensament novel·lesc de manera explícita.

Com entenem doncs la noció de reflexió en el context de la concepció kunderiana de la novel·la? No és fins al diccionari de «Soixante et onze mots» que trobem un aclariment sobre el sentit d'aquest mot: aquí Kundera exposa que els passatges reflexius són els més difícils de traduir perquè requereixen ser traslladats amb precisió i exactitud pel que fa al sentit de les paraules i, alhora, conservar-ne la seva bellesa. Així, a més a més de l'arquitectura compositiva de la novel·la, cal tenir en compte també certs passatges on el pensament esdevé dominant i on s'exposa alguna mena de coneixement a través de la bellesa: aquests passatges, com exposa Kundera, es construeixen a

¹⁵¹ DAHAN-GAIDA, «Du Savoir à la fiction » p. 481

¹⁵² Milan KUNDERA, *El llibre del riure i de l'oblit*, Barcelona: El cercle de lectors, 1989, traducció de Monika Zgustová

partir d'alguna de les formes poètiques de la reflexió: l'aforisme, la lletania i la metàfora¹⁵³. Si bé analitzarem aquests aspectes més detingudament als capítols centrals dedicats a les lectures de Kundera, cal entendre que la reflexió, tal com la presenta el txec als seus assaigs, és un tipus de reflexió específicament novel·lesca, que dista de les formes de reflexió extraliteràries. Existeix doncs una reflexió novel·lesca, com hi ha també una forma de construir diàlegs pròpia de la novel·la, que es diferencia dels del teatre, com també existeix una forma de representar l'acció novel·lesca¹⁵⁴. La distinció en aquest cas és troba en la forma: la novel·la reflexiona, per exemple, a partir de comparacions i metàfores que diferencien els passatges reflexius dels altres discursos que componen la novel·la.

També Gilles Philippe¹⁵⁵ havia apuntat a dues possibles formes d'integrar el discurs argumentatiu —reflexiu, segons Kundera— a la novel·la: el mode al·legòric i el mode digressiu. En aquest sentit, les reflexions caracteritzades com a passatges s'acostarien a la mena d'argumentació digressiva, sigui en forma de diàlegs o a través de la veu d'un sol personatge, mentre que el mode al·legòric descriu els exemples que es poden dur a terme a través de la narració i que contribueixen al missatge. Tot i així, Philippe posa com a exemples la novel·la enciclopèdica o el *roman à thèse*, dues formes novel·lesques de les quals Kundera es distancia explícitament.

Abans d'analitzar la noció d'assaig però, cal distingir aquesta mena de reflexions d'un tipus particular que presenta Kundera i que tenen a veure amb les intervencions que fa com a l'autor implícit representat¹⁵⁶, en termes de Wayne Booth. A la conversa amb Salmon, Kundera insisteix que malgrat sigui ell qui parli dins de l'obra, en forma de narrador, com a *La insuportable lleugeresa del ser* o com a personatge, com a *La immortalitat*, la reflexió sempre estarà

¹⁵³ AR, p. 169-170

¹⁵⁴ TT, p. 276

¹⁵⁵ Gilles PHILIPPE «Note sur le statut argumentatif des textes romanesques» a Gilles PHILIPPE (Ed.), *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*. Paris : Sedes, 2000 p. 13-22

¹⁵⁶ Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, London: Penguin Books, 1991 p. 211-240

l·ligada als personatges i als temes de la novel·la¹⁵⁷. Tot i així, sovint s'han interpretat aquestes reflexions kunderianes com a formes de metaficció — sigui la metalepsi de l'autor descrita per Gérard Genette¹⁵⁸, el *récit spéculaire* de Lucien Dällenbach¹⁵⁹ o a través de les nocions de Booth— o com a estratègies d'intervenció per controlar la interpretació de l'obra¹⁶⁰ i no com a formes de reflexió lúdica i provocadora com les presenta el mateix autor¹⁶¹.

Si estirem el fil de la metaficció en relació amb la proposta de coneixement novel·lesc de Kundera, trobarem més similituds en la noció de gènere autoconscient que Robert Alter a *Partial Magic*, no només per les semblances entre les èpoques de la novel·la descrites pel txec i les d'Alter —la importància de l'herència cervantina, de l'obra de Sterne i Diderot, o l'aparent eclipsi de l'autoconsciència del gènere en el realisme decimonònic— sinó també per la concepció de la novel·la com a gènere autoconscient que constantment crida l'atenció sobre la seva condició d'artifici, per tal de problematitzar la relació entre la realitat i la realitat representada a la literatura¹⁶².

Tant si la reflexió es construeix en base al joc de miralls del *Quijote*, de la ironia i les digressions de Fielding i Sterne, com a través de les paradoxes desenvolupades pels autors del modernisme anglosaxó i centreeuropeu, segons Kundera la seva funció es servir a l'esperit de la complexitat de la

¹⁵⁷ TT, p. 99

¹⁵⁸ Gérard GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris: Editions de Seuil, 2004

¹⁵⁹ El terme estudiat per Dällenbach a partir de l'obra de Gide i dels integrats del nouveau roman es basa en la idea del reflex i l'emmirallament, quelcom que en el cas de les novel·les de Kundera rarament s'esdevé. Tampoc sembla que la descripció de la reflexió que proposa el txec tingui a veure amb aquest caràcter especular, quelcom que es pot entendre tenint en compte que els seus models són centreeuropeus així com la seva aversió pel nouveau roman. Cf. Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, Paris: Editions de Seuil, 1977

¹⁶⁰ Sobre les formes d'intervenció de l'autor a KNOOP, *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, p. 17-49

¹⁶¹ Sobre les representacions de l'autor a les novel·les de Kundera recomanem l'estudi de Pierre BRUNEL «Edipe laveur de vitres» a *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XXe siècle*, Paris: Librairie José Corti, 1997, p. 245-268

¹⁶² Robert ALTER, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley/London: University of California Press, 1975, p. x

novel·la i fer sorgir noves preguntes al lector tant sobre la construcció de la ficció, com respecte la seva relació amb la pròpia existència.

Resta doncs establir una darrera distinció entre l'ús de les paraules reflexió i assaig. Si la reflexió permet designar passatges d'obres de Tolstoi, així com les del propi Kundera, donant a entendre així que no descriu un fenomen d'un període determinat de la novel·la, la noció d'assaig associada al pensament neix de les obres de la plèiade d'autors centreeuropeus —Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz o, posteriorment, Carlos Fuentes—que representen el que el txec anomena la nova tendència postproustiana de la novel·la:

ils ont intégré la réflexion essayistique à l'art du roman ; ils ont rendu plus libre la composition ; reconquis le droit à la digression ; insufflé au roman l'esprit non-sérieux et du jeu ; renoncé aux dogmes du réalisme psychologique en créant des personnages sans prétendre concurrencer (à la manière de Balzac) l'état civil ; et surtout : ils se sont opposés à l'obligation de suggérer au lecteur l'illusion du réel¹⁶³

La noció d'assaig però no només serveix per distingir les reflexions que trobem al llarg de la història de la novel·la d'un tipus particular que acabem de comentar, sinó que incideix en el caràcter diferencial del tipus de discurs que aquests escriptors incorporen a la novel·la: a diferència de la reflexió, l'assaig específicament novel·lesc ressalta el caràcter polifònic de la composició novel·lesca que es defineix per la presència, com en el cas de *Die Schlafwandler* de diferents formes discursives (poesia, assaig, reportatge i narració) dins de la mateixa obra. A més a més, com veurem en els capítols següents, es tracta d'una paraula que Kundera pren dels mateixos autors que analitza, com la noció d'assaig a *Der Mann ohne Eigenschaften*.

Fruit del vincle que existeix entre les nocions de reflexió i, especialment, d'assaig amb les obres que suggereixen l'ús d'aquests termes, així

¹⁶³ TT. p. 91

com del fet que la definició d'aquests termes ve donada a través de les lectures que fa Kundera de l'obra de Broch, Musil i Kafka, aprofundirem en com les paraules triades pel txec delimiten l'àmbit del coneixement literari a través de l'anàlisi de les seves interpretacions del pensament d'aquests novel·listes centreeuropeus. En els capítols següents analitzarem la mena de preguntes que Kundera proposa per entendre les possibilitats epistemològiques de la novel·la, així com la seva proposta de lectura i d'estudi de les diferents formes que pren el saber de la incertesa.

III. KUNDERA LECTOR

1. Kundera lector de Broch.

je comprends et partage l'obstination avec laquelle Hermann Broch répétait: Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman

Milan Kundera, *L'art du roman*

Les nocions d'«erkenntnistheoretischer Roman», «polyhistorischer Roman» i «Kontrapunktik» com a fonaments de l'assaig específicament novel·lesc

Al capítol de *L'art du roman* dedicat a *Die Schlafwandler* de Hermann Broch, Kundera descriu per primera vegada l'art de l'assaig específicament novel·lesc com aquell tipus d'assaig que exposa un missatge de manera hipotètica, lúdica o irònica. Com s'ha apuntat en altres ocasions, aquesta noció esdevé clau per entendre el tipus de novel·la que Kundera proposa, no només com a projecte poètic propi, sinó també com a categoria de lectura per interpretar altres novel·les.

Si bé la noció d'assaig novel·lesc es construeix a partir de la lectura d'un corpus divers de novel·les, especialment aquelles que pertanyen a la tradició centreeuropea encapçalada per Hermann Broch, Franz Kafka i Robert Musil, i troba les seves arrels en el pensament experimental i aforístic de Friedrich Nietzsche, l'estètica de la novel·la de Broch és el punt de partida recurrent de la concepció kunderiana de la novel·la com a forma específica de reflexió.

La pregunta que guia la present investigació en aquest capítol és quin és el paper que juga el pensament de Broch en el desenvolupament de la noció

d'assaig específicament *novel·lesc* (tenint en compte que aquesta mateixa noció apareixerà sota diferents denominacions com *pensament novel·lesc*, *meditació novel·lesca* i *reflexió novel·lesca*) i quines referències implícites ens descobreix la filiació de Kundera amb la teoria brochiana.

En aquest apartat, en primer lloc, presentarem breument les idees que Broch exposa en les seves cartes, conferències i assaigs sobre la capacitat cognoscitiva de la novel·la i la forma que permet al gènere desenvolupar aquest tipus de coneixement; s'aclarirà doncs què designa Broch quan parla de la *novel·la gnoseològica* o *cognoscitiva* («*erkenntnistheoretischer Roman*») i quan opta per la denominació *novel·la polihistòrica* («*polyhistorischer Roman*»). Un cop descrites aquestes idees, es comentarà la lectura que Kundera proposa d'aquests textos i de la trilogia de *Die Schlafwandler* als seus assaigs per, finalment, veure les traces d'aquestes lectures en la seva proposta d'un pensament específicament *novel·lesc*.

1.1. Broch i la cosmovisió de la novel·la

La palabra nunca llega a alcanzar la desnudez
que brota de la acción como la noche brota
del día

Hermann Broch, *Huguenau o el realismo*

Atès que el principal objecte d'interès d'aquest treball és el pensament kunderià, el que es presenta a continuació no pretén ser una descripció acurada de la teoria de la novel·la desenvolupada per Broch, sobre la qual es pot consultar una extensa bibliografia, sinó un recorregut pel naixement i el desenvolupament d'algunes de les categories claus proposades per l'escriptor vienès qui, com Kundera mateix, construeix literàriament el seu pensament, ja sigui tant dins de les pròpies novel·les, com en paratextos de les mateixes, així com en assaigs i en part de la seva correspondència.

Podem distingir dues grans línies de reflexió en els textos que Broch elabora durant l'escriptura de *Die Schlafwandler*: la que s'ocupa de l'estètica de la novel·la i es pregunta per la seva funció i les seves possibilitats com a forma de coneixement i, en segon lloc, però en estreta relació amb la primera línia, la que s'interroga per les formes que ha d'adoptar aquest tipus de text, és a dir, pels recursos lingüístics i narratius que permeten concretar el seu ideal estètic de novel·la.

Autors d'alguns estudis previs d'aquestes nocions, com el de Christine Mondon¹ que recull les aportacions dels principals intèrprets de Broch (específicament, Manfred Durzak, Paul Michael Lützeler, Hartmut Steinecke i Monika Ritzer²) han emprat un criteri cronològic per entendre els canvis successius que Broch introdueix en la seva estètica i que ens acosten, seguint una forma narrativa, a les idees principals que regeixen la seva concepció de la novel·la. D'acord amb aquesta tradició, en el present treball ens limitarem a estudiar els textos que mantenen una estreta relació amb el pensament de l'autor durant la redacció de la trilogia *Die Schlafwandler*, atès que és l'obra que guia la lectura de Kundera fa de Broch Així, les cartes escrites entre 1928 i 1933, les conferències «James Joyce und die Gegenwart» i «Das Weltbild des Romans» de 1932³ seran el principal objecte d'estudi, si bé es poden fer referències a textos posteriors que reformulen idees que ja es trobaven en les cartes d'aquest període.

¹ «Les somnambules» a Christine MONDON, *Écritures romanesques et philosophie*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011 pp. 47-82

² Manfred DURZAK, Hermann Broch. Dichtung und Erkenntnis. Studien zum dichterischen Werk. Stuttgart: Kohlhammer, 1978, Paul Michael LÜTZELER, Die Entropie des Menschen. Studien zum Werk Hermann Brochs, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000 i Paul Michael LÜTZELER und Michael KESSLER (Hg.), Hermann Broch. Das dichterische Werk, Tübingen: Stauffenburg, 1987; Monika RITZER, Hermann Broch und die Kulturkrise im frühen 20. Jahrhundert, Stuttgart: J. B Metzler, 1988; Hartmut STEINECKE, Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantypus der Moderne, Bonn: H. Bouvier, 1968

³ La conferència «James Joyce und die Gegenwart» és pronunciada l'any 1932 però la versió publicada és de 1936, com apareix a les obres completes.

L'exigència ètica de la novel·la: «der erkenntnistheoretische Roman»

La primera noció «erkenntnistheoretischer Roman» o novel·la epistemològica —també traduïda en els textos de Broch i Kundera com a «cognoscitiva» o «gnoseològica»— es pot considerar una idea general dins de l'estètica de Broch, atès que no designa unes pràctiques literàries concretes, sinó una raó de ser o una funció de la novel·la com a gènere, dins de la tasca més àmplia d'un tipus d'art que, segons l'escriptor austríac, s'oposa a l'art kitsch⁴ i a l'art per l'art. La tasca epistemològica de la novel·la és doncs el que garanteix que aquest art no oblidí el seu component ètic.

És a l'espai privat i distès de les cartes que Broch intercanvia amb els seu editor a Rhein-Verlag, el Dr. Daniel Brody, durant l'escriptura de *Die Schlafwandler*, on es recullen algunes de les primeres formulacions d'aquestes idees. La noció «erkenntnistheoretischer Roman» apareix en una carta del 16 de juliol de 1930 dirigida a Daisy Brody, esposa de l'editor.

allò que només apareix insinuat als Somnàmbuls és quelcom que no va en la direcció de Joyce[...], això és, la novel·la epistemològica en lloc de la psicològica, és a dir, la novel·la en què la motivació psicològica es basa en posicionaments fonamentals epistemològics i en la lògica i plausibilitat reals dels valors.⁵

⁴ L'ús de la paraula Kitsch, tant en l'obra de Broch com en la de Kundera cal entendre'l en el context que Kundera exposava a McEwan en una entrevista, és a dir, en el sentit que es va encunyar a Alemanya al segle XIX per referir-se a un art derivat del Romanticisme que imita estils però sense comprendre les raons estètiques rere aquella forma. Cf. «Germany and Central Europe were both Romantic in the nineteenth century – more Romantic than realist. And they really produced kitsch in enormous quantities. The nineteenth century is the first century without a style. All kinds of styles were imitated, especially in architecture: renaissance, baroque, gothic, everything all at once. Hermann Broch wrote a very fine essay called 'Comments on Kitsch' in which he asks this: wasn't the nineteenth century really the century not of Romanticism but of kitsch? By which he means a kind of absolute artistic opportunism capable of drawing on anything in order to move people emotionally. It was eclecticism with one imperative: that it must please. The great Romantics were, according to Broch, exceptions in a sea of kitsch.» KUNDERA i MCEWAN, «An Interview with Milan Kundera» p. 30

⁵ Atès que no existeix traducció catalana ni castellana de la correspondència de Broch, s'ofereix una traducció pròpia, si bé es facilitarà a peu de pàgina la transcripció dels textos originals. «was in den Schlafwandlern erst angedeutet ist, ist ja doch etwas, das nicht in der Richtung Joyce liegt [...], nämlich der erkenntnistheoretische Roman statt des psychologischen, d. h. der Roman, in dem hinter die psychologische Motivation auf erkenntnistheoretische Grundhaltungen und auf

La necessitat de posar nom a diferents tipus de novel·la sorgeix de la voluntat de distingir diferents models que Broch observa quan compara la seva obra amb la de James Joyce, un dels principals referents de la seva estètica. Si bé només disposem d'una part de la conversa, sabem que Broch construeix la seva idea de novel·la a partir d'un doble moviment d'imitació i de distanciament de l'obra de Joyce i que és a partir d'un fragment d'un text de l'irlandès que Broch proposa aquestes categories. Concretament en aquesta carta, s'allunya d'un tret que ha detectat en Joyce, doncs el que ell vol explorar en la seva trilogia no és la complexa psicologia dels personatges, sinó com representar la relació entre determinats comportaments dels seus personatges i el sistema de valors que cadascun d'ells representa.

D'aquesta manera, Broch ens ofereix una valuosa clau de lectura — la mateixa que seguirà Kundera— sobre la funció que els personatges protagonistes de la seva trilogia (Pasenow, Esch i Huguenau) aconsegueixen, entesos com a exploracions de les diferents possibilitats existencials davant del fenomen tractat a *Die Schlafwandler*: la degradació dels valors. En una carta d'uns dies més tard (26 de juliol de 1930), Broch continua aprofundint en aquestes idees, a partir del fragment que comenta amb Daisy Brody:

Darrere d'allò psicològic hi trobem probablement allò epistemològic, i més enllà no s'hi pot anar racional i cognitivament. En allò irracional i productiu però, hi ha, rere la plausibilitat epistemològica, encara més capes, capa sobre capa plena de mites, i allà Joyce ja hi ha arribat.⁶

A partir de l'exemple de Joyce, Broch reformula les seves primeres impressions i entén que l'exploració dels mites de Joyce és una de les formes possibles de desenvolupar la novel·la epistemològica, si bé la forma de construir els personatges difereix de la seva. El més rellevant d'aquesta cita és

die eigentliche Wertlogik und Wertplausibilität zurückgegangen wird» Hermann BROCH, Briefe. Von 1929-1951, Zürich: Rhein-Verlag, 1957, p. 23

⁶ «hinter dem Psychologischen steht wohl das Erkenntnistheoretische, und darüber lässt sich rational und erkennend nicht hinausgehen. Im Irrationalen und Produktiven aber stehen hinter der erkenntnistheoretischen Plausibilität noch weitere Schichten, Schicht um Schicht voller Mythos, und dort ist Joyce schon angelangt.» Ibid. p. 27

que apunta cap a una de les grans preocupacions estètiques de Broch, sinó la més important: com representar artísticament allò irracional i, més concretament, com mostrar les motivacions irracionals ocultes rere les accions humanes. Així, la categoria de «*erkenntnistheoretischer Roman*» apunta a un tipus de novel·les que tenen com a objectiu el coneixement, un tipus de coneixement diferent del de la ciència o la filosofia que es basa en la racionalitat, i que està relacionat d'alguna manera amb la construcció dels mites.

Aquestes primeres incursions en una teoria de la novel·la seran desenvolupades per l'autor l'any 1933 en la conferència «*Das Weltbild des Romans*» (La cosmovisió de la novel·la⁷) on recull les idees escampades per la seva correspondència i posades en pràctica a la seva obra, per tal de concretar la raó de ser de la novel·la i la seva singularitat. Així, ens trobem de nou davant de la interrogació estètica per les possibilitats de la novel·la entesa com eina epistemològica o gnoseològica, per la seva capacitat d'oferir el que ell anomena una visió particular del món. Broch inicia la seva conferència preguntant-se per què és allò que constitueix una *visió del món*, una cosmovisió, i quina pot ser l'específica de la novel·la. A la primera pregunta respon que la cosmovisió està determinada i es basa en uns valors concrets i que, per tant, la visió del món de la novel·la es basa en els valors característics d'aquesta. Alhora, tota cosmovisió parcial del món té l'ambició de canviar l'estat actual de les coses i, en conseqüència, podem dir que conté una exigència ètica. Però com es concreta aquesta exigència? Segons Broch «el resultado es siempre un acto de modulación, de dar forma; es, por consiguiente, un resultado estético, en el más amplio sentido de la palabra. ¡Acto ético y resultado estético!»⁸

⁷ Atès que no es disposa de traducció catalana es farà servir la traducció castellana de Ramón Ibero que es pot trobar a Hermann BROCH, *Poesía e investigación*, Barcelona: Barral, 1974, «La cosmogonía de la novela», 265 – 298. Tot i així, quan es consideri rellevant per a l'estudi, es farà referència a l'original que s'oferirà a peu de pàgina.

⁸ Ibid. p. 267 «das Resultat ist immer ein Akt der Formung und Formgebung, ist also, im weitesten Sinne gesprochen, ein ästhetisches Resultat. Ethischer Akt und ästhetisches Resultat» Hermann BROCH, *Schriften zur Literatur* 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 90. Sobre

Així, Broch uneix sota la idea de valor, l'exigència ètica que hi ha rere la novel·la amb la seva necessària vocació estètica. L'antimodel d'aquesta forma novel·lesca seria l'art Kitsch, un dels temes recurrents en el pensament de Broch⁹; breument, l'art kitsch seria un art dogmàtic, que «lo sacrifica todo en aras del efecto estético» i que confon la «categoría ética con la estética»¹⁰.

A partir d'aquesta primera aproximació a la seva idea de novel·la, Broch fa un recorregut pels diferents models històrics previs a la recerca dels valors propis que han inspirat cadascun dels models: les obres de Balzac, Zola i Dostoievski, així com les seves respectives visions del món, mostren que la seva realitat és representativa del que Broch anomena «naturalisme» i que representa el món «en su acontecer visible»¹¹. Per contra la visió romàntica — força simplificada per part de l'autor— aspira només a la identificació del lector amb l'heroi. Aquests esbossos dels models de novel·la permeten a Broch analitzar les diferents formes de representació contemporànies i com aquests compleixen amb les seves exigències ètiques i estètiques que, més enllà de les opcions formals i del valors concrets que representin, han de ser capaces de mostrar una visió del món autònoma.

Al final de l'assaig i després d'aquest recorregut, Broch torna a la pregunta inicial sobre la possibilitat de concedir a la novel·la un valor cognoscitiu propi, una pregunta que respon primer amb una fórmula negativa: què és allò que no pot arribar a fer:

Hemos visto que la novela no es capaz de presentar el mundo en su auténtica realidad porque nunca podrá asumir la tarea de la ciencia.

l'estètica de Broch recomanem el capítol «Zur Ästhetik von Hermann Broch» a Ernestine SCHLANT, Manfred DURZAK (Hg.), *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972, p. 371 - 384

⁹ Recentment s'ha traduït al català un dels textos centrals de Broch sobre el Kitsch: Hermann BROCH «Algunes observacions sobre el problema del kitsch» *L'Espill*, n°60, 2019 p. 188- 202. Recomanem també el text de Ruth KLÜGER «Kitsch and Art: Broch's Essay "Das Böse im Wertsystem der Kunst"» a Paul Michael LÜTZELER i Hermann BROCH, *Visionary in Exile*, New York: Camden House, 2003 p. 13-20

¹⁰ BROCH, *Poesia e investigación*, p. 272 i 274

¹¹ Ibid. p. 277

Hemos visto que la novela no tiene derecho a presentar el mundo tal como debería ser porque quedaría en novela tendenciosa.¹²

Davant d'aquestes limitacions, què és el que li queda a la novel·la? Quina és la seva raó de ser i com ha de construir la seva cosmovisió pròpia? Broch respon de la següent manera:

Sí, la novela ha de ser espejo de todas las demás visiones del mundo, pero estas visiones son para ella trozos de la realidad, exactamente igual que cualquier otra visión parcial de la realidad visible. Y de la misma manera que todas y cada una de las parcelas de la realidad que la novela recoge del mundo exterior, también ella tiene su propia estructura.¹³

La concreció lingüística i narrativa d'aquesta exigència que determinarà l'estructura i la construcció dels punts de vista a la novel·la la trobem en dues categories definides per Broch en els seus textos poetològics i en la seva correspondència.

La forma del coneixement a la novel·la: la novel·la polihistòrica i el contrapunt

Un cop ha concretat la funció de la novel·la, la seva raó de ser com a forma de coneixement d'allò irracional en l'esfera humana, i com a forma de presentació d'una cosmovisió pròpia, Broch descriu unes noves categories que anomena «polihistoricisme» i «contrapunt». Aquestes, a diferència de l'anterior, sí designen procediments textuais concrets a partir dels quals es pot construir aquest espai per al coneixement dins de les novel·les, a l'hora que es fa avançar la narració. L'estudi de Karl Robert Mandelkow recull la noció de

¹² Ibid. p. 294 «Wir sahen, dass der Roman nicht imstande ist, die Welt wirklich in ihrer Realität zu schildern, weil er niemals die Aufgabe der Wissenschaft übernehmen kann. Wir sahen, dass der Roman im Grunde nicht befugt ist, die Welt so zu schildern, wie sie sein soll, weil er nicht Tendenzdichtung sein darf» BROCH, *Schriften zur Literatur* 2, p. 114

¹³ Ibid. p. 295 «Ja, der Roman hat Spiegel aller übrigen Weltbilder zu sein, aber sie sind ihm genau so Realitätsvokabeln wie jede andere Vokabel der Außenwelt. Und genau wie jede der anderen Realitätsvokabeln, die er von der Außenwelt bezieht, hat er sie in seine eigene dichterische Syntax zu setzen.» BROCH, *Schriften zur Literatur* 2, p. 115

polihistoricisme com el terme que Broch emprà per parlar d'aquelles novel·les que tenen com a objectiu el coneixement i que l'assoleixen a través de la unió de ciència i poesia, reflexió i presentació en l'obra d'art («desjenigen Romans, der mit dem Ziel der „Erkenntnis“ Wissenschaft und Dichtung, Reflexion und Gestaltung im Kunstwerk zu vereinen strebt»¹⁴). El gran repte detectat per Broch, segons Madelkow, és l'equilibri entre l'abstracció i la reflexió, que permet el coneixement sobre el món (Welt «erkenntnis»), i la concreció i la presentació poètica que té com a objectiu la representació del món (Welt «darstellung»)¹⁵. Segons Hartmut Steinecke, qui dedica un estudi a aquesta noció, allò principal en aquest concepte és que la novel·la ha rebut l'herència de la filosofia: Steinecke ens recorda com, segons Broch, totes les grans filosofies han intentat «capturar de manera polihistòrica la totalitat del saber i del món en el seu sistema»¹⁶. Però en el món de la degradació dels valors les filosofies ja no són capaces d'oferir aquest coneixement general ni la comprensió de la totalitat i, per tant, és la novel·la la que ha de fer-se càrrec d'aquesta tasca polihistòrica i intentar reunir les diferents disciplines del coneixement.

Per tal de comprendre però els matisos que Broch vol donar a aquesta noció, podem analitzar el que exposa a una de les cartes al seu editor, Daniel Brody, el 5 d'agost de 1931:

vostè coneix la meua teoria, que la novel·la i la nova forma novel·lesca estan al càrrec d'empassar-se aquelles parts de la filosofia que corresponen, certament, a necessitats metafísiques, però que tenint en compte l'estat actual de la investigació han de ser considerades avui en

¹⁴ Karl Robert MANDELKOW, *Herman Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“: Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1962, p. 156

¹⁵ *Ibid.* p. 157

¹⁶ «Der Begriff «polyhistorisch» weist insbesondere darauf hin, dass der Roman das Erbe der Philosophie angetreten hat. Alle großen Philosophien haben, nach Brochs Ansicht, versucht «das ganze Wissen und die Welt polyhistorisch in ihr System einzufangen» [...] Seither sind die Philosophien nicht mehr imstande, dieser Aufgabe der Totalitätserfassung und der Gesamterkenntnis nachzukommen [...]. Der Roman hat diese polyhistorische Aufgabe, die Einheit der auseinanderstrebenden Erkenntnisgebiete zu wahren, übernommen» STEINECKE, *Hermann Broch und der polyhistorische Roman*, p. 28

dia com a «no científiques» o, com diu Wittgenstein, com a “místiques”. *L'època de la novel·la polihistòrica ha començat.* Però no es tracta d'encabir en el llibre aquest polihistoricisme en forma de discursos «cultes» o, per tal d'encabir-lo, preferir homes de ciència com a herois de novel·la. La novel·la és poesia, té a veure amb els impulsos motrius primigenis de l'ànima i elevar una capa social «cultivada» a la categoria de suport de la novel·la és transformar-la en Kitsch.¹⁷

Lligats a la noció de polihistoricisme apareixen en aquesta carta diferents elements que caldrà tenir en compte amb relació a la idea de novel·la de Broch: en primer lloc, s'exposa quina ha de ser la tasca de la novel·la, en contrast amb les assignades a la filosofia o la ciència com ja havíem vist en la categoria d'«erkenntnistheoretische», és a dir, fer-se càrrec d'allò per al qual aquestes disciplines no tenen eines epistemològiques: allò místic i irracional. La novel·la ha d'intentar conèixer els «Ur-Moventien», una paraula de difícil traducció però que els estudiosos de l'obra de Broch acostumen a traduir com a “impulsos motrius primigenis o primitius” i que té una tradició d'ús en textos jurídics alemanys, però també en el llenguatge psicològic que en aquells moments intentava descriure l'inconscient¹⁸. Aquesta paraula, que reapareix al text dedicat a Joyce («James Joyce und die Gegenwart»), suggereix que la novel·la explora allò que mou als personatges («Moventien» ve de «Movens»), és a dir els motius previs a la raó, els impulsos primigenis o primitius que ens indica el prefix «Ur-». Aquesta reflexió esdevé especialment important per al nostre estudi quan recordem que segons Kundera totes les novel·les s'orienten

¹⁷ «Sie kennen meine Theorie, daß der Roman und die neue Romanform die Aufgabe übernommen haben, jene Teile der Philosophie zu schlucken, die zwar metaphysischen Bedürfnissen entsprechen, gemäß dem derzeitigen Stande der Forschung aber heute als «unwissenschaftlich» oder, wie Wittgenstein sagt, als «mystisch» zu gelten haben. *Die Zeit des polyhistorischen Romans ist angebrochen.* Es geht aber nicht an, daß man diesen Polyhistorismus in Gestalt «gebildeter» Reden im Buche unterbringt oder zu dieser Unterbringung Wissenschaftler als Romanhelden präferiert. Der Roman ist Dichtung, hat also mit den Ur-Moventien der Seele zu tun, und eine «gebildete» Gesellschaftsschicht zum Romanträger zu erheben, ist eine absolute Verküschung.» BROCH., *Briefe*, p. 59

¹⁸ «Er will mit Hilfe psychologischer Kategorien und Methoden in das Unbewusste und Irrationale „hinabsteigen“, damit sich ihm dort die „Ur-Moventien des Seins“ und „der Mensch selbst“ offenbaren.» Judith SIDLER, *Literaristierter Tagtraum*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, p. 98

cap a l'enigma del jo i exploren narrativament, a partir de diferents tendències i enfocaments, la imatge del jo que es projecta en l'acció¹⁹. Kundera comparteix així amb Broch el convenciment que l'acció humana no es pot explicar únicament per mitjà de la raó, atès que hi ha quelcom d'irracional, d'impulsiu, en el comportament humà que intenta copsar la novel·la. De fet, el mateix Kundera exposa aquestes idees a través del seu narrador a *La immortalitat* (*Nesmrtelnost*, 1990)²⁰ quan distingeix entre la noció de «Grund» en alemany i la seva traducció en les llengües romàniques, que deriven del llatí «ratio», per mostrar que rere el suïcidi d'un dels personatges hi ha quelcom més que motius racionals i que és això el que intenta descobrir rere cada personatge, tornarem més tard sobre aquest passatge quan parlem de les formes literàries de coneixement que proposa Kundera a partir de Broch.

Si ens centrem ara en les indicacions sobre la construcció formal de la novel·la associades a la noció de polihistoricisme de Broch, veiem que distingeix d'entre dos tipus d'obres: les que estan construint la nova forma novel·lesca i que creen el polihistoricisme —entès de moment com la diversitat del món representada en l'obra d'art— a partir de converses en què es tracta la dificultat de la representació artística i altres problemàtiques estètiques, per altre banda, les novel·les que són polihistòriques pels canvis introduïts en la seva arquitectura, en la seva composició, per donar compte de la diversitat de discursos existents sobre el món en un moment donat. Com a exemples de la primera opció, Broch cita les reflexions sobre la novel·la dels protagonistes de *Les faux-monnayeurs* d'André Gide, les converses entre

¹⁹ AR, p. 35-36

²⁰ «En totes les llengües que provenen del llatí, la paraula raó (*ratio, raison, ragione*) significa abans que res racionalitat, seny. De manera que la raó sempre s'entén com una cosa racional. Una raó la racionalitat de la qual no és transparent sembla incapaç de causar cap efecte. En canvi en alemany la paraula per dir raó és *Grund*, expressió que no té res a veure amb el *ratio* llatí, i que originàriament significa terra i també fonament. [...] En les profunditats de tots nosaltres està inscrita una raó, un Grund que és la causa constant dels nostres actes, que és la terra sobre la qual s'alça el nostre destí. Intento copsar el Grund amagat al fons de cada un dels meus personatges i cada vegada estic més convençut que té el caràcter d'una metàfora.» KUNDERA, *La immortalitat*, p. 310-11

Castorp, Settembrini i Naphta a *Der Zauberberg* de Thomas Mann i les darreres obres de Huxley. Per aclarir a què es refereix quan parla de novel·la polihistòrica Broch recorre a alguns passatges de Musil i, finalment, a Joyce: «Al cap i a la fi, es pot veure en Joyce, en oposició a tots els altres, una tendència a separar allò intel·lectual-racional d'allò psíquic, a trencar el flux de la novel·la i a inserir-hi un punt de vista completament diferent.»²¹

Seguint aquest model, en què el coneixement de la novel·la no es limita a les intervencions d'uns personatges cultes, sinó que parteix de l'estructura mateixa de la novel·la, Broch concep l'arquitectura de la trilogia de *Die Schlafwandler*: en aquesta novel·la es van trenant les diferents línies argumentals i les diferents visions del món que representa cada personatge, especialment al tercer volum, *Huguenau oder die Sachlichkeit*, on es troben els dos personatges que han protagonitzat els volums anteriors, Pasenow i Esch, amb el caràcter principal del tercer llibre, Huguenau, en un poble alsacià durant la Primera Guerra Mundial. Paral·lelament a l'acció d'aquests tres personatges, hi ha un seguit de capítols numerats de manera diferent a la resta i amb títols propis: «Geschichte des Heilsarmee Mädchens in Berlin» («La història de la noia de l'Exèrcit de salvament de Berlin») i «Zerfall der Werte» («Degradació dels valors»). Aquests ens introdueixen no només nous personatges i línies argumentals, sinó també un seguit de tipologies textuais diferents dins de la novel·la, com els poemes de la primera, o els passatges assagístics de caire filosòfic de la segona.

Com ens recorda Maurice Blanchot, l'objectiu de Broch és transformar la novel·la en mirall de les diferents cosmovisions fragmentàries del món, és relacionar-se amb aquesta fragmentarietat a partir d'una sintaxi pròpia que li permeti crear una nova lògica. Per tant, la diversitat de línies argumentals i, alhora la diversitat d'estils i llengües (de l'assaig sobre filosofia

²¹ «Immerhin sehen Sie bei Joyce im Gegensatz zu allen anderen die Tendenz, das Rational-Intellektuelle vom Psychischen abzutrennen, den Romanfluß aufzuheben und eine völlig andere Betrachtungsweise einzuschieben.» BROCH, *Briefe*, p. 60

de la història als passatges lírics, passant per diferents registres lingüístics en els capítols narratius) que trobem en cadascuna d'elles, estan posades al servei de fer tangible un món de fragments i ruïnes²².

Broch ja havia apuntat que la particular cosmovisió de la novel·la era el que ens permetia anomenar-la epistemològica. A la carta a Brody insisteix en la presència del coneixement, en aquest cas anomenat «allò científic», en diàleg constant amb els altres elements compositius de la novel·la.

També caldria dir que allò científic no s'empra per reomplir la conversa, sinó que hi neda i ressona com a capa racional més alta [...] A més a més del fet que està compost en contrapunt continu a l' "Exèrcit de salvació" i també està connectat amb ell pel que fa al contingut, també notarà que cadascun d'aquests capítols ha estat col·locat en una mena de connexió en forma de comentari amb l'anterior i el següent.²³

Cal tenir en compte que la unitat no s'assoleix només per la relació entre els personatges que hi apareixen; el fet que el narrador del relat sobre la noia de Berlín, Bertrand Müller, sigui autor del text sobre la «Degradació dels valors», és quelcom que no coneixem fins al quaranta-unè capítol de la novel·la²⁴. Per tant com apunta Kundera als seus assaigs, el vincle entre les diferents històries ha de bastir-se prèviament amb la relació temàtica. Aquesta

²² « comme il essaie désespérément de savoir où va ce monde et d'en devancer le destin, il se confie à tous les modes d'expression — narratifs, lyriques et discursifs — afin que son livre parvienne à un point plus central, que lui-même dans sa petite conscience individuelle ne discerne pas. » Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, p. 169

²³ «Wäre noch dazu zu sagen, dass das Wissenschaftliche eben nicht als Gesprächsfüllsel verwendet wird, sondern als oberste rationale Schicht mitschwimmt und mitschwingt. [...] Ganz abgesehen davon, dass er [der «Zerfall»] in fortlaufender Kontrapunktik zu der «Heilsarmee» komponiert ist und mit ihr auch in einem inhaltlichen Zusammenhang steht, so werden Sie auch bemerken, dass jedes dieser «wissenschaftlichen» Kapitel mit dem vorangehenden und dem ihm nachfolgenden in einer Art kommentierenden Konnex gesetzt worden ist.» BROCH, *Briefe*. p. 60

²⁴ «Incluso con gran sorpresa por mi parte, reanudé mis trabajos de filosofía de la historia dedicados a la degradación de los valores.» Hermann BROCH, *Huguenau o el realismo*, Barcelona: Debolsillo, 2013. Traducció de María Ángeles Grau, p. 146 «Zu meiner eigenen Verwunderung hatte ich wieder begonnen, mich mit meinen geschichtsphilosophischen Arbeiten über den Wertzerfall zu beschäftigen». Hermann BROCH, *Die Schlafwandler*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2005, p.488

relació és descrita a la carta de Broch com a composició en «contrapunt», una referència a la teoria musical que ressona als textos de l'escriptor txec.

Però a què es refereix Broch quan parla de contrapunt? A la conferència «Das Weltbild des Romans» descriu tres models de discurs no pròpiament literaris que han estat incorporats a la novel·la per Musil i Kafka: el reportatge, el somni i el contrapunt musical. Els dos primers models, assegura Broch, prenen fragments de la realitat i els resignifiquen, ja sigui fent-los aparèixer en ordres o contextos que no s'ajusten a la lògica racional, en el cas del somni²⁵, o bé recollint objectes de la realitat per intentar que parlin per si mateixos, amb una aparent neutralitat del creador, com en el cas del reportatge, però que comporta el problema de l'elecció i selecció del material així com de la reproducció dels discursos dogmàtics que pren de la realitat²⁶.

Si bé tant el somni com el reportatge són presentats com a insuficients per Broch, atès que condueixen a pràctiques artístiques que poden caure en el Kitsch, cal tenir present, com ens recorda Richard Brinkmann²⁷, que el que cerca l'autor en aquests llenguatges és una lògica alternativa, quelcom que permeti desenvolupar una nova sintaxi amb la qual unir els fragments de

²⁵ «Pero, prescindiendo de toda disquisición teórica, sabemos que el sueño recoge la mayor parte de sus elementos de la experiencia y que forma y conforma trozos de la realidad o, como nosotros decimos, expresiones de la realidad de acuerdo con una sintaxis y una lógica particulares» BROCH, *Poesía e investigación*, p. 285 «Aber vom jedem theoretischen Unterbau abgesehen wissen wir, dass der Traum seine Elemente durchaus Erfahrung entnimmt und Erfahrungsbruchstücke oder, wie wir sagten, Realitätsvokabeln nach einer ihm eigenen Syntax und Logik neu zusammensetzt.» BROCH, *Schriften zur Literatur 2*, p. 106

²⁶ «Es un naturalismo amplio que, en un sentido profundo, presenta el mundo tal como es, pero que no es tenido en cuenta por el reportaje, que no consigue deshacerse del vocabulario dogmático de la realidad, que no es capaz de alcanzar esa esfera de la realidad ensoñadoramente superior, que no responde ni se basa ya en vocablos, sino en la lógica, en la sintaxis, en la arquitectura de su construcción integral.» BROCH, *Poesía e investigación*, p. 285; «Es ist ein ergibt, wie sie ist, der aber von der Reportage nicht gesehen wird und nicht gesehen werden kann, weil sie von dem starren und dogmatischen Realitätsvokabular nicht loskommt, weil sie nicht vorzustoßen vermag in jene Sphäre der traumhaft erhöhten Realität, die nicht mehr in den Vokabeln begründet liegt, sondern in der Logik, in der Syntax, in der Architektur ihres Zusammenbaus.» BROCH, *Schriften zur Literatur 2*, p. 105

²⁷ «Ein anderes Beziehungssystem noch ist es, dass die Realitätsvokabeln zu Symbolen zusammenfügt und überformt: Es sind die Bildcomplexe des Unbewusstes, die Archetypen, es ist die Logik des Traums» Richard BRINKMANN, «Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch» a DURZAK i SCHLANT (Hg.). *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*, p. 62

realitat que ja no es poden ordenar d'acord amb els antics valors en decadència. De la lògica del somni, per tant, el que en destaca és la capacitat de crear símbols, de fet, cadenes de símbols, que posen en relació de nou els vocables de la realitat.

El contrapunt musical però va més enllà de la successió encadenada d'esdeveniments de pes similar per a la trama els uns respecte els altres: el que atrau Broch és el seu component rítmic que permetria enllaçar la novel·la que ell proposa amb els elements estructurals que donen unitat i coherència a la poesia. Com recull Karl Robert Mandelkow²⁸ al seu estudi, la noció de contrapunt era comú en els textos poetològics de novel·listes contemporanis a l'escriptor austríac, des de James Joyce a André Gide, Aldous Huxley i Thomas Mann. Tot i així, Mandelkow distingeix entre dues formes d'aproximació al contrapunt: la aplicació directa de principis musicals a la novel·la (com en el cas de Joyce o Mann²⁹) o bé un ús simbòlic d'aquesta terminologia musical (en el cas de Huxley i Gide). Broch oscil·la entre aquestes dues concepcions: a «Das Weltbild des Romans» descriu els problemes que detecta al contrapunt de Musil a *Der Mann ohne Eigenschaften*.

Però sobretot el gran intent de Musil a *L'homme sense atributs* de crear una poesia veritablement racional, una poesia racional contrapuntística [...] el resultat teòric no obstant és de fet el mateix: també a la novel·la de Musil és impossible llegir racionalment el contrapunt amb el qual s'han unit les paraules de la realitat, també aquí només es poden sentir.³⁰

En aquest cas, Broch està exigint al text de Musil una claredat compositiva i una racionalitat que per a ell són pròpies de la sintaxi musical i

²⁸ MANDELKOW, *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*: p. 53 - 55

²⁹ «Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, eine Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalische Motive spielen» Thomas MANN, *Zeit und Werk*, Berlin: Aufbau-Verlag, 1954, p. 440

³⁰ La traducció de l'assaig que s'ha citat fins ara no recull la noció de contrapunt de l'original i per això n'ofereix una altra. «Vor allem aber Musils grandioser Versuch, mit dem Mann ohne Eigenschaften eine rein rationale, rational kontrapunktierte Dichtung zu schaffen. [...] das theoretische Resultat ist trotzdem das nämliche: auch an Musils Roman ist es unmöglich, die Kontrapunktik, mit der hier die Realitätsvokabeln zusammengesetzt worden sind, rational abzulesen, auch hier kann sie bloß erfüllt werden.» BROCH, *Schriften zur Literatur* 2, p. 108

que no s'haurien pogut traslladar satisfactòriament aquesta novel·la. La crítica però és obscura perquè no ens detalla què entén per una lectura racional del contrapunt i ni com s'assoliria el contrapunt narratiu.

Si ens acostem a textos posteriors de l'autor en els quals reflexiona sobre la capacitat epistemològica de la música i com pot esdevenir un model per a la literatura («Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik» de 1934 i «Einige Bemerkungen zur Philosophie und Technik des Übersetzens» de 1946) podem assenyalar alguns dels elements que caldria tenir en compte per comprendre la noció de contrapunt. Com destaca Brinkmann, en la seva recerca de noves formes sintàctiques per produir nous significats amb les paraules de la realitat («Realitätsvokabeln»), Broch s'acosta a la sintaxi musical, comparant-la amb la lingüística.

es gracias a las reglas formales de la sintaxis que la palabra pasa a ser elemento básico de la oración, es gracias a esa relación lógico-dinámico-formal que la palabra recibe su específico significado lingüístico, es a partir de aquí que se posibilita el acto de hablar como vehículo de conceptos. Esto se puede observar aún con más claridad en el lenguaje musical: los “vocablos” de la música, las notas, tienen de suyo muy escasa significación conceptual, aun cuando, como lo demuestran las distintas clases de notas, mantienen entre sí ciertas relaciones de parentesco [...] pero es gracias a la sintaxis musical, es gracias a la arquitectura lógica, de la que las notas son elementos básicos, que el conjunto de sonidos – en contraposición a la formación conceptual antes mencionada – se convierte en contenido modelado, en música preñada de sentido.³¹

³¹ BROCH, *Poesía e investigación*, p. 349 «erst durch die syntaktische Formalregel wird das Wort zum Satzbestandteil umgeformt, erst hier in diesem logisch-dynamisch-formalen Zusammenhang erhält es seine eigentliche Sprachbedeutung, erst von hier aus wird der sinntragende Sprechakt ermöglicht. Noch deutlicher wird dies im Fall der musikalischen Sprache: die Vokabeln der Musik, die Töne, haben an sich eine sehr geringe Inhaltsbedeutung, wenn sie auch, wie die Tonarten zeigen, in gewissen Verwandtschaftsverhältnissen untereinander stehen [...] aber erst durch die musikalische Syntax, erst durch die logische Architektur, deren Bausteine sie sind, wird das Tongebilde – im Gegensatz zur soeben erwähnten inhaltlichen Formung – ein geformter Inhalt, wird es zur sinnerfüllten Musik.» BROCH, *Schriften zur Literatur* 2, p. 65

Tot i aquest aparent paral·lelisme en la forma de construir sentit, a continuació Broch reflexiona sobre les majors possibilitats comunicatives de la música en front de les paraules, atès que la música podria crear símbols amb major capacitat per a perdurar en el temps i ser compresos en diferents moments i contextos: «la música muestra, a través de su sintaxis, el esquema todo de las cualidades abstracto-lógicas con las que el hombre aprehende su propia realidad y la realidad del mundo»³². D'aquesta anàlisi de la sintaxi musical i la seva capacitat per representar de la comprensió humana del món, Broch afirma, tot i que de manera general, que aquestes formes de coneixement són traduïbles i transmissibles entre generacions perquè estan lligades a les estructures mítiques³³ —fent referència al vocabulari de la psicoanàlisi i en particular al que Carl Gustav Jung emprava— com a únics reductes de la comprensió.

siempre que el hombre encuentra una expresión de sí mismo, sean cuales fueren los símbolos que utilice, éstos están imbuidos indefectiblemente en el arquetipo y en el logos, cuya indisoluble interrelación determina la estructura básica del símbolo, de forma que éste refleja, a su vez, la estructura básica del espíritu humano, del alma humana, para convertirse así en medio de comprensión, en el único medio de comprensión entre hombre y hombre³⁴

Quin seria doncs el paper de la composició musical i del contrapunt en la seva traducció als mitjans lingüístics de la novel·la? Quina mena de cadenes de símbols, que remetin a les estructures mítiques, es poden arribar a

³² Ibid. p. 352 «nicht nur in ihrer Ganzheit, auch in jeder ihrer Äußerungen, sind sie nur wirklich musikalisch, gibt sie syntaktisch den Inbegriff all der abstrakt-logischen Qualitäten wieder, mit denen der Mensch sich und seine Welt erfasst» BROCH, *Schriften zur Literatur* 2, p. 67

³³ Sobre la relació de la literatura i la novel·la amb aquesta construcció mítica del coneixement Broch en parla a «Die mythische Erbschaft der Dichtung», 1945 BROCH, *Schriften zur Literatur* 2, p. 202 - 211

³⁴ Ibid. «wie immer der Mensch sich zum Ausdruck bringt, und in welchen Symbolen immer das geschieht, es sind die Symbole unweigerlich von Archetypus und Logos durchtränkt, durch deren unlöslichen Zusammenhalt die Grundstruktur des Symbols bestimmt ist, so dass es zugleich auch die Grundstruktur des Menschengestes, der Menschenseele spiegelt, um solcherart zum Verständigungsmittel, zum einzigen Verständigungsmittel zwischen Mensch und Mensch zu werden.» BROCH, *Schriften zur Literatur* 2, p. 68

construir? Segons Bruno Hillebrand³⁵, el model musical seria la inspiració per aconseguir un dels objectius principals de la novel·la polihistòrica segons Broch: la simultaneïtat. Com ens recorda Simona Carretta, el que persegueix l'autor vienès en última instància és que la novel·la pugui esdevenir un mite per a la societat del seu temps i les estructures contrapuntístiques de la música permeten alhora incloure materials diversos a l'obra i apuntar cap a una síntesi.³⁶

També John A. Hargraves³⁷ considera que Broch veu en la música un refugi per a l'artista quan el llenguatge ja no és capaç de dur a terme les tasques que se li encomanen. La raó rere aquesta admiració de la música rau, segons Hargraves, en la seva racionalitat i en la claredat de la seva estructura: conscient que mai arribarà a compondre una harmonia o un contrapunt com el musical a la novel·la, Broch busca malgrat tot una traducció d'aquesta claredat compositiva —podem pensar que la formació científica i matemàtica de Broch juga aquí un paper important i ens ajuda a entendre perquè posa tant de valor en l'estructura musical. Així, les metàfores que crea amb termes musicals per designar tècniques literàries poden semblar forçades, però posen de manifest aquest desig de Broch d'assolir una lògica matemàtica que permeti la capacitat d'abstracció de la música, en altres àmbits estètics com el literari.³⁸ Hargraves explica també com Broch introdueix la música a *Die Schlafwandler* de tres maneres diferents: en primer lloc, de manera temàtica, com a part de

³⁵ HILLEBRAND, *Theorie des Romans*, p. 340

³⁶ «Secondo un ragionamento simile a quello cui approda Lévi-Strauss, per Broch, è solo imparando a comporre un romanzo secondo i principi formali della musica, arte astratta e «sintattica» per eccellenza, quindi in grado di custodire lo spirito di sintesi proprio dei miti, che è possibile conferirgli quella struttura essenziale che, non a caso, egli chiama «lo stile dell'etamatica»; per questa ragione, il romanzo contemporaneo deve configurarsi il più possibile come «uno strumento sinfonico formidabile» e presentarsi come un romanzo «dalla polifonica complessità.» Simona CARRETTA, «Alla scuola di Broch. La polifonia come forma romanzesca delle coincidenze» a Simona CARRETTA i Walter NARDON (Ed.), *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, Trento: Università degli Studi di Trento, 2014, p.103 cf. Simona CARRETTA, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine: Mimesis Edizioni, 2019

³⁷ John A HARGRAVES, *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka*, New York: Camden House, 2002, p. XV

³⁸ Ibid. p. 7

l'argument —recordem que el tema central és la degradació dels valors—, en segon lloc, en digressions explícites que associen la música amb valors utòpics o no verbalitzables —sovint a través del personatge de Bertrand Müller— i, finalment, a través de la tècnica del Leitmotiv³⁹, és a dir, a través de les variacions sobre un mateix tema en diferents situacions i protagonitzades per diferents personatges.

Hi ha però una altra relació entre música i novel·la que es produeix al nivell compositiu i que serà la que Kundera reprendrà: en primer lloc, l'estructura contrapuntística assenyalada per Carreta busca modificar la relació espai temporal de la novel·la, a la recerca d'una percepció menys condicionada per la seqüencialitat ineludible del llenguatge a través del reforç de la unitat temàtica entre les diferents parts de l'obra⁴⁰. En segon lloc, Kundera destacarà el vincle entre música i literatura a partir del tempo i la traducció de la terminologia musical que distingeix diferents tipus de ritme en les composicions al ritme creat per la proporció entre capítols i parts de la novel·la en relació amb els fets representats i a l'estil de les frases amb les quals es construeixen les diferents parts de la trama i que poden optar per frases llargues o per un estil lacònic. Broch, com recull Hargraves, també adoptarà aquesta concepció del ritme en la narració en el seu assaig «Notizen zu einer systematischen Ästhetik» on analitza la forma compositiva barroca del Rondo com a model⁴¹.

Caldrà però veure quina és la interpretació que Kundera ofereix d'aquesta proposta per entendre quin és el paper que jugarà el model musical en la concepció de l'assaig específicament novel·lesc i la presentació, a través d'aquesta forma, d'un coneixement literari específic.

³⁹ Ibid. p. 67

⁴⁰ «Grazie all'adozione di questa struttura contrappuntistica, Broch realizza un romanzo che fa a meno della tradizionale unità spazio-temporale e a questa le sostituisce un'unità puramente tematica; innovazione che, invece di indebolirla, rafforza la compattezza del romanzo e, così, la sua penetrazione del tema» CARRETTA, «Alla scuola di Broch», p. 105

⁴¹ HARGRAVES, *Music in the Works of Broch*, p. 6 i 17

1.2. Kundera lector de Broch: interpretacions d'una poètica de la novel·la

La relació entre els textos poetològics de Broch i Kundera ha estat objecte d'investigacions prèvies a partir de la publicació de *L'art du roman* (1986) i *Les testaments trahis* (1993), si bé Jean-Michel Rabaté⁴² ja havia apuntat abans la importància de Kundera com a introductor de l'obra de Broch al camp literari francès. Els estudis de Liisa Steinby (née Saariluoma) i Paola Gambarota⁴³ són els primers a assenyalar els desplaçaments i usos que el novel·lista txec fa en els seus assaigs del pensament literari de Broch. Steinby incorporarà les reflexions aportades per Kundera a *Le rideau* (2005) al seu llibre *Kundera and Modernity*, on desenvolupa les idees del primer article però en el context del projecte estètic de l'escriptor txec. Finalment cal apuntar també el capítol que Isabelle Gabolde dedica al paper de Kundera com a introductor i divulgador de l'obra de Broch a França, juntament amb Henry Bachau, al seu estudi sobre *Die Schlafwandler*, ja esmentat anteriorment⁴⁴.

Com s'ha exposat, són dos els aspectes que lliguen el pensament de Kundera amb el de Broch: la funció epistemològica de la novel·la i la preocupació per com aquesta funció pren forma en la composició, és a dir, les nocions de polihistoricisme i contrapunt i els seus efectes en la construcció dels personatges. Per tal de ser capaços d'observar els desplaçaments semàntics i conceptuals que Kundera fa a partir de les idees de Broch, analitzarem cronològicament l'evolució del paper d'aquest en la construcció del pensament kunderià al llarg dels seus assaigs.

⁴² Jean-Michel RABATÉ, « Le sourire du somnambule : de Broch à Kundera », *Critique*, n 433-434, 1983 p. 505- 521. Rabaté comenta la presentació que Kundera fa de Broch a l'entrevista concedida a *La parole littéraire* (Belgrade, édition internationale, septembre 1982, n°2-3 pp- 2-3).

⁴³ Paola GAMBAROTA, « Notizen zu Kunderas Broch-Lektüre », *Germanoslavica : Zeitschrift für germano-slavische Studien*, vol. 6, n° 11, 1999, p. 47-59 i Liisa SAARILUOMA, « Kundera, Broch und die Tradition des modernen Romans », *Poetica*, Vol 30, n° 1-2, 1999, p. 179-199

⁴⁴ Isabelle GABOLDE, *La lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil: 'Die Schlafwandler' de Hermann Broch Métamorphose d'un genre et questionnements contemporains*, Frankfurt am Main/ Berlin/ Bern : Peter Lang, 2010, p. 389-464

Així com les idees i els conceptes encunyats per Broch apareixien sovint en relació amb les seves anàlisis de l'obra de Joyce i de Goethe, a *L'art du roman* trobem la primera lectura⁴⁵ de *Die Schlafwandler* acompanyada d'una reflexió sobre la raó de ser de la novel·la. És en aquest primer volum d'assaigs on l'obra de Broch té un paper més determinant: apareix des del primer capítol amb la frase que Kundera atribueix a l'autor i que citarà en múltiples ocasions en versions diverses, sense facilitar-ne cap referència, «je comprends et partage l'obstination avec laquelle Hermann Broch répétait: «Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. [...] La connaissance est la seule morale du roman»⁴⁶. Kundera es presenta així com a hereu de la preocupació de Broch per l'especificitat de la novel·la i guiarà la seva lectura de *Die Schlafwandler* a partir dels imperatius estètics i ètics que recull de Broch.

Abans d'entrar en l'anàlisi de l'obra, Kundera situa Broch en el context de les innovacions literàries d'altres centreeuropeus com Musil, Kafka o Hašek. Aquesta afinitat, si bé ha estat contrastada per la tradició acadèmica que ha investigat sobre aquests autors, ve donada per les categories que Kundera fa servir per descriure les seves obres i els seus projectes estètics: pel tractament dels esdeveniments de la gran Història, per allò que descobreixen a les seves obres del «ser de l'home» i per la seva manera de construir personatges com a «egos experimentals» i no com a simulacres d'éssers vius⁴⁷.

Després d'aquestes breus pinzellades de presentació en les quals aprofita per anar associant idees a la figura i l'obra de Broch —«l'époque des paradoxes terminaux»; «l'appel de la pensée»; «possibilité de l'existence»—

⁴⁵ Els textos que trobem a *L'art du roman*, a diferència dels d'assaigs posteriors, provenen, com s'ha comentat, de diferents publicacions prèvies de l'autor d'entre 1979 i 1985, en forma de conferències, entrevistes o col·laboracions en premsa. Per tant es pot trobar en la bibliografia crítica sobre Kundera referències a aquests textos amb dates de publicació anteriors a 1986. A no ser que sigui rellevant per a la present investigació, citarem sempre els textos publicats en la seva versió final a *L'art du roman*.

⁴⁶ AR p. 16

⁴⁷ Ibid. p. 23 i 47

Kundera entra de ple en la seva obra al capítol «Notes inspirées par *Les Somnambules*»; aquí analitza, en primer lloc, la composició i la construcció dels personatges, és a dir, els aspectes formals de l'arquitectura de l'obra brochiana, per després interrogar-se sobre la relació d'aquestes opcions estètiques amb els textos teòrics de l'autor. Comença doncs amb una descripció dels tres volums de la trilogia, de les diferents línies argumentals entrelaçades que segons Broch permeten la construcció del contrapunt, per després centrar-se en l'anàlisi dels tres personatges principals: Pasenow, Esch i Huguenau, entesos com a tres possibilitats existencials o tres preses de posició davant de la degradació dels valors. Pasenow intueix la manca de sentit dels valors que encarna però, tot i així, els porta fins a les darreres conseqüències; Esch veu els valors buits de contingut i només és capaç de percebre'n l'imperatiu rere el valor; Huguenau finalment ja no és conscient de la pèrdua dels valors comuns i viu trobant sempre una justificació convincent i satisfactòria per als seus actes, encara que aquests siguin criminals.

Seguint el projecte de situar l'obra de Broch sota la mateixa llum dels seus contemporanis centreeuropeus, Kundera afegeix als personatges-possibilitat existencials de Broch, els de K a *Das Schloss* de Kafka i el soldat Schwejk de Hašek, uns personatges que també s'enfronten a la pèrdua d'un sistema de valors comuns compartits per la societat. Per a Kundera són «cinq possibilités fondamentales, cinq points d'orientation sans lesquels il me semble impossible de dessiner la carte existentielle de notre temps.»⁴⁸ Donar forma a aquests mapes de possibilitats existencials és, per a ell, la raó de ser de la novel·la.

Aquesta exploració existencial es concreta, segons Kundera, en una determinada forma de construcció de personatges, les accions dels quals no responen a una lògica causal i que proposen una de les preguntes fonamentals de l'epistemologia novel·lesca: «Qu'est-ce qu'un acte: éternelle question du

⁴⁸ Ibid. p. 71

roman, sa question, pour ainsi dire, constitutive. Comment une décision naît-elle ? Comment se transforme-t-elle en acte et comment les actes s'enchaînent-ils pour devenir aventure?»⁴⁹.

Un primer model de novel·la, que podem relacionar amb la novel·la realista decimonònica, la qual intentava extreure de la matèria estranya i caòtica de la vida, una cadena lògica i causal d'esdeveniments. Per a Kundera, el que exploren els novel·listes com Broch i Musil és justament un nou tipus d'enllaç entre els fets que no respongui necessàriament a un encadenament «lluminosament causal». La pregunta pel «ser de l'home» s'inicia en aquesta exploració de l'acció i del seu origen i, segons el txec, un dels descobriments cabdals de Broch és «une des grands explorations du roman européen: l'exploration du rôle que l'irrationnel joue dans nos décisions, dans notre vie.»⁵⁰ Però com arriba a mostrar aquest component irracional a *Die Schlafwandler*? A través dels boscos de símbols i de la confusió.

C'est comme dans le célèbre poème de Baudelaire où « de longs échos se confondent », où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent [...] Ces personnages ne sont pas capables d'affronter la réalité comme une chose concrète. Devant leurs yeux tout se mue en symboles (Elisabeth en symbole de la quiétude familiale, Bertrand en symbole de l'enfer) et c'est aux symboles qu'ils réagissent quand ils pensent agir sur la réalité. Broch nous fait comprendre que c'est le système des confusions, le système de la pensée symbolique, qui est à la base de tout comportement, individuel comme collectif.»⁵¹

A la seva trilogia, Broch ens presenta uns caràcters que actuen suposadament d'acord amb el sistema de valors particular que sovint apareix lligat a la seva professió: aquest atribut es ressalta en el text quan es presenten els personatges («el comptable Esch» o «el paleta Gödicke»), com si aquest fos el darrer recurs de valors compartits, com si aquesta posició social ens pogués orientar a l'hora d'anticipar les seves accions o explicar-les. Però aquesta

⁴⁹ Ibid. p. 75

⁵⁰ Ibid. p. 76

⁵¹ Ibid. p. 78

bastida que representen els valors comença a trontollar sota la pressió de les incomprendions entre els personatges, una incomprensió que també experimenten ells mateixos respecte els propis actes. Huguenau, Esch o el major Pasenow obliden fàcilment el propòsit de les seves accions o la impressió que s'havien format d'un altre personatge: d'aquesta manera pren sentit el títol de l'obra, atès que els personatges es relacionen entre ells i amb el món com a somnàmbuls, amb una consciència dubtosa del que els envolta i d'ells mateixos.

La lectura de Kundera es centra així, en primer lloc, en la construcció dels personatges i, en segon lloc, en l'arquitectura de la novel·la que deriva o que, en tot cas, apareix com a necessària per tal de representar les diferents possibilitats existencials. La idea de la novel·la com a forma de coneixement ja ha estat apuntada a l'inici de *L'art du roman* i es formula de tal manera que queda associada al pensament de Broch. És per això que sorprèn la poca atenció que dedica Kundera a veure les connotacions que l'austriac atribueix a les nocions de novel·la epistemològica i polihistòrica: Kundera les presenta com a equivalents («de roman qu'il [Broch] appelle «gnoséologique» ou «polyhistorique»⁵²) i manifesta la seva preferència per la primera denominació i la seva insatisfacció amb la paraula *polihistoricisme*, atès que du a certs equívocs segons ell.

El problema de comprensió rau aquí en les connotacions negatives que el mateix Kundera atribueix a la Història —com s'ha comentat al capítol sobre la noció de coneixement— i la seva relació amb la novel·la: per a ell una novel·la polihistòrica seria aquella que dóna compte dels sabers d'un moment històric determinat, quelcom que podríem relacionar amb la novel·la enciclopèdica, que s'apartaria de la seva raó de ser: l'estudi de l'home i de les situacions humanes. Kundera ignora en la seva descripció del pensament de

⁵² Ibid. p. 81

Broch el model goethià⁵³ que hi ha rere la noció de polihistoricisme, per tant, la deslliga de la idea de «visió del món» (*Weltbild*) que la relacionava amb l'estètica de construcció de nous valors, de creació de nous mites que hem llegit en els textos de Broch⁵⁴.

Il sait aussi que le roman a une extraordinaire faculté d'intégration : alors que la poésie ou la philosophie ne sont pas en mesure d'intégrer le roman, le roman est capable d'intégrer la poésie et la philosophie sans perdre pour autant rien de son identité caractérisée précisément (il suffit de se souvenir de Rabelais et de Cervantes) par la tendance à embrasser d'autres genres, à absorber les savoirs philosophique et scientifique. Dans l'optique de Broch, le mot « polyhistorique » veut donc dire : mobiliser tous les moyens intellectuels et toutes les formes poétiques pour éclairer « ce que seul le roman peut découvrir » : l'être de l'homme.

55

Malgrat en el seu text ho presenti com una descripció de la denominació de Broch, en part gràcies a la insistència en les citacions —d'altra banda no referenciades— ens trobem davant d'una apropiació i d'un desplaçament del significat de les paraules, un desplaçament semàntic que esdevindrà l'estratègia seguida per Kundera per integrar el pensament de Broch en els seus assaigs. Com hem vist, la presentació d'idees de Kundera es construeix al voltant de paraules clau, enllaçades entre elles, el significat de les quals queda delimitat, d'una banda per les definicions explícites que en dona

⁵³ Recordem què deia Broch sobre la novel·la polihistòrica a *Das Weltbild des Romans*: «La novela moderna ha devenido polihistórica. Sus trozos de la realidad son las grandes visiones del mundo actual. [...] Goethianos son exclusivamente la estructura y el concepto de la tarea a cumplir. Los recursos expresivos son múltiples y pertenecen a las más diversas categorías.» BROCH, *La cosmogonía de la novela*, p. 296; «Der moderne Roman ist polyhistorisch geworden. Seine Realitätsvokabeln sind die großen Weltbilder der Zeit. [...] Goethisch ist bloß die Struktur und die Aufgabe. Die Ausdrucksmittel sind mannigfaltig, und sie liegen auf den verschiedensten Ebenen» BROCH, *Schriften zur Literatur* 2, p. 155

⁵⁴ «For Broch, the function of the art in modernity is to overcome the fragmentation of our experience of the world brought about the breakup of scientific knowledge into separate specialism. What is essential in art is its striving for totality and its stress on the value aspect of human existence.» STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 77

⁵⁵ AR, p. 82

l'autor o bé per les obres literàries i les lectures en relació amb les quals neixen i són presentades a l'assaig.

Així, Kundera parteix de reflexions o idees atribuïbles a l'autor que llegeix, en aquest cas, la idea de la novel·la com a gènere capaç d'integrar altres discursos com ens trobàvem a «Das Weltbild des Romans», per després anar exercint lleugers desplaçaments i violències respecte el sentit que li atorga Broch. Recordem que aquest no considerava que la novel·la hagués d'absorbir el saber filosòfic o científic, com ens recordava Hartmut Steinecke, sinó que la literatura havia d'assumir una tasca per a la qual ni filosofia ni la ciència no tenien recursos: la representació o l'ambició de representació d'una totalitat, d'un nou mite. Kundera no coincideix amb Broch en aquesta tasca última de la novel·la atès que, com apunta Steinby, la considera un gènere caracteritzat pel joc i l'escepticisme, a través dels quals posa de manifest la relativitat de totes les veritats⁵⁶. Aquest relativisme, idiosincràtic dels textos novel·lístics de Kundera però també dels seus autors de capçalera com Musil, Hašek o Gombrowicz, no tindria cabuda en la perspectiva estètica de Broch⁵⁷. Tornarem més tard a la construcció de la distància irònica de la mà de Musil.

Aquestes dissonàncies i desplaçaments entre les estètiques dels dos autors ens il·lustren sobre la manera com Kundera crea les seves paraules clau. És justament a partir de les insatisfaccions amb l'obra de Broch, el que ell anomena «n'incomplí», que construeix la seva idea de novel·la i estableix un debat amb les propostes de l'austriac. Segons Kundera, hi ha tres aspectes que Broch no du a terme de forma completa: la intenció polifònica de l'obra, és a dir, la claredat arquitectònica i compositiva de l'obra, l'equilibri entre les diferents veus i formes lingüístiques i, finalment, la presentació d'un assaig específicament novel·lesc.

⁵⁶ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 78

⁵⁷ GAMBAROTA, « Notizen zu Kunderas Broch-Lektüre » p. 54

Si bé aquestes insatisfaccions seran matisades més tard en altres assaigs com *Les testaments trabis* o *Le rideau*, aturem-nos un moment en les possibilitats que obre aquesta crítica: observar allò no acomplert a la novel·la de Broch permet a Kundera presentar-se com a continuador d'un projecte obert i establir un seguit de solucions formals i estètiques als reptes plantejats per l'autor. Així, al final del seu capítol dedicat a *Die Schlafwandler*, Kundera traça les línies mestres de la seva idea de novel·la a partir de tres elements que deriven de les insatisfaccions de la lectura: el despullament radical de la trama entesa com a l'art de l'elipsis, l'art del contrapunt novel·lesc com a forma de diàleg entre les diferents parts i gèneres discursius que componen la novel·la i, finalment, un art de l'assaig específicament novel·lesc, capaç de transmetre un pensament hipotètic, lúdic i irònic. Aquest gest s'emfatitza encara més si tenim en compte que el següent capítol de *L'art du roman*, «Entretien sur l'art de la composition»⁵⁸ és una entrevista en la qual l'escriptor i investigador del Centre national de la recherche scientifique, Christian Salmon, interroga Kundera a partir de les seves afirmacions sobre Broch. D'aquesta manera l'autor pot ampliar les idees esbossades en el capítol anterior, però ara en relació amb la pròpia obra i amb la seva manera de concebre la novel·la, en un darrer pas per a completar la transició de la terminologia de Broch a la pròpia.

Pel que fa al primer element, això és, la claredat compositiva de la polifonia (o més aviat la seva absència), Kundera considera —com abans Broch respecte Musil— que les diferents línies argumentals que teixeixen l'*Huguenau oder die Sachlichkeit*, aquelles que havien de representar els diferents sistemes de valors existents en un determinat moment històric per a esdevenir polihistòriques, no formen una unitat. La raó exposada pel txec és que algunes

⁵⁸ Aquesta entrevista va ser originalment publicada a la secció «The Art of Fiction» de *The Paris Review*. 92, Summer 1984 i la versió original, lleugerament diferent de la incorporada a *L'art du roman*, es troba disponible digitalment. [En línia] <<https://www.theparisreview.org/interviews/2977/milan-kundera-the-art-of-fiction-no-81-milan-kundera>> [Consultat el 3 de febrer de 2019]. Cal distingir-la d'una segona entrevista que Salmon va fer a Kundera publicada sota el títol «Conversation with Milan Kundera on the Art of the Novel» *Salmagundi* No. 73 (Winter 1987). Aquesta entrevista també es troba recollida al segon capítol de *L'art du roman*.

de les línies tenen més pes que les altres i els nivells de complexitat varien, quelcom que dificulta que el lector percebi els enllaços temàtics entre elles: així, segons Kundera, les històries de Hanna Wendling o de Gödicke no tenen un paper rellevant en el desenvolupament del tema general de l'obra, la degradació dels valors i, per tant, introdueixen un cert desequilibri.

L'alternativa que proposa Kundera als problemes estructurals de *Die Schlafwandler* és l'art de l'el·lipsi o del despullament radical, quelcom que apareixerà com a tècnica apresada de la forma compositiva de Leoš Janáček. Per a Kundera, l'el·lipsi és el que permet «saisir « la complexité de l'existence dans le monde moderne » dans un seul livre [...] aller toujours directement au cœur des choses»⁵⁹. Janáček violenta l'estructura tradicional que imposava transicions i variacions i decideix decantar-se per juxtaposicions i repeticions de les notes essencials; traslladat a la novel·la, Kundera opta per unes obres que elideixen la presentació d'un personatge, la descripció del context o la relació de l'acció amb el context històric, per d'aquesta manera alliberar la novel·la dels automatismes i les imposicions de la tècnica⁶⁰. Si bé no ens ofereix en aquest punt exemples concrets d'aquest art del despullament radical, sí que podem entendre per què admira l'obra de Kafka⁶¹, atès que encaixaria en aquesta descripció. Així, segons Steinby, Kundera segueix el model de Broch i Musil en el seu desig d'evitar l'encadenament causal dels esdeveniments o evitar la identificació amb les personatges, però cap dels dos pot ser considerat un escriptor «el·líptic». La diferència entre els dos mètodes triats per aquests autors du a una tasca cognitiva diferent:

⁵⁹ AR, p. 90

⁶⁰ Ibid. p. 91

⁶¹ Més endavant comentarem els capítols que Kundera dedica en els seus assaigs a l'anàlisi d'obres de Kafka. A *L'art du roman*, el cinquè capítol «Quelque part là-darrière» és un estudi sobre el que entenem per allò kafkià; a *Les testaments trabis*, el quart capítol «Une phrase» analitza les traduccions d'una frase d'*El castell*, i acaba fent una reflexió sobre l'art de la repetició a la novel·la i al capítol novè hi torna a tenir un paper rellevant; a *Le rideau* ja no ens trobem capítols exclusivament dedicats a Kafka sinó que la seva obra esdevé un motiu recurrent al llarg del llibre.

while Musil and Broch depict the chaotic and heterogeneous elements of the human experience in which the significant can be distinguished from the insignificant only by great effort if at all, Kundera focuses exclusively on what is existentially and thematically essential to his characters. [...] his elliptical narration is not merely a matter of narrative technique, but also redefines the cognitive task of the novel by confining the analysis to the existential themes in the novel.⁶²

Kundera doncs parteix d'algunes idees dels autors centreeuropeus però les adapta a la nova exigència cognitiva: de la voluntat de donar una visió que aspiri a la totalitat del món, a la d'explorar algunes problemàtiques existencials concretes. Atès que a mesura que desenvolupa la idea s'allunya del text de Broch i no ens ofereix una crítica explícita de les tècniques narratives a *Die Schlafwandler*, tan sols podrem fer-ne un breu comentari en el context de les seves lectures de Kafka.

Pel que fa al segon element d'allò incomplet per Broch, Kundera parla de la manca d'equilibri entre les diferents veus. Curiosament, aquella idea de la juxtaposició janáčekiana dels episodis narrats deixa de ser un imperatiu quan parlem de la relació entre els diferents gèneres integrats a la novel·la, en aquest cas, cal una relació equilibrada dels diferents gèneres. En canvi els versos, relats, aforismes, reportatges i assaigs que formen part de l'*Huguenau* no assoleixen una veritable unitat de composició polifònica segons el txec. La novel·la està formada per cinc elements o línies volgudament heterogènies: el relat novel·lesc sobre Pasenow, Esch i Huguenau; la *nouvelle* intimista sobre Hanna Wendling; el reportatge sobre un hospital militar; el relat poètic parcialment en vers sobre la noia de l'exèrcit de salvació i l'assaig filosòfic sobre la degradació dels valors. Com hem vist, Broch es referia a la relació entre elles com a contrapuntística però, segons Kundera, no arriben a formar un conjunt indivisible per la manca d'equilibri entre elles⁶³.

⁶² STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 85

⁶³ CARRETTA, «Alla scuola di Broch» p. 107

Per tal d'entendre quina mena d'exigència està fent i per què es manifesta insatisfet amb la proposta de Broch, hem d'analitzar les connotacions que Kundera atribueix a aquest concepte musical. A *Les testaments trabis*, Kundera introdueix un dels sentits des dels quals podem interpretar la polifonia, en relació amb la construcció del ritme i la pluralitat de gèneres que componen la novel·la. Per fer-ho proposa una anàlisi dels diferents capítols de l'*Huguenaou* en funció del gènere literari al qual pertanyen (A-Novel·la, B-Reportatge, C-narració breu, D-poesia i E-assaig) i n'exposa l'alternança com si es tractés dels temes d'una peça musical⁶⁴. El criteri que guia aquesta tria no és segons Kundera la lògica de l'acció o dels personatges sinó pels efectes del contrast fruit de la juxtaposició dels diferents discursos:

It a été guidé par d'autres critères : par le charme dû au voisinage surprenant des différents formes (vers, narration, aphorismes, méditations philosophiques) ; par le contraste de différentes émotions qui imprègnent les différents chapitres ; par la diversité de longueur des chapitres ; enfin, par le développement des mêmes questions existentielles qui se reflètent dans les cinq lignes comme dans cinq miroirs.⁶⁵

Segons Steinby⁶⁶ la polifonia com a forma contrapuntística és indestriable, com veiem al final del fragment citat, del tractament de la construcció temàtica de la novel·la kunderiana. La relació entre les diferents línies argumentals, especialment quan participen de diferents gèneres literaris, s'assoleix a través de la unitat temàtica: cada novel·la desenvolupa un seguit de temes que són represos a les diferents parts o capítols i elaborats a partir de llenguatges i personatges diferents. Si bé el novel·lista txec reconeix el lligam temàtic —en totes les línies es parla de la degradació dels valors— la profunditat amb la que cada línia elabora i tracta el tema no es la mateixa, de

⁶⁴ «Dans les quatre-vingt-huit chapitres du livre, ces cinq lignes alternent dans cet ordre étrange: A-A-A-B-A-B-A-C-A-A-D-E-C-A-B-D-C-D-A-E-A-A-B-E-C-A-D-B-B-A-E-A-A-E-A-B-D-G-B-B-D-A-B-E-A-A-B-A-D-A-C-B-D-A-E-B-A-D-A-B-D-E-A-C-A-D-D-B-A-A-C-D-E-B-A-B-D-B-A-B-A-A-D-A-A-D-D-E.», *TT*, p.30

⁶⁵ *Ibid.* p.31

⁶⁶ STEINBY, Kundera and Modernity, p. 93

manera que es trenca l'equilibri que hauria de donar la mateixa importància a totes les parts i aconseguir que cap d'elles esdevingués un acompanyament o funcionés de manera autònoma fora de la novel·la⁶⁷.

D'aquesta anàlisi Kundera n'extreu una doble norma compositiva sobre el contrapunt novel·lesc: la igualtat de les línies argumentals respectives i la indivisibilitat del conjunt. Així, mentre per a Broch n'hi havia prou amb la persistència de la problemàtica dels valors d'un capítol a un altre, per a Kundera, el tractament del tema que es fa en cada part del text i el gènere que s'escull per a elaborar-lo han de ser calculats per que cada peça —cada nota, si seguim amb l'analogia musical— ocupi el seu lloc singular però, alhora, mantingui una coherència amb la resta de l'obra. Si bé la composició temàtica kunderiana, que hem comentat amb relació a la seva forma assagística, és un dels elements centrals per entendre com s'arriba a crear un assaig específicament novel·lesc, el que apuntem aquí és l'anàlisi de com l'aplica a la seva lectura de Broch, de manera que pot començar a construir el seu propi vocabulari, les seves paraules clau⁶⁸. Més endavant reprendrem la reflexió sobre la composició de la mà de Musil i Kafka.

El sentit del terme *polifonia* a *L'art du roman* és delimitat en part gràcies a les preguntes Christian Salmon; aquest expressa al txec dubtes sobre com es pretén traslladar el concepte musical a la literatura; Kundera respon amb la idea que la polifonia és la solució de la novel·la per escapar de la linearitat, és a dir, per fer avançar la trama no a través d'una única línia, sinó de diverses que avancen en paral·lel. Des de Cervantes s'han descrit estratègies per incloure petites narracions dins de la narració principal («pour emprunter la terminologie de Chklovski, il s'agit de nouvelles «emboîtées » dans «boîte » du roman»⁶⁹). Kundera reconeix que l'obra de Broch, malgrat no s'arribin a

⁶⁷ AR, p. 94

⁶⁸ Simona Carretta, «Alla scuola di Broch. La polifonia come forma romanzesca delle coincidenze» Op. Cit.

⁶⁹ AR, p. 93

satisfereix les seves exigències sobre la polifonia, descobreix per al repertori de la tradició de la novel·la la possibilitat d'integrar cinc línies argumentals i genèriques diferents en una mateixa obra, i la subratlla com a innovació revolucionària comparable a la polifonia d'*Els dimonis* de Fiodor Dostoievski —en la qual trobem tres línies argumentals entrelaçades i codependents entre sí, però totes elles pertanyen a un mateix gènere.

Aquesta comparació ha afavorit que alguns estudiosos relacionessin l'ús de la polifonia de Kundera amb la del teòric literari i lingüista Mikhaïl Bakhtín, qui desenvolupa la seva noció de polifonia a partir de l'anàlisi de l'obra del novel·lista Dostoievski⁷⁰. La principal diferència, com apunta Steinby⁷¹, és que Bakhtín quan parla de veus s'està referint a les veus dels personatges i Kundera, en canvi, ens parla de les veus per referir-se a les diferents parts de la novel·la, fruit de l'analogia amb el llenguatge musical. Més enllà del fet que el mateix Kundera assegurés en una entrevista que el seu ús del concepte no deriva del de Bakhtín⁷², es pot afirmar, pels vincles amb la teoria musical i per com l'empra en la seva lectura de Broch, que hi ha un distanciament de les nocions lingüístiques de polifonia o plurivocalisme⁷³.

L'única relació que podríem establir amb el pensament de Bakhtín sobre la novel·la és el rerefons ètic que hi ha rere aquesta forma compositiva. Cal recordar que Broch⁷⁴ valora la polifonia i el contrapunt especialment perquè aporten una claredat compositiva i una arquitectura a la novel·la i

⁷⁰ Mihail BAJTIN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986

⁷¹ STEINBY, «Concepts of novelistic polyphony: persona-related and compositional-thematic» a Liisa STEINBY i Tintti Klapuri (Ed.) *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*, London: Anthem Press, 2013, p. 37-54

⁷² André-Alain MORELLO i Milan KUNDERA, «Questions et réponses échangées par écrit entrée André-Alain Morello et Milan Kundera » *Dix-neuf/ Vingt*, 1, p. 145-149

⁷³ STEINBY, «Concepts of novelistic polyphony» p. 50

⁷⁴ «Dazu kommt noch, dass Kunderas Auffassung der Kontrapunktik auf eine strenge, fast mathematische oder gar musikalische Konstruktion des Romans hinzielt; Brochs Verwendung dieses Begriffs ist dagegen zumeist rein metaphorischer Art und bringt nur die Absicht zum Ausdruck, eine harmonische Synthese der disparatesten Elemente, besonders des Rationalen und Irrationalen, im Roman erzielen.» GAMBAROTA, «Notizen zu Kunderas Broch-Lektüre », p. 55

l'acosten a un ideal coneixement total. D'altra banda, Kundera posa l'èmfasi no només en els efectes compositius que aquesta estructura té per a la novel·la, sinó també, com ens recorda Benson Stephen, en la seva dimensió ètica, en aquest sentit, que permet la construcció de la ironia i del pensament hipotètic⁷⁵. Justament allò que l'allunya de Broch ens permet establir un cert lligam amb la teoria literària i, particularment, amb la pragmàtica lingüística de Bakhtín. Kundera coincideix doncs amb la necessitat d'aportar una varietat de punts de vista sobre la realitat amb llenguatges diferents que representin aquestes diferències, de manera que s'eviti un discurs dogmàtic o totalitari —el que en termes bakhtinians seria monològic. Com apunta Kundera, «en tant que modèle de ce monde, fondé sur la relativité et l'ambiguïté des choses humaines, le roman est incompatible avec l'univers totalitaire»⁷⁶

Tot i així, la concepció de la polifonia en Kundera, com s'ha comentat, assoleix la seva significació plena en relació amb la teoria musical⁷⁷ i és desenvolupada en les reflexions de Kundera sobre la seva pròpia obra⁷⁸. En aquest sentit, ens limitarem a comentar-la en relació amb la seva prosa assagística i a la seva proposta crítica de lectures.

⁷⁵ Stephen BENSON, «For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtín and Kundera» *Narrative*. Vol. 11, n^o3, 2003, p. 303

⁷⁶ AR. p. 25. Es podrien esmentar diferents passatges com aquest dels textos de Kundera en els quals contraposa l'esperit de la complexitat de la novel·la, fonamentat en aquesta unitat en la diversitat i en el pensament hipotètic, als discursos del totalitarisme, especialment el soviètic. Les derivacions polítiques del seu pensament novel·lesc però escapen a l'objectiu d'aquesta investigació.

⁷⁷ Kundera va rebre formació de piano i composició musical del seu pare, Ludvík Kundera (1891-1971) —no confondre amb el cosí de Milan, el també escriptor i traductor Ludvík Kundera (1920-2010)—, i de companys de professió del seu pare com Pavel Haas i Vaclav Kapral. Cf. CHVATIK, *La trampa del mundo*, p.149

⁷⁸ Sobre el concepte de polifonia en relació amb la composició musical recomanem l'article de David MOSLEY «Milan Kundera's Polyphonic Novels and the Poetics of Divestment» a *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*, Vol. 12, 2011, p. 279-289 i sobre l'anàlisi de les novel·les de Kundera en relació amb aquest concepte veure Glen BRAND, «Kundera and the Dialectic of Repetition» a Aron AJI (Ed.), *Milan Kundera and the Art of Fiction*, London: Routledge, 1992 p. 208-219 i Velichka IVANOVA, *Fiction, utopie, histoire: essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris: L'Harmattan, 2012, p. 183-201

L'assaig específicament novel·lesc: la novel·la pensant

La diversitat, inscrita en l'arquitectura de la novel·la a través de la polifonia i el contrapunt, es manifesta de manera explícita en el darrer dels trets característics de la novel·la que Kundera exposa a partir de la seva lectura de Broch: l'assaig específicament novel·lesc. Tenint en compte les múltiples variacions en la definició d'aquesta idea (al llarg dels assaigs és presentada en diferents formulacions *méditation*, *réflexion* i *pensée romanesque* com ja hem comentat) explicarem quins són els elements d'inspiració brochiana que hi ha rere la noció inicial d' *essai spécifiquement romanesque*.

Recordem que Kundera proposa l'*assaig específicament novel·lesc* a partir de la insatisfacció que sent llegint el tipus d'assaig que Broch incorpora com a línia de la polifonia de l'Huguenau, els capítols titulats «Zerfall der Werte». Si bé aquests capítols, com s'ha dit, tenen un lligam amb la trama de l'obra a través del personatge narrador, Bertrand Müller, no és fins al final de llibre que Müller parla dels fets tractats a la part narrativa de la novel·la protagonitzada per Huguenau, Esch i Pasenow i quan ho fa pren una relació amb la resta de l'obra que es confon amb la de l'autor. La crítica de Kundera —com també la de Blanchot a *Le livre à venir*⁷⁹— es basa en aquesta manca de lligam entre els passatges assagístics i la resta de la novel·la, però sobretot en l'estatut de veritat de l'assaig en relació amb la resta de l'obra:

L'excellent essai sur la dégradation des valeurs, bien qu'il soit présenté comme le texte écrit par un personnage, peut facilement être compris comme le raisonnement de l'auteur, comme la vérité du roman, son

⁷⁹ « Il semble bien que Broch, dans ce dernier volume des *Somnambules*, a cherché à créer, comme un genre romanesque nouveau, une sorte de roman de la pensée. La pensée —la logique— y est représentée telle qu'elle agit, non pas dans la conscience particulière des hommes, mais dans le cercle enchanté où elle attire invisiblement le monde pour le soumettre à la nécessité de ses questions infinies. S'il échoue cependant dans son projet, s'il y renonce même sans oser en prendre pleinement conscience, c'est qu'il a craint de laisser glisser sa propre pensée dans cet élément somnambulique qui peut devenir, d'après lui, l'intimité de la raison. Il reste donc à distance de ce qu'il pense, et ses digressions ne sont plus que des commentaires, parfois pathétiques, parfois pédants, auxquels manque le vertige de l'infinité. » BLANCHOT, *Le livre à venir*, p. 170

résumé, sa thèse, et altérer ainsi l'indispensable relativité de l'espace romanesque.⁸⁰

D'aquesta manera, malgrat Broch és conscient dels perills de caure en la novel·la dogmàtica o novel·la de tesi —que ell identifica amb les obres que presenten el món com hauria de ser— en el seu desig de fugir dels diàlegs construïts per personatges que fan de pensadors —com havia criticat en les obres de Mann o Huxley— el seu assaig sobresurt del discurs de la novel·la i no és contrastat per altres punts de vista, de manera que Kundera l'interpreta com la tesi o el missatge subjacent i que domina tota l'obra. El criteri a partir del qual jutja l'assaig de Broch és exposat quan explica la seva idea de l'assaig específicament novel·lesc.

En una de les seves primeres definicions ens el presenta com quelcom que prové de fora de la novel·la ja sigui de la filosofia o la ciència; Broch ja ens havia dit que la novel·la moderna s'havia de fer càrrec del que abans era la tasca de la filosofia, però Kundera introdueix un primer desplaçament respecte del seu model, quan diu que aquest *assaig* canvia de substància en diàleg amb els materials i el to del gènere novel·lesc: «en entrant dans le corps du roman, la méditation change d'essence. [...] Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative, hypothétique. »⁸¹

L'estructura dialogada del capítol de *L'art du roman* permet que Kundera exposi, abans de concretar les característiques de l'aquest tipus de pensament, la relació del coneixement que podem trobar a la novel·la amb les reflexions personals de cada autor. A la pregunta de Salmon sobre per què els novel·listes no poden expressar la seva filosofia directament a la pròpia obra, Kundera contesta el següent:

⁸⁰ AR, p. 83

⁸¹ Ibid. p. 97

Il y a une différence fondamentale entre la façon de penser d'un philosophe et celle d'un romancier. On parle souvent de la philosophie de Tchekhov, de Kafka, de Musil, etc. Mais essayez de tirer une philosophie cohérente de leurs écrits ! Même quand ils expriment leurs idées directement, dans leurs carnets, celles-ci sont plutôt exercices de réflexions, jeux de paradoxes, improvisations que l'affirmation d'une pensée.⁸²

Aquí Kundera no només constata la diferència entre el tipus de reflexió del filòsof i la del novel·lista, sinó que apunta una distinció especialment rellevant per a la nostra investigació. Segons l'autor txec el pensament d'un autor es pot trobar en la seva obra ficcional i en els textos poetològics (diaris, conferències, epistolaris, assaigs, etc.) però tant uns com els altres participen del mateix tipus de reflexions hipotètiques i asistemàtiques. Per tant, segons Kundera, no podem intentar extreure una filosofia consistent i coherent de l'obra d'un novel·lista perquè la manera en què es construeixen les seves idees no es regeix pels mateixos criteris i exigències que la filosofia. No es tracta només d'un error en el terme que es fa servir per a designar el pensament dels autors, és a dir, els problemes que comporta parlar de «filosofia dels escriptors», sinó que la puntualització de Kundera va més enllà i distingeix un tipus de coneixement diferenciat, propi dels novel·listes.

Aquesta idea és important per entendre la manera en què Kundera es relaciona amb els textos poetològics i amb les reflexions contingudes a les narracions de Broch i, alhora, ens ofereix un criteri per estudiar l'obra assagística del propi Kundera i les seves novel·les. Són advertències de l'autor com aquesta les que han portat al procediment metodològic d'aquesta investigació que s'ha comentat en capítols anteriors. És per això que s'ha partit de la hipòtesi que, si bé es considera que les idees aportades per Kundera tenen un possible recorregut crític dins de la teoria literària, la forma en què es presenten i es desenvolupen aquestes reflexions impedeix tractar-les com a conceptes o constructes propis de les disciplines acadèmiques i que, per tant,

⁸² Ibid.

cal descriure les pràctiques hermenèutiques de Kundera per tal de poder arribar a establir un lligam amb les preguntes crítiques de la teoria literària i, particularment, de la teoria de la novel·la.

Com hem pogut anar exposant fins ara, els procediments que Kundera descriu en les lectures dels seus autors de capçalera (les formes compositives que descriu, la definició de paraules clau, l'estratègia d'exposició de temes en variacions, etc.) no només esdevenen un model per a les seves novel·les, sinó que també serveixen de guia per a la construcció del seu pensament assagístic. Així, Kundera posa en pràctica el que observa en el pensament dels novel·listes i manté una mateixa forma de construir les reflexions a la ficció i a l'assaig: un pensament lúdic, hipotètic i sempre lligat als personatges o, en el cas de l'assaig, a les seves lectures, per evitar la generalització i el pensament totalitzador.

Partint de la descripció del pensament novel·lesc en l'obra de Dostoievski, Diderot i dins de la seva pròpia obra fruit de les preguntes de Salmon, Kundera reitera que una de les claus de l'especificitat del pensament del novel·lista és el to lúdic, irònic, provocador, experimental o interrogatiu, un tipus d'assaig «impensable en dehors du roman; c'est ce que j'appelle un « essai spécifiquement romanesque »»⁸³. Aquest tipus específic d'assaig neix segons Kundera de la unió de la filosofia (el desig de coneixement), del relat (la trama construïda a través dels personatges i els temes) i del somni. Com Broch, Kundera recorre a la imaginació alliberada del control de la raó i de l'imperatiu de la versemblança per construir un pensament que va més enllà de les formes de reflexió que preveu pensament racional⁸⁴.

Així, també com Broch, Kundera s'enfronta a la necessitat d'unir a la novel·la allò irracional i allò racional, moment en el qual convoca l'*Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, un dels pocs referents romàntics reconeguts

⁸³ Ibid. p. 99

⁸⁴ Ibid. p. 100

explícitament per l'autor, com a exemple del tractament del somni dins de la novel·la, no en la seva representació realista —que trobaríem en Mann o Tolstoi— sinó com a element que permet un canvi de substància de la reflexió a la novel·la, si bé el seu projecte d'experimentació amb el somni dins de la novel·la queda inacabat. Tot i així, el principal referent de Kundera pel que fa al caràcter oníric de la narració és Kafka: «comme Kafka (et comme Novalis) j'éprouve ce désir de faire entrer le rêve, l'imagination propre au rêve, dans le roman. Ma façon de le faire n'est pas une « fusion du rêve et du réel » mais une confrontation polyphonique. Le récit « onirique » est l'une des lignes du contrepoint.»⁸⁵

Un cop definits el to i les lògiques que caracteritzen l'assaig específicament novel·lesc, la pregunta que li podem fer a Kundera és com es concreta aquest tipus de reflexió, a partir de quins elements formals i lingüístics és capaç la novel·la de construir-lo. Seguint la idea de Broch que el coneixement de la novel·la s'assoleix a partir de la bellesa⁸⁶ —una idea que, com hem vist, ve inspirada en primera instància per Goethe— afirma el següent: «la beauté de la réflexion se révèle dans les formes poétiques de la réflexion»⁸⁷: l'aforisme, la lletania i la metàfora.

Apuntarem aquí els termes generals en què presenta aquests recursos de l'assaig novel·lesc, a partir del lligam que mantenen amb l'obra de Broch, per reprendre'ls al llarg d'aquesta investigació, en relació amb els altres referents del pensament kunderià. Així, l'aforisme el presenta com a la forma poètica de la definició, mentre que la lletania s'inspira en el principi de la repetició en la composició musical: «Litanie: parole devenue musique. Je

⁸⁵ Ibid. p. 101

⁸⁶ «Ceux qui disent avec Broch que la connaissance est la seule morale du roman sont trahis par l'aura métallique du mot « connaissance » trop compromis par ses liaisons avec les sciences. Il faut donc ajouter : tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté. [...] Beauté dans l'art : lumière subitement allumée du jamais-dit. Cette lumière qui irradie des grands romans, le temps n'arrive pas à l'assombrir car, l'existence humaine étant perpétuellement oubliée par l'homme, les découvertes des romanciers, si vieilles qu'elles soient, ne pourront jamais cesser de nous étonner.» Ibid. p. 144

⁸⁷ Ibid. p. 169

voudrais que le roman, dans ses passages réflexifs, se transforme de temps en temps en chant.»⁸⁸. Tant l'aforisme com la lletania estan relacionats amb dos dels mecanismes de construcció del pensament de Kundera: la definició de paraules clau o paraules-tema com alternativa als conceptes i la creació de recursos novel·lescos inspirant-se en les formes musicals. Si bé podem aprofundir en aquests dos mecanismes de l'assaig novel·lesc més endavant de la mà d'altres novel·listes i pensadors referents per a Kundera —pel que fa a l'aforisme, establirem el vincle amb la seva lectura de Nietzsche; la lletania la tractarem en relació amb la composició assagística i la lectura de Kafka—, la metàfora com a tercer element, sí que apareix lligada a l'obra de Broch —si bé la majoria dels exemples que ens ofereix són de Musil:

la métaphore me paraît irremplaçable comme moyen de saisir, en une révélation soudaine, l'insaisissable essence des choses, des situations, des personnages. La métaphore-définition. Par exemple, chez Broch, celle de l'attitude existentielle d'Esch : « Il désirait la clarté sans équivoque : il voulait créer un monde d'une simplicité si claire que sa solitude puisse être liée à cette clarté comme à un poteau de fer. » (*Les Somnambules*) Ma règle : très peu de métaphores dans un roman ; mais celles-ci doivent être ses points culminants.⁸⁹

Si l'aforisme i la lletania ens presentaven una forma alternativa de definició i una manera de marcar el to de la reflexió propis de la novel·la, la metàfora esdevé sota la mirada de Kundera una manera d'enllaçar idees i de crear imatges que il·luminin els enigmes existencials que explora la novel·la, com l'exemple que cita del text de Broch, on es caracteritza el punt de vista d'un personatge. Ja havíem comentat anteriorment que un dels elements que més interessa a Kundera de l'obra de Broch és la seva construcció dels personatges i com presenta cadascun dels protagonistes de *Die Schlafwandler* com a possibilitats existencials davant d'un context de degradació dels valors,

⁸⁸ Ibid. p. 159

⁸⁹ Ibid. p. 163

és a dir, davant d'una problemàtic o un repte també de les seves existències, del seu «ser en el món».

Com comenta a *Le rideau*, «La meilleure façon de comprendre un phénomène, dit encore Broch, est de le comparer»⁹⁰, i ha exposat a través de la seva concepció de la polifonia, el fet de establir un diàleg entre els personatges, de poder comparar les seves accions —o els seus intents d'actuar d'acord a un sistema parcial o problemàtic de valors— és el que permet comprendre les particularitats de cada caràcter i, alhora, fer-se una idea de la complexitat de l'existència que segons ell la novel·la és capaç de representar.

Les personnages sont enfermés dans ce processus comme dans une cage et doivent trouver le comportement adéquat à cette disparition progressive des valeurs communes. [...] Comprendre l'homme jeté dans le tourbillon de ce processus, comprendre ses gestes, ses attitudes, c'est cela seul qui importe. Broch ha découvert un territoire inconnu de l'existence. Territoire de l'existence veut dire : possibilité de l'existence.

⁹¹

Així, els trets que representen cada personatge no s'ofereixen en forma de descripció o de definició, sinó per contrast, per comparació amb els altres personatges, pels seus xocs i les incomprensions que es produeixen entre ells i que es fan evident en les dificultats de comunicació. El coneixement que la novel·la pot oferir en forma de l'assaig específicament novel·lesc no serà en forma d'una anàlisi que guï al lector en la seva comprensió dels personatges i les accions a partir d'una lògica causal, sinó que es presentarà com a ventall de possibilitats, concretament, la varietat de possibilitats representades pels personatges, i serà a partir d'aquesta suma de possibilitats que arribarem a conèixer quelcom de l'existència.

La lògica pròpia a través de la qual es construeix l'assaig novel·lesc, lligat sempre a les vivències concretes dels personatges, als seus problemes

⁹⁰ LR, p. 109

⁹¹ AR, p. 58

existencials, és el que permet no caure en el dogmatisme, en un assaig que es converteixi en tesi de la novel·la i que neutralitzi la capacitat de cada personatge per exposar la seva veritat. Com ens recorda Kundera a *Le rideau*, l'assaig específicament novel·lesc no és un afegit, sinó part necessària de l'obra i, per tant, lligada a la pregunta fundacional de la novel·la per l'existència.

chez ces deux Viennois [Broch i Musil] la réflexion n'est plus ressentie comme un élément exceptionnel, une interruption ; difficile de l'appeler « digression » car dans ces romans qui pensent, elle est présent sans cesse, même quand le romancier raconte une action ou quand il décrit une visage⁹²

Així, si bé alguns passatges poden participar més dels trets genèrics de l'assaig i proposar una reflexió general sobre un tema, el coneixement que pot desenvolupar la novel·la no es limita a aquests passatges on es fa més explícita la reflexió —més endavant comentarem el vincle de l'assaig novel·lesc i el discurs autoconscient o la metaficció a la novel·la— sinó que també es construeix en les caracteritzacions dels personatges (el seu punt de vista, la seva visió del món, els seus valors) i en l'acció que fa avançar la diegesi de la novel·la. Com ja havia apuntat en formulacions anteriors del tipus de pensament que trobem a la novel·la, la seva especificitat ve del seu caràcter asistemàtic i interrogatiu, que emprava figures retòriques i literàries per a exposar una idea.

la réflexion romanesque, telle que Broch et Musil l'ont introduite dans l'esthétique du roman moderne, n'a rien à voir avec celle d'un scientifique ou d'un philosophe ; je dirais même qu'elle est intentionnellement a-philosophique, voire anti-philosophique, c'est-à-dire farouchement indépendant de tout système d'idées préconçu ; elle ne juge pas ; ne proclame pas des vérités ; elle s'interroge, elle s'entonne, elle sonde ; sa forme est des plus diverses : métaphorique, ironique, hypothétique, hyperbolique, aphoristique, drôle, provocatrice, fantaisiste ; et surtout ; elle ne quitte jamais le cercle magique de la vide

⁹² Ibid. p. 90

des personnages ; c'est a vie des personnages qui la nourrit et la justifie.

93

Més enllà de les diferents formes lingüístiques en les que es pugui presentar, el que la distingeix i evita que es converteixi en digressió o en novel·la filosòfica és el fet que tota reflexió estigui lligada a les vivències dels personatges, a les problemàtiques existencials que cadascun d'ells presenti. El desenvolupament d'una reflexió sempre ha d'estar justificat per les accions i els enigmes als quals s'enfronten els personatges i aquest serà el criteri per jutjar si una reflexió és realment novel·lesca, si veritablement ens trobem davant d'un assaig específicament novel·lesc.

Com podem veure, l'assaig novel·lesc es nodreix de la teoria de Broch, però Kundera l'adapta a la seva pròpia concepció compositiva i arquitectònica de la novel·la imposant l'ideal polifònic i un determinat tipus de construcció de personatges i del to de la reflexió. Tot i així, com ens recorden Gambarota i Steinby, el que separa la visió de Broch de la de Kundera és sobretot l'actitud escèptica i lúdica d'aquest darrer: un escepticisme present tant en la seva manera de construir els personatges, com la de l'home i les seves facultats cognoscitives limitades. Aquesta actitud es reflecteix clarament en el darrer capítol de *L'art du roman*:

Mais qu'est-ce que cette sagesse, qu'est-ce que le roman ? Il y a un proverbe juif admirable : L'homme pense, Dieu rit. Inspiré par cette sentence, j'aime imaginer que François Rabelais a entendu un jour le rire de Dieu et que c'est ainsi que l'idée du premier grand roman européen est née. Il me plaît de penser que l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de Dieu.

Mais pourquoi Dieu rit-il en regardant l'homme qui pense ? Parce que l'homme pense et la vérité lui échappe. Parce que plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre. Et enfin, parce que l'homme n'est jamais ce qu'il pense être.⁹⁴

⁹³ Ibid. p. 91

⁹⁴ Ibid, p. 186

Broch en els seus textos sobre la novel·la afirma que busca a través d'aquest gènere construir una forma de coneixement capaç de crear una il·lusió de totalitat, quelcom que permetés recuperar aquella unitat que el sistema de valors heretat de la cultura platònica-cristiana havia tingut en el seu moment i que Goethe havia estat capaç de representar artísticament, però que es disgregava en sistemes parcials de valors a principis del segle XX. Kundera escriu conscient que la unitat perduda és falsa —raó per la qual situa l'origen d'aquest coneixement de la novel·la en l'obra de Cervantes⁹⁵— i que el coneixement que pot assolir la novel·la serà sempre interrogatiu, hipotètic, lúdic però no per això menys vàlid per a entendre el comportament humà i l'existència.

En aquest capítol, a través de la lectura que Kundera ofereix de Broch, hem volgut fer un mapa de les nocions i les preguntes associades a la noció d'*assaig específicament novel·lesc* en les seves primeres presentacions als textos poetològics de Kundera, per tal de poder anar desenvolupant a continuació els diferents elements lligats a aquesta noció. Seguint el model de reflexió propi de la novel·la, aquell que intenta mostra el pensament en el moment en què sorgeix, entrelaçat amb el context que l'ha vist néixer, hem volgut presentar les primeres formulacions kunderianes del coneixement específic de la novel·la.

⁹⁵ Ibid. p. 17

2. Kundera lector de Musil: assaig, analogia i possibilitat

Por desgracia, lo más difícil para la literatura
es reproducir a un pensador. Un gran
inventor al que se preguntó cómo se las
arreglaba para descubrir tantas cosas nuevas,
respondió que reflexionando sin descanso.
De hecho se puede afirmar que las ideas
inesperadas se presentan impulsadas por su
expectación.

Robert Musil, *El hombre sin atributos*

A través de l'obra de Hermann Broch i dels desplaçaments d'idees que hem comentat fins ara, Kundera ens presenta un tipus de novel·la que té com a raó de ser assolir un coneixement sobre el ser de l'home. La trilogia de *Die Schlafwandler* esdevé el primer model per a la construcció d'aquesta novel·la gnoseològica, no només per les característiques de Kundera emfatitza, sinó també per allò que hi veu en potència però que l'austriac no hauria completat. És de la mà de la novel·la *Der Mann ohne Eigenschaften* de Robert Musil que Kundera desenvolupa les idees apuntades a través de Broch: la construcció d'un assaig específicament novel·lesc que derivi de l'acció dels personatges i la funció cognoscitiva de la metàfora. A aquestes dues eines hi afegeix quelcom que trobem sovint en l'obra del mateix Kundera i que és un dels trets que han permès resseguir la tradició novel·lesca convocada per l'autor des de Cervantes: la ironia.

Si en el cas de Broch eren necessaris els desplaçaments d'idees, forçar les definicions o reflexions que Kundera trobava a les cartes o al mateix text novel·lesc, la lectura en paral·lel de Musil i Kundera de seguida permet constatar una gran afinitat entre els dos autors; les seves idees sobre la novel·la —fonamentades sovint en lectures compartides de Nietzsche i Husserl, aquesta darrera ja explorada en capítols anteriors— tant en la dimensió més general de l'estètica, com en els exemples particulars de la poètica de cadascun dels novel·listes, permeten al txec acollir-se a la tradició

musiliana. Tot i així, en aquest capítol donarem preferència a les similituds que ens permeten entendre com Kundera construeix la noció d'assaig específicament novel·lesc i el vincle entre pensament i novel·la.

Christine Mondon ens recorda que Musil, a diferència de Broch, no construeix una sistemàtica i elaborada teoria de la novel·la⁹⁶, però sí que exposa algunes de les idees clau necessàries per entendre el seu projecte d'escriptura, tant a *Der Mann ohne Eigenschaften* com en assaigs, conferències i en els seus diaris. Com Kundera, Musil estava convençut que es podia crear un pensament que no es basés en conceptes, sinó en l'assaig construït a partir d'idees unides entre elles gràcies a la comparació i altres formes d'analogia. Les reflexions de Musil sobre la novel·la i les capacitats dels novel·listes de transmetre un coneixement, així com sobre el paper de l'assaig en la nova novel·la prenen la mateixa forma del discurs que ens descriu. Aquest serà un clar model no només per a les obres de ficció de Kundera sinó també, com hem pogut veure fins ara, per als seus assaigs.

Tot i així, hi ha algunes idees exposades per Musil que ens permeten entendre la relació entre el tipus de novel·la proposat per l'autor vienès i la de Kundera. En primer lloc, exposarem quina és la funció que Musil atribueix a la novel·la i com aquesta funció cognoscitiva prefigura la novel·la pensant de Kundera. En segon lloc, parlarem de la noció d'*assagisme* i la concepció de l'assaig en Musil i, finalment, explicarem la funció de la metàfora i l'analogia com a recursos literaris emprats per a la construcció del pensament a la novel·la. En aquest recorregut veurem també com les idees de Musil estan marcades per les seves lectures de l'obra de Nietzsche a través de categories com el *perspectivisme*, la filosofia experimental i la seva crítica del pensament sistemàtic.

⁹⁶ MONDON, *Écritures romanesques et philosophie*, p. 97

2.1. El coneixement del novel·lista segons Musil

Una de les primeres reflexions de Musil sobre el coneixement de la literatura el trobem en un fragment assagístic, escrit al voltant de 1914 segons l'edició de les obres completes a cura d'Adolf Frisé, sota el títol «De la posibilidad de una estética» («Von der Möglichkeit einer Ästhetik»⁹⁷), on Musil exposa que considera la creació literària per sobre d'altres activitats humanes per la seva relació particular amb el coneixement: «No solo presupone conocimiento, sino que lo prolonga más allá de sí mismo en los terrenos fronterizos de la intuición, la pluralidad de los sentidos, las singularidades, lo que no puede ya captarse por medio del entendimiento.»⁹⁸ En aquest primer fragment, l'autor ja ens suggereix que el coneixement que proposa la literatura no és el dels sistemes i el conceptes, sinó el que prové del pressentiment («Ahnung»), del fet de tenir en compte la possibilitat de múltiples respostes, i que va més enllà de la capacitat analítica de l'enteniment («Verstand»). Aquest tipus de coneixement, com veurem més endavant, pren com a model el pensament nietzschian.

És però al text «Skizze der Erkenntnis des Dichters» (1918) on Musil esbossa algunes idees sobre quina mena de coneixement pot arribar a transmetre el novel·lista a través de la seva obra. Com Kundera, Musil parteix del debat que trobem diferents formes de coneixement en disputa, que pugnen per presentar la seva visió del món i per legitimar-se i, per aquest motiu, comença el text exposant quina és la singularitat del poeta («Dichter») —la seva profunda consciència de la «solitud del jo»— i per què pot aportar un coneixement específic sobre el món.

El primer que proposa Musil és una distinció entre l'esfera *racioide* i la *no racioide*: la primera «comprèn tot el que és reduïble científicament a sistema,

⁹⁷ Robert MUSIL, *Gesammelte Werke 8 Essays und Reden*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1978 p. 1327 – 1329. Citarem la traducció castellana de José L. Arántegui recollida a Robert MUSIL, *Ensayos y conferencias*, Madrid: Visor, 1992.

⁹⁸ *Ibid.* p. 334

tot el que és compendiable en lleis i regles»⁹⁹ i es caracteritza pel «predomini de la repetició», la segona, per contrari, «és la del domini de les excepcions damunt la regla» i «demana un capgirament complet de posició per part de qui coneix»¹⁰⁰ atès que allò que es vol comprendre és variable i individual. Un cop ha distingit aquests dos àmbits del coneixement, estableix la diferència entre els conceptes, «independents del mode d'aplicar-los i de la persona que els aplica»¹⁰¹, i les idees, que depèn en grau molt alt d'aquestes dues coses i que, per tant, «té un significat determinat només ocasional i s'apaga si la desfeu de les seves circumstàncies»¹⁰².

Davant d'aquest mapa dels possibles àmbits del coneixement i de les eines que empra cada regió d'aquest, Musil defensa que el poeta es troba a l'esfera *no racionale* i de les idees i que la seva tasca és «descobrir sempre noves solucions, connexions, constel·lacions, variants; fer aparèixer prototipus del procés seguit pels esdeveniments, models atractius de com es pot ésser home; *enginyar* l'home interior.»¹⁰³. Cal tenir en compte que en aquesta distinció entre esferes racionals i no racionals no és sempre tan clara en l'obra de Musil com en aquest text i l'autor sovint empra vocabulari originalment científic per a descriure la tasca de la creació literària —quelcom que no hauria de sorprendre si tenim en compte la formació acadèmica de Musil com a enginyer i filòsof estudiós d'Ernst Mach¹⁰⁴— fet que explica també els desitjos de precisió i ordre que sovint apareix en les reflexions de personatges com Diotima o el mateix Ulrich.

⁹⁹ Robert MUSIL «La coneixença del poeta», *Revista Reduccions*, n°27, 1985 Traducció de Ricard Torrents. p. 62

¹⁰⁰ Ibid, p. 63

¹⁰¹ Ibid, p. 64

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid. «Die Aufgabe ist: immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*.» Robert MUSIL, *Gesammelte Werke 8 Essays und Reden*, p. 1029

¹⁰⁴ Sobre la inspiració científica d'algunes de les idees estètiques de Musil recomanem l'article de Laurence DAHAN-GAIDA, «Entropie, histoire, récit: l'exemple de Musil», *Romantisme*, n°72, Vol. 2, 1991, p. 109-123

Si ens limitem però al que es desprèn d'aquest text, la tasca de l'escriptor no és la d'oferir un coneixement verificable, propi de l'esfera *racioide*, ni tampoc la d'imitar o reproduir la realitat, sinó construir possibilitats basades les condicions de vida de l'home en aquesta realitat. Com veurem més endavant, la noció de *variació*, emprada per Musil en aquest text, és una de les paraules clau en el pensament estètic kunderià.

Cal destacar també que Musil no presenta l'artista com a «home d'excepció» —«no és el «foll», ni el «vident», ni «l'infant», ni cap anomalia de la raó»¹⁰⁵— no disposa d'un coneixement privilegiat, com algunes imatges mítiques del poeta com a ésser superior «transfigurador del seu temps», sinó que simplement el descriu com a ésser capaç de veure les diferents *variacions* que se'n desprenen. El que ocupa l'escriptor, com també deia Broch, són els incalculablement variats «motius de l'ànima», però no des d'una òptica psicològica —que pertany a l'àrea *racioide*—, sinó des de la reflexió sobre allò que embolcalla els judicis i les accions humanes. No ofereix una explicació del comportament humà sinó que exposa literàriament el seu funcionament que, com també havia apuntat Broch, prové sovint d'impulsos irracionals. A través d'aquestes categories, Musil prepara la distinció de la tasca literària d'altres properes com la filosofia —especialment la tradició de l'idealisme alemany— o la psicologia: aquestes també pretenen comprendre les particularitats de l'existència però les situa al cantó de la ciència, delimitant de manera subtil un territori específic del coneixement pertanyent a la literatura.

Si ens preguntem per la tasca específica de la novel·la, cal retornar a «Die Krisis des Romans» (1931), un text fragmentari on Musil recull reflexions sobre el debat al voltant de la novel·la en relació amb l'èpica¹⁰⁶ i la progressiva

¹⁰⁵ Ibid. p. 65

¹⁰⁶ Si bé no és l'objecte de la present investigació, cal recordar que des de la publicació de la primera versió de *Die Theorie des Romans* de Gyorgy Lukács l'any 1916, apareixen diferents textos en llengua alemanya que intenten exposar les diferències entre la novel·la i l'èpica i identificar les característiques de la novel·la com a gènere en transformació. Algunes de les principals contribucions són les d'Alfred Döblin («Bemerkungen zum Roman», 1917, «Der Bau des epischen Werks», 1929 a Alfred DÖBLIN, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Berlin:

transformació dels relats de l'experiència, atès que «la prosa es más controlable, dúctil, penetrante y elástica, pues es la que cala y alcanza más hondo y más lejos en la generalidad [...] la forma de la vida se ha vuelto más prosaica.»¹⁰⁷ — un tipus d'afirmacions que retrobem als textos de Kundera quan exposa les seves distincions entre les capacitats expressives de la lírica i la prosa i perquè tria la novel·la com a forma d'expressió.

Al final del text, l'autor dona una nova versió sobre les funcions del relat: «dar sentido a la existència, dar forma, dar forma a un sentido.»¹⁰⁸: L'ús d'aquestes expressions, en forma de variacions d'unes mateixes paraula, ens orienta cap a la relació de necessitat entre els components ètics i estètics que componen la raó de ser de la novel·la. Com ja havia apuntat Broch, la funció ètica de la novel·la —«die Sinngebung des Daseins»— marca la relació que estableix la novel·la amb allò que representa, l'existència humana. Això s'assoleix gràcies al gest estètic, és a dir, a la capacitat de donar forma a l'existència i, amb aquesta forma («Gestalt»), dotar-la d'un sentit. La forma i el sentit esdevenen així indestriables sota la mirada tant de Musil i com Kundera; l'àmbit d'exploració d'aquesta doble tasca ètica i estètica és doncs l'exploració de l'existència humana —o del ser de l'home, si emprem la terminologia heideggeriana que hereta Kundera.

Musil torna a preguntar-se sobre la tasca de l'escriptor a la conferència «Der Dichter in dieser Zeit»¹⁰⁹, pronunciada a Viena el 16 de desembre de 1934, en mig del procés d'escriptura de la segona part de *Der Mann ohne Eigenschaften*. Aquí la pregunta per la funció de l'escriptor està marcada no només per la reflexió estètica que trobàvem en textos anteriors, sinó també pel

Fischer Verlag, 2013 p.122-125 i p.215-244), Walter Benjamin («Krisis des Romans», 1929, «Der Erzähler», 1936 a Walter BENJAMIN, *Erzählen Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, p.55-60 i p.103-128) i el d'altres esmentats prèviament aquí com Hermann Broch («Das Weltbild des Romans», 1933)

¹⁰⁷ MUSIL, *Ensayos y conferencias*, p. 412. «die Sinngebung des Daseins, die Gestaltung, die Sinngestaltung», MUSIL, *Gesammelte Werke 8 Essays und Reden*, p. 1412

¹⁰⁸ Ibid. p. 413

¹⁰⁹ MUSIL, *Gesammelte Werke 8 Essays und Reden*, p. 1243 – 1258. Citarem la traducció castellana de José L. Arántegui recollida a MUSIL, *Ensayos y conferencias*, Madrid: Visor, 1992.

debat sobre la necessitat de compromís de l'escriptor amb el seu moment històric, fruit dels conflictes bèl·lics i ideològics esdevinguts des de la Primera Guerra Mundial. Com Kundera, Musil intenta deslligar el novel·lista de la tasca del cronista i assegura que «el escritor no solo es expresión de una configuración momentánea del espíritu [...] su herencia no es la de décadas, sino de milenios de antigüedad.»¹¹⁰. Davant de les demandes d'un art patriòtic o del compromís polític de la literatura, ambdós autors defensen l'existència d'una història més rellevant per a la creació artística: la història pròpia de cada art. El valor de l'obra literària no es basa doncs en la seva capacitat de reproduir el moment present o d'il·lustrar una determinada idea de nació, sinó que es jutja d'acord amb els valors estètics que els artistes hereten de la història del seu art. El vincle entre ètica i estètica permet al novel·lista construir un projecte que intervingui en els debats ideològics del seu temps, però sense sotmetre la seva forma i la seva singularitat a valors que provenen de fora de l'àmbit estètic.

A continuació l'autor qüestiona què és el que entenem per *escriptor* i pel *moment present* per introduir les dificultats que travessen la forma novel·lesca: la dissolució d'allò individual i la crisi del subjecte, que havien estat l'objecte principal d'aquest gènere, demanen una nova forma que s'adapti al jo inestable i fragmentari que ara la protagonitza. Com comenta Dahan-Gaida, l'escriptura musiliana, privada d'un subjecte conegut com a origen fix i unitari del discurs, es caracteritza per la renúncia a tota autoritat discursiva i per un qüestionament sistemàtic de les distincions tradicionals entre assaig i novel·la, entre el discurs narratiu i l'argumentatiu, així com entre l'art i el saber¹¹¹ — reprendrem les observacions de Dahan-Gaida quan definim les nocions d'assaig i *assagisme* en Musil.

Així, d'acord amb Musil, l'escriptor ha d'oferir un coneixement en forma de variacions dels esdeveniments narrats però també del llenguatge que

¹¹⁰ Ibid. p. 261

¹¹¹ Laurence DAHAN-GAIDA, «Théorie de l'essai et pratique romanesque chez Robert Musil» a PHILIPPE (Ed.), *Récits de la pensée*. p. 55

tria per exposar-los en cada ocasió. Aquest interès per comprendre el *ser de l'home* en la seva complexitat, el trobem dins de la mateixa obra literària, per exemple, en les reflexions de les veus narratives presents a *Der Mann ohne Eigenschaften*. Més endavant veurem, per exemple a través de la tematització de la figura de l'escriptor dins la novel·la, Musil reformula algunes de les idees exposades fins ara sobre la tasca de l'escriptor i la singularitat del seu coneixement.

La reflexió però es troba present al llarg de l'obra, com en una conversa entre Ulrich i Diotima, al capítol 114 de la primera part, després d'uns diàlegs on es recullen alguns dels debats sorgits de la crisi del llenguatge vienesa —com la relació arbitrària entre el llenguatge i la realitat o la percepció del món condicionada per les idees preconcebudes—, Ulrich descriu les singularitats del pensament dels escriptors:

Pensemos, por ejemplo, en los grandes escritores. Uno puede orientar su propia vida según sus teorías, pero de ellos no se puede extraer la vida como el vino de la vid. Ellos han dado a sus inspiraciones una forma tan sólida que sobrevive a las épocas transitorias como un metal laminado. ¿Pero qué es en realidad lo que dijeron? Nadie lo sabe. Ni ellos lo supieron exactamente. [...] Sus ideas y sentimientos atraviesan todas las gradaciones intermedias entre las verdades e incluso errores, que, de ser necesario, podrían demostrarse, y las entidades variables que se nos acercan o se nos escapan cuando nos proponemos examinarlos. Al pensamiento de un libro no se le puede desligar de la página donde se encuentra.¹¹²

Si bé no descarta que la literatura pugui esdevenir un model de conducta per a alguns lectors, el que destaca és la impossibilitat d'extreure una doctrina o una moral per a la vida. El saber de l'escriptor no rau en el que diuen sobre l'existència sinó en la capacitat de crear escenes i personatges que

¹¹² Atès que la traducció en català de Ramon Monton de *L'home sense atributs* a edicions 62 només comprèn la primera part del llibre, s'ha decidit citar sempre la versió castellana de José M. Sáenz, Feliu Formosa i Pedro Madrigal. Robert MUSIL, *El hombre sin atributos*, 1, Barcelona: Seix Barral, 2004, p. 586

capturin la complexitat de les vivències sense oferir-ne una interpretació tancada i única. Per al lector de Kundera en aquesta cita ressona la idea del txec que el novel·lista no pot ser més intel·ligent que la seva obra, que sempre hi ha quelcom que s'escapa del control del creador: el novel·lista escolta la «sagesse suprapersonnelle» de la novel·la, un llegat de la tradició del gènere que desplega els significats de les escenes de cada obra pel seu diàleg intertextual amb les obres que la precedeixen.¹¹³ Un segon element que enllaça Kundera amb Musil és la convicció que el pensament literari està lligat a la trama i a les coordenades particulars de la pàgina on es troba la reflexió. Aquest vincle no només determina com es construeix formalment l'assaig novel·lesc —quelcom que comentarem quan parlem de les categories d'*assagisme* i assaig desenvolupades per Musil— sinó que contribueix a presentar aquest tipus de pensament com a coneixement d'allò concret, del cas particular, un saber que no persegueix la conclusió general, sinó descobrir les complexitats d'allò fugisser i aparentment intranscendent.

Fins ara hem pogut veure que Musil intenta discernir el coneixement que pot transmetre la literatura d'altres tipus de saber, primer situant-lo dins de l'esfera *no racionale* i després exposant algunes de les característiques d'aquest coneixement, com per exemple el fet que s'ocupi de l'existència o que el seu objectiu sigui mostrar els possibles sentits i significats de l'acció i l'experiència de l'home, però sense oferir-ne una explicació última amb pretensió de validesa universal o de veritat.

Per tal de seguir estudiant la relació entre aquest pensament i el de Kundera, analitzarem els textos on Musil exposa les característiques formals del pensament novel·lesc, concretament, de la creació d'un tipus d'assaig capaç de vehicular el coneixement literari.

¹¹³ AR, p. 186

Cap a la forma de l'assaig novel·lesc: la noció d'*assagisme* i la d'assaig a l'obra de Musil

Els arguments de Musil a favor del coneixement específic de l'artista i la relació que estableix aquest amb els temes dels què s'ocupa defineixen una posició epistemològica de l'escriptor, un punt de partida des del qual es pot construir un saber en forma d'assaig, com veurem en el aquest apartat. Les nocions d'*assagisme*¹¹⁴ i assaig designen respectivament l'actitud vers el coneixement de l'escriptor i la forma que desenvolupa per assolir-lo, unes nocions que es troben a *Der Mann ohne Eigenschaften* i en alguns assaigs de Musil que comentarem a continuació. La descripció d'aquests dos termes ens permetrà entendre-les com a precedents de la noció kunderiana d'*assaig específicament novel·lesc*.

Els estudis que s'han ocupat d'aquestes nocions han assenyalat sovint la inspiració nietzschiana del tipus de pensament que proposa Musil. Tant Mondon com Dahan-Gaida o Kateri Lemmens¹¹⁵ han aprofundit en la lectura i la interpretació de Musil ofereix als seus assaigs i novel·les del pensament del filòsof alemany. Lemmens, qui considera *Der Mann ohne Eigenschaften* la resposta personal de Musil a les preguntes ètiques, epistemològiques i estètiques de Nietzsche¹¹⁶, diu que l'austriac trasllada la interrogació principal del nihilisme¹¹⁷ a la novel·la: la pregunta per la raó de ser de l'existència, per a què serveix existir? L'exploració que proposa Musil amb l'*assagisme* seria doncs la que pren com a punt de partida aquesta inspiració nihilista. A mesura que analitzem els textos de Musil, anirem aprofundint en les altres ramificacions

¹¹⁴ Marie-Louise ROTH «Essay und Essayismus bei Robert Musil» a Marie-Louise ROTH, *Gedanken und Dichtung. Essays zu Robert Musil*, Saarbrücken: Saarbrücken Druckerei und Verlag, 1987 p. 98-111

¹¹⁵ Kateri LEMMENS, *La part de l'œuvre: nihilisme et création* [Tesi doctoral] Bourses FQRSC/CRSH/ Université de Sherbrooke, 2004 p. 401-437

¹¹⁶ Ibid. p. 403

¹¹⁷ Entre els estudis realitzats sobre el nihilisme a l'obra de Musil destaquen els ja esmentats de Kateri Lemmens i Josep Casals, així com el de Claudio Magris que comentarem més endavant cf. Claudio MAGRIS, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona : Península, 1993. Traducció de Pilar Estelrich.

de la influència de Nietzsche en la forma de l'assaig novel·lesc, tant en les reflexions de Musil com en les de Kundera.

L'*assagisme* entès com a posició epistemològica, és a dir, com a punt de partida d'un acostament diferent al coneixement del món és un dels projectes desenvolupats per Musil per trobar el punt mig entre les dualitats que repetidament descriu al llarg de la seva obra i que Josep Casals considera intrínseques del caràcter vienès¹¹⁸. L'*assagisme*, segons Lemmens seria l'intent de reconciliar les tensions de l'ésser escindit entre la imaginació i la lucidesa, entre la bellesa i la veritat, entre destrucció i construcció¹¹⁹. També Dahan-Gaida¹²⁰ insisteix en aquest aspecte quan comenta com es presenta l'assaig a *Der Mann ohne Eigenschaften*:

su reino está entre la religión y la ciencia, entre ejemplo y doctrina, entre *amor intellectualis* y la poesía; son santos con y sin religión, y a veces son también simplemente hombres enredados en una aventura [...] un hombre que desea la verdad llegará a sabio; un hombre que se quiere jugar la subjetividad llegará a escritor; ¿qué debe hacer el hombre que quiera algo intermedio entre ambos?¹²¹

Aquest fragment pertany al capítol 62 de la novel·la, on trobem una de les principals elaboracions de l'*assagisme*, entès com a posicionament epistemològic. En aquest punt Ulrich, després d'exposar les premisses que havien de donar sentit als esdeveniments i les seves accions a través de l'«utopia de la vida exacta», torna a intentar-ho ara amb el plantejament de l'«utopia de l'assagisme». Aquesta utopia es desenvolupa progressivament, primer sota el nom de vida en forma d'hipòtesi i a continuació com a vida en forma d'assaig. Un dels primers aspectes que constata Ulrich és que l'ordre

¹¹⁸ Josep CASALS, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona: Anagrama, 2003, p.316-322

¹¹⁹ LEMMENS, *La part de l'œuvre*. p. 426

¹²⁰ DAHAN-GAIDA, « Théorie de l'essai et pratique romanesque chez Robert Musil » p. 58-59

¹²¹ MUSIL, *El hombre sin atributos*, 1, p. 261

que ha volgut imposar a la seva existència, a través de la lògica matemàtica de la vida exacta, no és tant ferm com podia semblar:

ningún objeto, ningún yo, ninguna forma, ningún principio es seguro, todo sufre una invisible pero incesante transformación; en lo inestable tiene el futuro más posibilidades que en lo estable, y el presente no es más que una hipótesis, todavía sin superar. Qué mejor cosa podría hacer que mantenerse libre del mundo, en el buen sentido, así como un investigador mantiene su libertad de juicio frente a hechos que pretenden seducirle a creer prematuramente en ellos. [...] Busca otro modo de interpretarse a sí mismo; con una tendencia a todo lo que acrecienta su interior —incluso si es algo prohibido moral o intelectualmente—; se siente como un paso libre para dirigirse en todas direcciones ¹²²

Un cop ha desconstruït la idea de vida exacta, marcada per allò artificialment estable, constret en uns paràmetres determinats que limiten la llibertat, ha de començar a construir en què es basarà la vida hipotètica —posteriorment anomenada *assagisme*—, quins són els trets que la defineixen i com la podem reconèixer i practicar. Com hem vist en aquest fragment de la novel·la, un dels principals objectius de la vida hipotètica és comprendre la mutabilitat del subjecte i buscar una altra manera d'interpretar-se a si mateix. Com Broch, Musil vol explorar els principis motivadors de l'acció humana, sigui la que sigui. De fet, l'anàlisi al llarg de l'obra del cas de l'assassí Moosbrugger és un clar exemple del tipus d'estudi del caràcter i avaluació del comportament que Musil proposa a la seva novel·la: els diferents personatges aniran oferint les seves hipòtesis i justificacions del perquè dels crims de Moosbrugger, així com de la pertinença o no del tracte que rep per part de la societat vienesa i de la justícia. Aquest procediment en què presenta un fet a partir de múltiples perspectives és just el que emprarà per definir l'*assagisme*:

Aproximadamente, así como un ensayo trata un asunto bajo diversos puntos de vista a lo largo de sus capítulos —porque un objeto desentrañado pierde de golpe su volumen y se reduce a un concepto—

¹²² Ibid. p. 257

así creía él poder mirar y tratar atinadamente el mundo y su propia vida. El valor de una acción o de una cualidad, incluso su carácter y naturaleza, le parecían dependientes de las circunstancias que les rodeaban, de los fines a los que servían, en suma, del conjunto al que pertenecían, dispuesto unas veces de un modo y otras de otro.¹²³

Com ja havia avançat al text sobre el coneixement del poeta de 1918, la forma d'observar el món que Musil fa explorar i adoptar a Ulrich tendeix a evitar els conceptes, entesos com a quelcom que redueix la complexitat d'allò observat i que pertany a l'àmbit d'allò *ravioide*, i el fa decantar-se a favor de les idees —un terme que anirà dotant poc a poc de significat per la seva oposició a d'altres. La importància de la mirada i de la interpretació de la realitat del protagonista és un altre dels trets d'aquest posicionament epistemològic que privilegia la sospita i demana al subjecte que tingui en compte el context i d'altres variables que poden fer canviar l'objecte de la seva observació. La necessitat de tenir en compte que allò que volem comprendre pot ser inescapable i que constantment hem de tornar-ho a pensar i revisar les nostres percepcions és un dels pilars de l'*assagisme*, que torna a recordar-nos l'herència nietzschiana de la proposta de Musil, en especial la noció de perspectivisme que tractarem més endavant en relació amb la forma literària de l'assaig.

Com hem vist, la preocupació ètica i l'estètica són d'igual importància per a Musil, per aquesta raó no ens ha de sorprendre que un dels principals objectes d'aquesta nova perspectiva epistemològica sigui l'acció humana i la comprensió del subjecte des d'una aproximació diferent a la que ofereixen la filosofia metafísica o ciències com la psicologia. Com ens recorda Zeynep Talay-Turner¹²⁴ al seu estudi sobre les relacions entre Nietzsche i Musil, aquest darrer presenta la literatura com un dels mitjans més adients per investigar els elements particulars de l'experiència ètica, portant a la literatura les preguntes que fins aleshores havien estat part del corpus filosòfic. Segons Patrizia

¹²³ Ibid. p. 258

¹²⁴ Zeynep TALAY-TURNER, *Philosophy, Literature and the Dissolution of the Subject. Nietzsche, Musil, Atay*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014 p. 139-150

McBride, l'*assagisme* permet a l'escriptor cultivar un tipus de pensament que posa en diàleg sentiments i intel·lecte¹²⁵. La funció ètica de la literatura musiliana —encarnada per l'*assagisme*— rau doncs en fer de l'espai literari un complex mitjà en el qual els personatges posen a prova aspectes morals i experimenten amb noves solucions.¹²⁶

En el mateix capítol 62 que esmentàvem, Ulrich reflexiona sobre les assumpcions que fem respecte el perquè del comportament i de la personalitat d'aquells que ens envolten, i com aquestes resolucions sovint es basen en observacions guiades per criteris arbitraris o simplement pel costum:

Se comienza comprendiendo cada vez mejor lo limitado que es considerar el carácter de una persona por sus tendencias a la repetición involuntariamente adquiridas; después se hace responsable a su carácter de esas repeticiones. Se aprende a reconocer el juego alterno entre dentro y fuera, y precisamente la comprensión de lo impersonal del hombre abre nuevas pistas al elemento personal, revela ciertos modos fundamentales de comportamiento humano, muestra el instinto de construirse el yo que, como el instinto de los pájaros a construirse su propio nido, edifica su yo sirviéndose de diversos materiales de acuerdo con determinados procedimientos.¹²⁷

Ulrich posa en marxa en la seva meditació sobre el caràcter motivada pel desig de construir-se'n un. Aquesta perspectiva epistemològica recorda el moviment del cercle hermenèutic, «el juego alterno entre dentro y fuera»¹²⁸ que, com s'ha exposat, es caracteritza no només per la constant reformulació d'allò comprès a partir del contacte amb el text o, en aquest cas, amb l'altre subjecte, sinó també per aquesta consciència de la transformació dels subjecte fruit de l'acte de coneixement. Segons Lemmens, l'*assagisme* conjuga l'actitud exploratòria i lúdica del novel·lista amb la tasca del filòsof que vol renovar la

¹²⁵ Patricia MCBRIDE, *The Void of Ethics: Robert Musil and the Experience of Modernity*. Illinois: Northwestern University Press, 2006, p. 72

¹²⁶ Ibid. p. 101

¹²⁷ Ibid. p.260

¹²⁸ Unes pàgines abans el narrador diu sobre Ulrich que «Busca otro modo de interpretarse a sí mismo» Ibid. p.257

comprensió que els homes tenen del món i d'ells mateixos¹²⁹. Però, com es concreta aquesta hibridació? En el mateix capítol, Ulrich cerca la categoria que el pot definir a partir de l'anàlisi del seu caràcter i del seu comportament.

Él no era filósofo. Los filósofos son opresores sin ejército; por eso someten el mundo de tal manera que lo encierran en un sistema. [...] Pero lo que en definitiva decidía su comportamiento era otra cosa muy distinta. Había algo en el ser de Ulrich que obraba de un modo distraído, paralizante, desarmador, contra el orden lógico, contra la voluntad inequívoca, contra los impulsos de la ambición concretamente dirigidos, y también esto estaba comprendido con el nombre por él elegido de «ensayismo», aun conteniendo los elementos que él, al correr el tiempo e inconscientemente, había eliminado de aquel concepto.¹³⁰

L'objectiu de l'*assagisme* no passa per construir un sistema mitjançant conceptes —quels que sotmet l'objecte de coneixement i les seves possibilitats— sinó que és una actitud que justament sospita de l'ordre lògic i de les afirmacions contundents i resolutives: Ulrich escolta i debat amb diferents personatges que, com els de Broch a *Die Schlafwandler*, representen cadascun d'ells valors, ideologies i, en última instància, cosmovisions diferents, i la tasca del protagonista és posar en qüestió la solidesa d'aquests discursos.

Com diu Mondon¹³¹ a partir d'una frase de la novel·la, fidel al seu esperit nietzschia Ulrich practica la dissecció de totes «las viejas ideas metafísicas i morales de la raza humana»¹³². La mirada d'un personatge que es presenta com a ésser sense atributs crea l'espai per a criticar i assenyalar les mancances i la forma de construcció de les altres visions del món però, a la vegada, obre la possibilitat de representar literàriament una vida a com a assaig,

¹²⁹ LEMMENS, *La part de l'œuvre*, p. 427

¹³⁰ MUSIL, *El hombre sin atributos*, 1, p. 260

¹³¹ MONDON, *Écritures romanesques et philosophie*, p. 91

¹³² MUSIL, *El hombre sin atributos*, 1, p. 48

una vida experimental¹³³. Però quina és la concepció de l'assaig que proposa Ulrich?

La traducción de «ensayo» mediante la palabra «prueba», según se suele hacer, contiene sólo aproximadamente la alusión esencial al modelo literario; pues el ensayo no es a expresión provisional o accesoria de una convicción que podría ser elevada a verdad en una oportunidad mejor y que también cabría reconocer como error (de este género son únicamente los artículos y composiciones que las personas letradas llaman «desperdicios de su escritorio»), sino que un ensayo es la forma definitiva e inmutable que la vida interior de una persona da a un pensamiento categórico.¹³⁴

En aquest fragment és especialment important tenir present el vocabulari que està convocant Musil per presentar el que serà la base de la construcció del seu protagonista, però sobretot del tipus de discurs que desenvoluparà a la seva novel·la. Musil introdueix la paraula estrangera *assaig* i la distingeix de la que havia estat fent servir fins aleshores *prova*, «Versuch»¹³⁵ en l'original, que remet, com han vist molts dels seus intèrprets, al vocabulari tècnic i científic en el qual es trobava el personatge, fruit de la seva formació en matemàtiques i enginyeria —recordem que «Versuch» es tradueix també com a experiment o prova en el context de la investigació científica—, mentre que la paraula *assaig*, «Essay» a la versió alemanya, té com a referent els textos de Michel de Montaigne i la tradició que en deriva. Així, Musil insisteix en la tria de la paraula *assaig* perquè, malgrat el seu origen francès, permet fer al·lusió a un model de pensament i de representació que va més enllà de ser un esbós de quelcom que es concretarà més endavant: justament el seu valor

¹³³ Gunther MARTENS, *Ein Text ohne Ende für Denkenden. Zum Verhältnis von Literatur und Philosophie in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999 p. 40

¹³⁴ MUSIL, *El hombre sin atributos*, 1 p. 260

¹³⁵ A la traducció castellana es titulen amb la paraula «tentativa» els capítols novè, desè i onzè de la primera part de *El hombre sin atributos* en les quals Ulrich du a terme les «tentativas para una vida útil», malgrat la versió original emprà la paraula «Versuch» en aquestes ocasions i també en el fragment que ens ocupa. Aquesta repetició que es perd en la traducció, dificulta que el lector percebi la transició que el personatge d'Ulrich fa des d'una vocabulari i cosmovisió marcats pel llenguatge tècnic i científic a la terminologia literària i, fins a cert punt, hermenèutica, de l'assaig.

està en aquest *sentit de la possibilitat*, en la seva capacitat d'adaptar-se als canvis de la «vida interior» de l'home. Com argumentava Kundera en la seva lectura de Broch, Musil també presenta els seus personatges com a possibilitats existencials diverses i n'assaja les respostes, les possibles reaccions i reflexions fruit del seu contrast amb la realitat o els altres personatges¹³⁶.

Així com en la novel·la un mateix tema és tractat de maneres diferents en funció del personatge o el context al qual s'associa, l'assaig, tal com l'entén Musil, s'emmiralla en aquest model literari que permet reescriure i repensar les idees. Aquí també és rellevant la tria de paraules per a designar el tipus d'idees que es presenten i la formulació del pensament: l'assaig, diu, és una forma «einmalige», és a dir, única, excepcional, per la seva especificitat, per la seva capacitat d'obrir possibilitats, però, a la vegada, «unabänderliche», inalterable, perquè no es tracta d'una versió menys perfecte d'un altre llenguatge sinó d'un discurs amb entitat pròpia, amb sentit per si mateix, no necessita de canvis que el perfeccionin. Finalment, el que trobem en els assaigs, tal com el caracteritza Musil, són pensaments decisius, «entscheidenden Gedanken». La tria del mot categòric en la traducció castellana té el problema que pot dur a equívocs: l'adjectiu «kategorisch» existeix en alemany i té una forta connotació kantiana que trobem a la traducció que no existia en el text original. El participi present del verb «entscheiden», decidir, emprat aquí com a adjectiu, caracteritza els pensaments com a decisius, determinants, però no com a categòrics. L'assaig posa l'accent, per tant, en el procés de decisió, si bé pot arribar a transmetre pensaments decisius per a l'home i el seu coneixement del món.

Dahan-Gaida insisteix la importància de l'ús d'aquest participi quan analitza la noció d'*assagisme* i distingeix entre els pensaments decisius, «entscheidenden Gedanken», i les conviccions («Überzeugungen» en l'original): els primers posen l'accent en el fet que el pensament ha estat capturat

¹³⁶ Michael JAKOB, ««Möglichkeitssin» und Philosophie der Möglichkeit» a Gudrun BROKOPH-MAUCH (Ed.) *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Tübingen: Francke Verlag, 1992 p. 15-16

en la seva emergència – d'aquí l'ús del participi present – mentre que el segon ens remet a un pensament ja decidit i solidifica. Pensar de manera decisiva, segons Dahan-Gaida, és pensar en l'instant, d'acord amb l'experiència viva¹³⁷.

El model romàntic i nietzschia de l'assaig de Musil

Si la posició epistemològica de l'*assagisme* naixia de la crítica i la problematització de les formes de coneixement de la ciència i la filosofia metafísica, l'assaig serà el gènere literari que permetrà trobar una forma concreta per a aquesta nova aproximació al coneixement del món i del subjecte dins de la novel·la. A més a més de les reflexions que ens proposa Musil a *Der Mann ohne Eigenschaften*, caldrà recórrer novament als assaigs i als diaris de l'escriptor per delimitar les característiques d'aquest gènere discursiu i exposar-ne la seva herència nietzschiana, per tal de facilitar el vincle amb la lectura que en fa Kundera. En primer lloc, descriurem la naturalesa d'aquest pensament representat a la literatura, per passar a concretar els diferents recursos formals que possibiliten aquest pensament: el perspectivisme, l'analogia i la metàfora.

Al text fragmentari «Über den Essay» (datat al voltant de 1914 per l'editor de les obres completes Adolf Frisé) Musil exposa una concepció de l'assaig que té moltes similituds amb la que presenta Ulrich a la novel·la. Si bé es tracta d'un esbós, Musil comença recordant que a la paraula «Essay» hi ha unides l'ètica i l'estètica —una unió que ja hem vist en els textos de Broch atribuïda a la novel·la— i a continuació caracteritza l'assaig com a discurs que es troba entre el món de la ciència i el de l'art.

Entre estos dos terrenos se encuentra el ensayo. Tiene de la ciencia la forma y el método. Del arte, la materia. [...] El ensayo trata de crear un orden. No ofrece figuras, sino un encadenamiento de ideas, lógico por tanto, y al igual que las ciencias de la naturaleza parte de unos hechos que también relaciona. Sólo que estos hechos no son observables en

¹³⁷ DAHAN-GAIDA, «Théorie de l'essai et pratique romanesque chez Robert Musil» p.61

general, y también su encadenamiento es en muchos casos singular. No hay solución total, sino tan solo una serie de soluciones particulares. Pero expresa e investiga.¹³⁸

La singularitat de l'assaig consisteix doncs en la seva capacitat per encadenar idees que fan comprensible allò que escapa a les possibilitats d'ordre dels paràmetres científics: l'assaig fa comunicable allò que aparentment només és intel·ligible per al subjecte que observa o, ni tan sols per a aquest. Com a resultat, els lligams entre les idees o les percepcions no remetent ni s'integren en el relat d'una única veritat, sinó que ens ofereixen diferents relats possibles. D'aquí la importància de l'element narratiu en la recreació del pensament i la vinculació de les reflexions a l'acció de la novel·la i al desenvolupament dels personatges.

El producte de la investigació de l'assaig no ens aporta veritats sinó versemblances: es basa en el saber sobre el context, l'ocasió i el desenvolupament en unes circumstàncies particulars d'una idea, però no per això deixa de ser un descobriment revolucionari i font de coneixement segons Musil.

Esa repentina resurrección de un pensamiento, ese fundirse en él como una centella todo un complejo sentimental [...] de tal manera que se entiende de golpe al mundo y a uno mismo de otra forma, eso es el conocimiento intuitivo en sentido místico. A pequeña escala, ese es el movimiento constate del pensamiento ensayístico. En él toman parte sentimientos, ideas, conjuntos complejos de deseos. [...] el hilo de un pensamiento arranca de su sitio a los demás, y sus desplazamientos, incluso meramente virtuales, condicionan la comprensión, la resonancia, la segunda dimensión del pensamiento.¹³⁹

La descripció del pensament de l'assaig com a quelcom que reviu de manera sobtada («plötzlich») i que ofereix un coneixement també de cop i fugaç («blitzartige») posa l'èmfasi al caràcter narratiu del pensament, en el

¹³⁸ MUSIL, *Ensayos y conferencias*, p.343

¹³⁹ Ibid. p. 344

naixement i desenvolupament de les idees i les reflexions no com a quelcom aïllat i asèptic, sinó com a un element més de la vida que es veu afectat per la singularitat del subjecte que pensa, quelcom que reforça de nou una concepció hermenèutica del pensament i del procés de coneixement —no ens ha de sorprendre doncs, que esmenti Schleiermacher o Schelling com a models d'*assagisme*. Musil estableix així un lligam també amb la tradició de reflexió sobre l'assaig i la novel·la a l'àmbit germànic que ens acosta, d'una banda, al primer Romanticisme i a la relació entre pensament i literatura que proposen autors com Novalis i Schlegel (la seva concepció del *Witz* i l'al·legoria, així com de la tasca de la novel·la) i, d'altra banda, a la filosofia nietzschiana.

Musil confessa als seus diaris i a la seva correspondència¹⁴⁰ la importància de la lectura de Novalis durant la seva joventut, així com el seu paper en la formació del seu estil a partir dels *Fragments*. Pel que fa a l'herència romàntica¹⁴¹ en la seva concepció del pensament i la forma amb la qual es tradueix a la novel·la, Musil recull de Novalis la noció de «pensament orgànic» i el contraposa a la ciència com a paradigma de la racionalitat basat en la descomposició dels fenòmens en conceptes. A través de la lectura d'un

¹⁴⁰ Ens referim, per exemple a les cartes dirigides a Josef Nadler l'1 de desembre de 1924 en la qual reconeix la influència decisiva de la lectura de Nietzsche i els *Fragments* de Novalis als 19 anys, juntament amb la lectura de *Crim i càstig* i l'obra de Maeterlinck. «Entscheidende geistige Einflüsse empfang ich mit ungefähr neunzehn Jahren durch Nietzsche, Dostojewskys Raskolnikow, Doppelgänger und Hahnrei, Emersons Essays, die Fragmente von Novalis und den eklektischen Vermittler Maeterlinck.» Robert MUSIL *Robert Musil: Gesammelte Werke* Oregan Publishing, Kindle Edition. Loc. 57446. Anys més tard es referma en aquesta idea en una carta a Roy Temple el 12 d'agost de 1938 quan assegura que tant *La genealogia de la moral* com *Més enllà del bé i del mal*, com els aforismes de Novalis van ser alguns dels llibres que va fer servir a la seva joventut per conèixer-se millor a si mateix, malgrat això portés a un mal ús d'aquests llibres. «Immerhin möchte ich aus der schöngeistigen Sphäre einige Bücher nennen, die ich in meiner Jugend dazu mißbraucht habe, mich selbst zu erkennen, und zwar die folgenden: Maeterlinck, Weisheit und Schicksal; Emerson, Intentions; Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse und Genealogie der Moral; Novalis, eine Auswahl seiner Aphorismen» Ibid. Loc 62423.

¹⁴¹ Com es recull al *Robert-Musil-Handbuch*, els estudis que tracten en profunditat les lectures de l'estètica del primer Romanticisme alemany de Musil són el text de Manfred FRANK, «Erkenntniskritische, ästhetische und mythologische Aspekte der "Eigenschaftslosigkeit" in Musils Roman» *Revue de théologie et de philosophie*, n°31, Vol.3, 1981, p. 241-257 i el de Richard David PRECHT. *Die gleitende Logik der Seele*, Stuttgart: M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996. També cal destacar l'estudi de Jochen HORISCH «Selbsterziehung und ästhetische Autonomie. Versuch über ein Thema der frühromantischen Poetologie und Musils MoE», *Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte* n°69, 1975, p.350-361.

fragment de Novalis¹⁴², Musil conclou que «La imagen del mundo propia del pensamiento orgánico no yuxtapone los objetos, sino que pone en relación de manera orgánica cada parte con el todo, la universaliza.»¹⁴³. Seguint l'oposició entre models de coneixement que presenta l'assaig com a territori mediador entre pensament estrictament racional i pensament literari, Musil presenta com a característica necessària el vincle del pensament representat amb el subjecte que narra la reflexió. Aquest lligam no prové només del fet que el personatge doni veu a la reflexió, sinó del fet que aquesta neix de les seves inquietuds i de la seva idiosincràsia: en altres paraules, el personatge només coneix allò del que ja té el germen.

Aquesta idea de Novalis reapareix en una distinció —recorrent en els textos de Musil— entre «pensaments vius» i «pensaments morts»; l'aspiració de l'assaig és la de ser capaç de traslladar a la novel·la els pensaments vius, és a dir, comunicar el procés de pensament, l'encadenament d'idees, la relació del subjecte amb els propis pensaments i amb la seva percepció del món en el moment que es produeix. Com recull en els seus diaris

¡Pensamientos muertos y pensamientos vivos! El pensamiento no es algo que observa un acontecimiento interior, sino que es acontecimiento interior.

No es que pensemos en torno a algo, sino más bien que algo se piensa y emerge en nosotros. El pensamiento no consiste en que veamos con claridad algo que se ha desarrollado en nosotros, sino en que ese desarrollo interno se extiende hasta ese ámbito luminoso. En eso reside la vida del pensamiento¹⁴⁴

La noció de «pensament viu» és presentada aquí com allò que emergeix de nosaltres però que adquireix la llum del pensament fora de

¹⁴² «¿Com pot un ésser humà tenir el sentit per una cosa de la qual no porti ja els gèrmens? Allò que jo he d'entendre, cal que es desenvolupi en mi orgànicament □ i el que sembla que jo apreng tan sols és aliment □ incitament de l'organisme» NOVALIS, *Fragments. A cura de Robert Caner-Liese*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, p. 59

¹⁴³ MUSIL, *Diarios. Notas y apéndices*, p. 580

¹⁴⁴ Robert MUSIL, *Diarios. 1*. Barcelona: Debolsillo, 2004, p. 189. Traducció de Elisa Renau Piqueras

nosaltres. Aquesta noció apareix sovint associada a la de «sentiment» («Gefühl»), com trobem en una anotació dels diaris de joventut de Musil, durant la seva lectura del *Heinrich von Ofterdingen*:

todo lo que enunciamos del «alma» no se entiende por medio de la razón, como ocurre, por el contrario, con la filosofía científica por poca atención que pongamos. Los pensamientos que se refieren a ello son sentimientos a medias; se entienden cuando el sentimiento correspondiente despierta en nosotros.¹⁴⁵

Inspirada per la interpretació de l'obra de Novalis, aquesta idea sobre la relació entre pensament i sentiment reapareix en forma de reflexió al capítol 21 del segon volum de *Der Mann ohne Eigenschaften* també a partir d'una frase de l'autor romàntic que Agathe, la germana d'Ulrich, convoca mentre rumia sobre la seva percepció de la realitat, així com la del seu propi cos:

«¿Qué puedo hacer por mi alma, que habita en mí como un enigma indescifrado y da al hombre visible la mayor arbitrariedad, porque no puede dominarlo de ninguna manera?» Pero la luz vacilante de esta frase, tras haberla iluminado como un relámpago, volvía a perderse una y otra vez en la sombra¹⁴⁶

Musil recupera novament la imatge de la llum del llampec («Blitzstrahl») per descriure la brevetat i la intensitat del pensament que suggereix la frase de Novalis: una llum que escapa a l'enteniment d'Agathe però que inicia una reflexió sobre la distinció entre el «pensament lògic» i el «pensament afectiu» □ una nova designació per al pensament orgànic o *no racionale* □ en la qual el «pensament afectiu» seria aquell que explora els sentiments, les passions i els estats d'ànim. Com en d'altres moments on apareix aquesta distinció, Agathe insisteix en el fet que tots dos tipus de pensament es barregen en l'ésser humà i apareixen en tota percepció per descomposar-la en sentiment i idea¹⁴⁷. Poc després, Agathe s'atura en la

¹⁴⁵ Ibid. p. 230

¹⁴⁶ Robert MUSIL, *El hombre sin atributos*, 2, Barcelona: Seix Barral, 2004, p.212. Traducció de Feliu Formosa i Pedro Madrigal.

¹⁴⁷ Ibid. p. 213

descripció d'aquest instant en què se'ns fan evidents les dues facultats cognitives:

todo el mundo es capaz de reconocer los momentos de superabundancia en los que se ha producido aún una escisión, como si tierra y agua no se hubiesen separado aún, como si las olas del sentimiento estuviesen en el mismo horizonte de las elevaciones y los valles que forman la figura de las cosas.¹⁴⁸

Musil busca la forma literària que permeti conservar la part del «sentiment» necessària per al desenvolupament del pensament, una forma que no redueixi l'experiència de la reflexió a la sistematització de les idees¹⁴⁹ i la troba, com hem vist en el fragment d'Agathe, en l'analogia. Així, tant en les reflexions d'Ulrich¹⁵⁰ com en les discussions entre personatges, el sentiment designa aquesta part no estrictament racional de l'experiència del món. La noció torna a aparèixer quan vol referir-se al tipus de fenòmens dels quals s'ocupa la novel·la, com ja apuntava a l'assaig «Form und Inhalt» de 1910:

Lo que en la vida habitual llamamos sentimiento son estados y procesos complejos. Lo emocional, lo sensorial, lo motor y lo intelectual se entrecruzan en él. Al describirlo recurrimos a todas esas clases de vivencia. No existe una nomenclatura directa porque no hay objetos sólidos sino fluidos. Pero precisamente es a esa zona a la que se ve remitido el escritor. Lo puramente intelectual se lo deja al experto [...] No expresa colores en micromilímetros de longitud de onda, por más que eso sea mucho más preciso. No describe las proporciones de un rostro, sino que dice «Es como...». El abc de nuestra vida interior es limitado la combinatoria inagotable.¹⁵¹

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Kundera es distanciarà però d'aquesta concepció del sentiment i la llegirà en el context de la reflexió sobre el Kitsch i el lirisme, quelcom que explicaria parcialment perquè no desenvolupa l'herència romàntica de la poètica musiliana, malgrat conservi la concepció de «pensament viu» musiliana. Cf. «The Sentimental and the Autentic Self» a STEINBY, *Kundera and Modernity*, p.114-123

¹⁵⁰ Les reflexions sobre el sentiment es troben, entre d'altres passatges, al capítol 52 de la segona part «Agathe topa, para su disgusto, con un bosquejo histórico de la psicología de los sentimientos» MUSIL, *El hombre sin atributos*, 2, p.536-545 així com al capítol 54 del mateix llibre «Ingenua descripción de cómo se forma un sentimiento» p. 556-563

¹⁵¹ MUSIL, *Ensayos y conferencias*, p. 306

La forma escollida per descriure aquests «moments d'escissió» és, com en el fragment d'Agathe, l'analogia, la creació d'una nova imatge a partir de la comparació. Aquí Musil uneix dos de les facultats creatives que Friedrich Schlegel descrivia com a centrals a la poètica del Romanticisme: el *Witz* i l'al·legoria. Pel que fa a la primera, Schlegel parlava del *Witz* com de la «prodigiosa facultat creativa capaç d'establir vincles, no sols entre fenòmens diferents, sinó també entre àmbits contraposats de l'ésser, com són la realitat conscient i l'inconscient o el finit i l'infinít.»¹⁵². En la seva descripció al fragment 26 de les «Idees», Schlegel emprà, com després farà Musil, la referència al «Blitz»: «L'enginy [...] és l'aparició, el llampec exterior de la fantasia. D'aquí la seva divinitat i el que la mística té d'enginyós»¹⁵³. L'al·legoria, d'altra banda, «qüestiona la unitat assolida i la converteix en un signe que remet més enllà d'ella mateixa»¹⁵⁴. Si bé reprendrem al final d'aquest capítol la noció de metàfora i analogia desenvolupades per Musil, cal dir que l'austríac no presenta l'ús analogia una forma de fer referència a un absolut inefable ni allò universal, sinó que l'empra per intentar copsar quelcom de la vida interior de l'home entesa com a combinatòria inesgotable. L'àmbit de recerca de la novel·la musiliana rau en la relació d'aquests subjectes precaris amb la seva pròpia percepció de la realitat.

Si ens centrem ara en l'herència nietzschiana de l'obra de Musil, aquesta està present en les converses entre els personatges de *Der Mann ohne Eigenschaften* —de manera explícita entre Ulrich i Clarisse— però es pot reconèixer també a la seva concepció del pensament dins de la novel·la que, com recorda Casals, pren Nietzsche com a model de l'escriptura assagística. Segons Hillebrand, la mirada escèptica nietzschiana vers les ciències naturals positivistes, però també vers el psicologisme o l'historicisme, es concreta en la

¹⁵² Robert CANER-LIESE, *El primer Romanticisme alemany*, Barcelona: Edicions UB, 2018, p. 140

¹⁵³ *Ibid.* p. 141

¹⁵⁴ *Ibid.*

formulació d'una utopia musiliana de l'*assagisme*, concebuda no com un objectiu sinó com una direcció, el lloc on s'uneixen elements racionals i místics¹⁵⁵. Com exposa Renate von Heydebrand, Ulrich intenta reconciliar dues impressions igualment importants per al personatge: d'una banda que la vida demana claredat, ordre i normes i, d'altra banda, que aquest ordre congela allò viu i, en última instància, ho mata. Per tant, la recerca d'Ulrich és la d'un nou ordre que sigui capaç de mantenir amb vida allò que es coneix¹⁵⁶.

Per entendre la inspiració nietzschiana d'aquesta concepció del pensament, cal recordar que la posició del filòsof vers el coneixement parteix de dos gestos: d'una banda, la sospita i el desemmascarament de les veritats que es presenten com a immutables i, de l'altra, la tasca de gènesi dels valors que han permès la creació d'aquestes veritats. Nietzsche du a terme aquesta tasca tant a *La genealogia de la moral* com a *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*, per tal de despullar els valors i les veritats de la seva màscara natural i ahistòrica i exposar-los com allò que són: la manifestació d'una voluntat de poder que depèn de factors socials i polítics.

Què és doncs, la veritat? Un exèrcit mòbil de metàfores, metonímies, antropomorfismes, en poques paraules, una suma de relacions humanes que han estat augmentades, transferides, adornades poèticament i retòricament, i que despès d'un ús de molt de temps a un poble li semblen fixes, canòniques i obligatòries: les veritats són il·lusions de les quals hom ha oblidat que ho són, metàfores que han esdevingut desgastades i sense força sensible¹⁵⁷

Més endavant recuperarem aquesta concepció de la metàfora com a instrument per a crear coneixement a partir del que diu aquí Nietzsche. Cal tenir en compte abans però la tasca de desemmascarament del llenguatge

¹⁵⁵ HILLEBRAND, *Theorie des Romans*, p. 350

¹⁵⁶ Renate VON HEYDEBRAND, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*; Münster: Aschendorff, 1966, p. 36

¹⁵⁷ Friedrich NIETZSCHE, *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*, València: Editorial dialogo, 2000. Traducció de Joan B. Llinares, p. 60

partint de la mateixa idea: les paraules són metàfores que hem oblidat i fem servir com si realment tinguessin alguna cosa a veure amb allò de designen.

La “cosa-en-si” (això seria justament la pura veritat sense conseqüències) també és per a l'artista del llenguatge totalment inabastable i no mereix en absolut que malde per assolir-la. Ell designa solament les relacions de les coses amb els humans, i per a donar-ne l'expressió es val de les metàfores més atrevides. [...] Tenim la creença que sabem quelcom de les coses mateixes quan parlem [...] i certament només tenim metàfores de les coses, que no corresponen gens ni mica a les entitats originàries.¹⁵⁸

La tasca de Nietzsche però no es limita a denunciar l'engany de les veritats i de les metàfores oblidades del llenguatge, sinó que també proposa una relació diferent amb el coneixement. El perspectivisme («das Perspektivische»), tal com és presentat a *La genealogia de la moral*, designa la consciència que el coneixement que no falseja el seu estatut de veritat només es pot arribar a adquirir a partir de la suma de mirades concretes, d'unes capacitats d'interpretació que determinen la perspectiva des d'on es coneix i, per tant, calen quants més ulls i interpretacions diferents.

Hi ha només una manera de veure: veure en perspectiva. Hi ha només una manera de «conèixer»: conèixer en perspectiva. I com més gran sigui el nombre d'afectes que deixem expressar-se sobre una cosa concreta, més gran serà el nombre d'ulls, d'ulls diversos que sapiguem posar en la mateixa cosa i més completa serà la nostra «idea» d'aquesta cosa, la nostra «objectivitat»¹⁵⁹

La traducció literària del pensament de Nietzsche a *Der Mann ohne Eigenschaften* es concretaria en tres elements de la composició de la novel·la: la

¹⁵⁸ Ibid. p. 59

¹⁵⁹ Friedrich NIETZSCHE, *La genealogia de la moral*, Barcelona: Edicions 62, 2010. Traducció de Joan Leita. p. 231. «Es gibt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches „Erkennen“; und je mehr Affekte wir einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser „Begriff“ dieser Sache, unsre „Objektivität“ sein.» GM-III-12 — Zur Genealogie der Moral: § III — 12. Erste Veröff. 16/11/1887 a Friedrich NIETZSCHE i Paolo D'IORIO, *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen (eKGWB)* [En línia] París: Association HyperNietzsche <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/>> [Consultat el 6 de febrer de 2019]

forma narrativa del pensament, l'ús de la metàfora i la representació de la pluralitat de discursos com a versió literària del perspectivisme. El model en aquest cas no és només nietzschian, sinó que també prové de les lectures d'un altre intèrpret del filòsof, Thomas Mann, tant de *La mort a Venècia* —de la qual rescata una cita als diaris «la felicidad del escritor es el pensamiento capaz de convertirse por completo en sentimiento, es el sentimiento capaz de convertirse por completo en pensamiento»¹⁶⁰— com de les *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918). És en aquest desè quadern dels diaris on trobem una de les primeres descripcions de la inserció del pensament en la narració i en la construcció de l'acció a la novel·la segons Musil.

Si yo tratara de conseguir un determinado matiz de un pensamiento, describiría en la novela sin dudarle la situación del que piensa. Daría una pequeña, una mínima serie de descripciones de un comportamiento, de un ambiente, parapentándome por completo detrás de la pseudoobjetividad. [...] No comprendo por qué hay que hacerse entender por medio de conceptos, en lugar de hacerlo por medio de representaciones.¹⁶¹

En aquest fragment, Musil proporciona la clau per entendre la composició de *Der Mann ohne Eigenschaften* i l'equilibri entre assaig i la diegesi novel·lesca: cal crear un lligam entre el pensament, la reflexió que es vol desenvolupar, i el context en què es produeix, convertit aquí en escena de la narració. Al capítol 114 del primer volum de la novel·la, en un conversa sobre la responsabilitat dels escriptors i la relació dels personatges amb la lectura i l'escriptura, entre dos personatges antagonistes com Ulrich i el doctor Arnheim, aquest darrer és presentat com a escriptor institucional, gràcies a les intervencions del militar Stumm i de Diotima, cosina del protagonista i admiradora d'Arnheim. Després de comentar la lectura com a possible model de vida, Ulrich contesta el següent a Diotima:

¹⁶⁰ MUSIL, *Diarios*. 1. p. 666

¹⁶¹ *Ibid.* p. 664

Al pensamiento de un libro no se le puede desligar de la página donde se encuentra. Nos hace guiños como el rostro de un hombre que, eslabonado en una cadena de amigos que pasan por delante de nosotros, nos mira expresivo durante un instante fugaz.¹⁶²

Segons Blanchot, el tipus de reflexions que Musil presenta encara no tenen la forma del pensament, entès com a pensament filosòfic, atès que no descriu argumentacions resoltes, sinó un constant «pas encors»¹⁶³. Ulrich insisteix al fragment en la necessitat d'unir narrativament el pensament amb l'acció i els personatges, per tal de desenvolupar el procés del pensament. Però el fet d'establir aquest lligam, de construir i de manera conjunta i interdependent la narració i el pensament, no evita la possibilitat —com ja ens havia advertit Kundera llegint Broch— que l'obra acabi vehiculant un missatge dogmàtic. Per aquest motiu és necessari el perspectivisme, la construcció de diferents discursos i mirades sobre la realitat, ja sigui a través dels personatges o a través de l'aportació irònica i crítica del narrador. En aquest cas, serà a través de la mirada d'Ulrich vers els altres personatges però també el dubte sobre la seva cosmovisió, a més a més del contrast fruit de la juxtaposició, que accedim a una dissecció dels diferents relats sobre la realitat.

Per a assolir aquest perspectivisme cal afegir un element que caracteritza l'obra de Musil i especialment *Der Mann ohne Eigenschaften*: l'ús de la ironia¹⁶⁴. Com apunta Magris, Musil construeix sobre la tensió hipersensitiva¹⁶⁵ que paralitza els personatges de les novel·les anteriors □ el cas de Törless seria un bon exemple de com arriba a dissoldre la subjectivitat □ un to irònic que permet als personatges tornar a prendre la paraula, si bé des del distanciament: «la ironía es palabra, es el signo con el cual el sujeto domina,

¹⁶² MUSIL, *El hombre sin atributos*, 1. p. 586

¹⁶³ BLANCHOT, *Le livre à venir*, p. 220

¹⁶⁴ Existeixen una gran quantitat d'estudis elaborats des de diferents perspectives sobre la ironia musiliana. A més a més dels que s'esmenten en aquesta investigació, recomanem el volum col·lectiu Gudrun BROKOPH-MAUCH (Ed.) *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Op. Cit.

¹⁶⁵ MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, p. 246

como un acróbata, las cosas y la vida»¹⁶⁶. Segons Magris, aquesta concepció de la ironia —com a eina precària però necessària per a la construcció del discurs— prové de les lectures de Schlegel¹⁶⁷, de les quals Musil deixa constància als seus diaris: així el vincle entre ironia i utopia construït per Musil a través de l'assaig dins de la novel·la posa de manifest la consciència de l'austríac que si bé el subjecte no està en condicions de resoldre per si mateix les contradiccions de la realitat¹⁶⁸, això no vol dir que hagi de renunciar a donar forma a aquesta realitat. Com comenta Robert Caner-Liese, segons Schlegel, «la ironia romàntica pretén contribuir de manera decisiva a l'adquisició d'una imprescindible distància crítica respecte a les pròpies limitacions i pretén, sobretot, mantenir vives les contradiccions de l'esperit»¹⁶⁹. Com Schlegel, Musil és conscient que la ironia és l'instrument que farà possible que els seus personatges i, ell com a novel·lista, superin la parcialitat de cada posició i puguin presentar la una visió de la realitat a partir de la suma de perspectives.

També Blanchot destaca l'ús particular de la ironia a *Der Mann ohne Eigenschaften*, que considera l'esperit de l'obra: la ironia és doncs «la lumière froide qui invisiblement change de moment en moment l'éclairage du livre»¹⁷⁰. Davant d'una tradició literària alemanya que ha elevat la ironia a quelcom seriós, gairebé a una categoria metafísica □només cal recordar l'ús que en fa Thomas Mann□ la recerca irònica de l'obra musiliana esdevé una eina dins de la composició del llibre¹⁷¹. Així, la ironia de Musil no es troba només en els diàlegs plens d'enginy entre els personatges, sinó també en els títols que

¹⁶⁶ Ibid. p. 259

¹⁶⁷ «Versucht man, die Stilmittel des Musilschen Schreibens im MoE, die satirische Anverwandlung und Einfühlung, die Hybridisierung und Kontrastierung, die ostentative Distanzsetzung, das dialogisierende Zum-Sprechen-Bringen eingeschränkter verbal-ideologischer Horizonte unter einen einzigen Begriff zu subsumieren, so bietet sich bevorzugt jener der Ironie an; denn ohne Zweifel korrespondiert die Perspektivenunbestimmtheit und Relativität des MoE jener ästhetischen Programmatik frühromantischer Ironie, wonach alle „Philosophie relativ“ und in dieser Relativität „unendlich“ sei.» PRECHT, *Die gleitende Logik der Seele*, p. 186

¹⁶⁸ MAGRIS, *El anillo de Clarisse*. p.272

¹⁶⁹ CANER-LIESE, *El primer Romanticisme alemany*, p.143

¹⁷⁰ BLANCHOT, *Le livre à venir*, p. 203

¹⁷¹ Ibid. p. 204

precedeixen els capítols i que contrasten amb el seu contingut □ per exemple el número 28 del primer llibre «Un capítulo que se lo puede saltar quien no estime las consideraciones introspectivas», que evoca la tradició de novel·les com el *Tristram Shandy* de Sterne o *Tom Jones* de Fielding. També està present però a la base de l'actitud epistemològica de la novel·la, en altres paraules, és el que fa possible la narració, malgrat trobar-se immersa en el món de les possibilitats i no en el dels esdeveniments¹⁷².

Ulrich és un personatge que es caracteritza més pels seus pensaments que per les seves accions i a través d'aquests pensaments i diàlegs dels quals participa pot representar diferents possibilitats; esdevé l'*home possible*¹⁷³ □ caldrà tenir present aquesta denominació musiliana quan parlem dels personatges com a *sondes* o *possibilitats existencials* en Kundera. Aquesta noció d'*home possible* apareix amb diferents sentits dins de l'obra de Musil: en un primer moment, Ulrich encara es troba a la recerca d'un model de vida, caracteritzat com a utopia, que li doni un sentit a les seves accions, que n'expliqui les seves motivacions d'acord a la construcció dels caràcters. Però, poc a poc, constata que les qualitats que se li atribueixen no són realment pròpies, sinó intercanviables i transitòries i, per tant, es troba immers en l'arbitrarietat i la confusió sobre els propis pensaments i accions —quelcom que havíem vist ja en els personatges de Broch. A mesura que construeix la seva teoria del sentiment i, al segon volum, de les idees sobre *l'altre estat* en diàleg amb Agathe, Ulrich s'allunya del model de la lògica matemàtica i filosòfica i adopta un ideal literari. D'aquesta manera s'acosta al model de descripció del món en forma d'analogies i metàfores que ja s'ha comentat. En aquest sentit podem entendre la proposta que fa a Diotima al final del primer volum, al capítol 114, on proposa viure literàriament, viure com si fossin figures de ficció:

¹⁷² Ibid. p. 205

¹⁷³ Sobre les anàlisis de l'home possible des de la lògica, especialment des de la filosofia de Leibniz i Wittgenstein recomanem el capítol «Real y mundos posibles» de l'estudi de Laurence DAHAN-GAIDA, *Musil. Saber y ficción*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. Traducció d'Alejandrina Falcón. p.159-189

Y cómo se lee? Yo mismo se lo voy a decir: omitiendo lo que no le agrada. Otro tanto ha hecho ya el autor. También sus sueños y fantasías suprimen algo. Paso, pues, a afirmar que la hermosura y la emoción tiene lugar mediante omisiones. Nuestra actitud dentro de la realidad es evidentemente un compromiso, un estado intermedio en que los sentimientos se estorban mutuamente durante su apasionado desenvolvimiento y se pierden algún tiempo en el gris anonimato. [...] He aquí mi primera proposición: hagamos la prueba de amarnos recíprocamente como si fuéramos usted y yo las figuras poéticas de las páginas de un libro. Suprimamos, pues, el tejido grasoso que redondea la realidad.¹⁷⁴

Aquesta proposta no només ens il·lustra sobre el model de construcció dels personatges i la concepció de la representació de la subjectivitat a l'obra de Musil, sinó que també posa de relleu les possibilitats específiques de la literatura. La novel·la esdevé així un art que pot transmetre un determinat punt de vista en l'exploració de l'existència i del ser-en-el-món dels personatges, a partir de la lògica analògica de la literatura i la seva capacitat per representar mons possibles. La simultaneïtat d'aquestes realitats possibles es representa en part gràcies al perspectivisme amb què Musil basteix la seva narració.

Una aproximació semiòtica al perspectivisme: la interdiscursivitat

Si bé parteix de la teoria del discurs de Foucault —especialment de *L'Archéologie du savoir* i *L'ordre du discours*— i no de la noció de *perspectivisme* que acabem de comentar, Walter Moser analitza com Musil desenvolupa el que ell anomena la funció interdiscursiva de la literatura¹⁷⁵ a través de l'assaig, de tal manera que descriu els recursos retòrics i narratius amb els quals l'austríac adapta el perspectivisme nietzschian. Segons Barthes, la força subversiva de

¹⁷⁴ MUSIL, *El hombre sin atributos*, 1, p.585

¹⁷⁵ Walter MOSER, «La Mise à l'essai des discours dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil», *Canadian Review of Comparative Literature*, Vol. 12, n° 1 1985 p. 13

l'escriptura es troba a la seva capacitat de crear una activitat interdiscursiva¹⁷⁶ i Musil, com a autor que estudia la crisi històrica del llenguatge amb seu vienesa, incorpora a la seva novel·la les diferents veus del debat, afavorint així, no només una representació dels diferents discursos sinó també un discurs metacrític¹⁷⁷: ja sigui a través de l'assaig musilià que hem descrit anteriorment o a través de la tematització del discurs, de la qual n'és un exemple la conversa on trobem el fragment comentat de *Der Mann ohne Eigenschaften*.

En la línia d'aquesta darrera citació, Moser també destaca que l'escriptura assagística de Musil no pot ser considerada com una digressió, atès que si el lector vulgues ometre aquests passatges, perdria el fil de la narració i li'n quedaria ben poc, de la novel·la. L'*assagisme*, per tant, no pot ser entès com la inserció d'un element estranger a la narració, ni com quelcom fàcil d'identificar i saltar durant la lectura, atès que està entrelaçat amb la resta dels elements compositius de la novel·la.¹⁷⁸

L'estructura del perspectivisme musilià¹⁷⁹ o com ell l'anomena «l'intercanvi interdiscursiu» es construiria, segons Moser, gràcies a operacions semiològiques diferents en funció de si es posa l'èmfasi en el subjecte de l'enunciació (quan un mateix subjecte de l'enunciació tracta diversos objectes i tipus de discurs), en l'objecte de l'enunciació (quan un mateix objecte és descrit per diferents discursos i/o subjectes enuncians), en una paraula o concepte (quan aquesta és emprada en diferents discursos) o en la situació de

¹⁷⁶ Ibid. p. 15

¹⁷⁷ Ibid. p. 29

¹⁷⁸ Ibid. p. 25

¹⁷⁹ A la present investigació no aprofundirem en les possibles lectures filosòfiques de l'obra de Musil atès que l'interès principal és l'anàlisi específic de la forma novel·lesca. Existeixen diversos estudis que interpreten la proposta de Musil com a filosòfica i que l'analitzen en comparació amb les d'altres pensadors com el ja esmentat de Renate VON HEYDEBRAND, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*. Les de perspectivisme i possibilitat són dues de les nocions estudiades com a conceptes en aquests estudis. Per un estudi en profunditat sobre la teoria del coneixement desenvolupada per Musil a *Der Mann ohne Eigenschaften* i sobre la seva relació amb la filosofia moderna i contemporània, recomanem el llibre de Hans Joachim VÖLSE, *Im Labyrinth des Wissens : zu Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag- Springer, 1990

l'enunciació (quan un mateix discurs es desplaça i és emprat en un lloc, moment o per un subjecte que no li són propis)¹⁸⁰. El fet de privilegiar un element o un altre del procés comunicatiu permet explorar no només la construcció dels discursos, sinó també les diferents formes de relació dels subjectes amb la paraula —la relació amb el llenguatge deixa de ser neutra i esdevé problemàtica— i com l'ús que fan dels discursos és una part clau de la construcció dels personatges i la seva concepció del món.

Amb cadascuna d'aquestes exploracions interdiscursives la novel·la ofereix una possibilitat, una perspectiva que ens aproxima al tipus de coneixement que proposava Nietzsche: el coneixement en el seu procés de desenvolupament. Com diu Moser, el caràcter *in actu* és el que distingeix l'*assagisme* de Musil, d'altres formes del gènere assaig¹⁸¹. Aquesta perspectiva ressona amb el que diu Musil en un dels seus fragments assagístics sota el títol «Profil eines Programms» (1912):

El pensamiento del artista no persigue un fin, si por fin se entiende algún juicio con pretensiones de veracidad. Pues en su terreno no hay verdad alguna. Se habla demasiado de la verdad psicológica, y ni siquiera una vez de la ética. ¡Horadar el alma de posibilidades!¹⁸²

Si bé no entrarem aquí en el debat sobre les diferents instàncies narratives presents a *Der Mann ohne Eigenschaften*, sí que cal recordar que un dels aspectes que contribueixen a la mirada perspectivista és justament l'alternança entre el narrador i Ulrich en el paper del narrador. D'aquesta manera, com recorda Mondon, la construcció de l'obra reproduceix el discurs assagístic proposat per Ulrich. Així, en el moment que podríem confondre el pensament d'Ulrich amb del narrador —sigui per l'extensió de les reflexions que ens fan perdre la referència de la instància narrativa, sigui pels jocs amb els textos dins del text, com Agathe llegint els diaris d'Ulrich— les alternances entre un i altre

¹⁸⁰ Walter MOSER, «La Mise à l'essai des discours», p. 31-32

¹⁸¹ Ibid. p. 37

¹⁸² MUSIL, *Ensayos y conferencias*, p.324

permeten posar en perspectiva i relativitzar les aportacions i el pes del discurs de cadascun en el conjunt de la narració¹⁸³.

Seguint l'argument de Moser, a més a més de les instàncies narratives, hi ha un altre aspecte lingüístic que permet l'enllaç interdiscursiu i que introdueix el «sentit de la possibilitat»: l'ús del subjuntiu a l'obra¹⁸⁴ i el tractament de la metàfora i l'analogia. Aquests recursos lingüístics esdevenen marcadors de l'intercanvi interdiscursiu; per exemple, la metàfora, segons Moser, s'empraria per a la superposició de dos discursos¹⁸⁵. Per altra banda, el mode subjuntiu, anunciat al text per l'ús recurrent del *potser* («vielleicht») o de *com si* («als», «als ob», «wie»), serveix d'enllaç entre els diferents discursos que apareixen a la novel·la a la vegada que introdueixen una distància que ajuda a veure les diverses alternatives de què disposa el narrador en la seva tria del tipus de discurs o del punt de vista que adopta¹⁸⁶. Segons Magris, la novel·la de Musil neix de la exigència de tractar la realitat com una exigència i com una invenció i per això nega tota proposició en indicatiu, tota asserció definitiva i absoluta, en favor del subjuntiu¹⁸⁷.

El perspectivisme de Musil, per tant, no només narra seqüencialment els esdeveniments a través dels personatges sinó que multiplica aquestes versions de la realitat a través de les possibilitats que introdueix el subjuntiu. La ficció ens presenta un «com si» respecte el pla de la realitat i, dins d'aquesta realitat ficcional, s'afegeix una altra representació possible gràcies al subjuntiu. Com ens recordava Nussbaum, la vida a la novel·la mai és només exposada,

¹⁸³ MONDON, *Écritures romanesques et philosophie*, p. 112-114. Mondon relaciona la crisi de la narració representada a l'obra de Musil amb la crisi del subjecte que evidencia el personatge d'Ulrich en tant que home sense qualitats.

¹⁸⁴ Sobre l'ús del subjuntiu es recomanen els estudis d'Albrecht SCHÖNE, «Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil», *Euphorion Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n°55 Vol. 3, 1961 p. 196–220 i de Liliane WEISSBERG, «Versuch einer Sprache des Möglichen: Zum Problem des Erzählens bei Robert Musil», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n°54, Vol. 3, 1980, p 464–484

¹⁸⁵ MOSER, «La Mise à l'essai des discours», p. 30

¹⁸⁶ WEISSBERG, «Versuch einer Sprache des Möglichen», p.475

¹⁸⁷ MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, p.245

sinó que sempre es representa com a alguna altra cosa¹⁸⁸ i Musil decideix fer evident aquest gest literari a través del subjuntiu. Així com altres novel·listes coetanis empen la *mise en abyme* o diferents formes de metalepsi estudiades per Genette □ només cal recordar els personatges escriptors de Proust, Mann o Woolf □ per fer reclamar atenció sobre el caràcter de representació de la seva novel·la, Musil opta pel «com si» a través d'aquest recurs —si bé també la creació literària es tematitza de forma metaficcional en alguns passatges de *Der Mann ohne Eigenschaften*.

L'herència nietzschiana no es troba només en l'ús del terme *perspectivisme* o en la tria d'aquesta forma de representació, sinó també en l'efecte últim d'aquest tipus de narració: en el joc calidoscòpic dels discursos es mostra el conflicte entre aquests per esdevenir dominants, per convèncer al lector. A la vegada però es revelen els clixés i d'aquesta manera s'obren les possibilitats de donar sentit, encara que sigui transitori i particular, al ser-en-el-món, a l'existència.

L'analogia i la metàfora com a formes de coneixement

A mode de conclusió de l'anàlisi de la poètica musiliana de la novel·la, desenvoluparem les nocions d'analogia i metàfora, esmentades al llarg del capítol, com a formes de construcció del coneixement dins de la novel·la. Aquestes nocions recullen l'herència romàntica i nietzschiana de l'estètica de Musil i, alhora, estableixen un lligam amb la lectura que Kundera fa de *Der Mann ohne Eigenschaften*, atès que la metàfora, com s'ha comentat al capítol sobre Broch, és un dels elements clau segons l'autor txec per al coneixement específic de la novel·la.

Davant de la dificultat per designar la realitat que l'envolta i la seva relació amb el món i amb els altres subjectes, Ulrich i el narrador musilià opten

¹⁸⁸ NUSSBAUM, *Love's Knowledge*, p. 5

per l'analogia per acostar-se a allò que intueixen, però del qual no en tenen una certesa ni se'ls apareix com a veritat indiscutible. El coneixement que ens pot arribar a transmetre el personatge o el narrador es fonamenta en aquesta cadena d'analogies, en aquelles figures retòriques de les que parlava Nietzsche que ara es fan servir de manera conscient. L'ús del «com si», que s'ha exposat en relació a Musil, caracteritzava també els textos del filòsof alemany, allò que J. P. Stern anomena el suggeriment metafòricament inexacte del nostre ser-en-el-món¹⁸⁹ i que representava un mecanisme fonamental del seu pensament. Un exemple de l'encadenament d'analogies el trobem el capítol ja esmentat sobre la utopia de l'*assagisme*: en el moment que Ulrich abraça aquesta perspectiva epistemològica, el seu discurs s'omple de comparacions. Aquestes però tenen un abast limitat, com el mateix Ulrich reconeix cap al final del primer llibre, al capítol 114.

Todo se integra en los conceptos universales; sin embargo, cada cosa tiene sus particularidades. Todo es verdadero y además genuino e imposible de ser comparado. Yo diría que el elemento personal de una criatura cualquiera es precisamente aquello en lo que no coincide ninguna otra.¹⁹⁰

Ulrich busca un discurs sobre el món que doni compte de la diversitat, del sentit de possibilitat, que el perspectivisme formal de la novel·la també vol representar, però s'adona que la comparació tampoc és capaç de convocar les particularitats dels éssers que l'envolten, com els conceptes i la lògica matemàtica que havia emprat al principi de la novel·la. Allò irreductible de cada cosa s'escapa. Poc després, al capítol 116, Ulrich revisa la seva concepció de l'*assagisme* i del *sentit de la possibilitat* i descriu l'al·legoria¹⁹¹ i la univocitat com dues formes de construir coneixement sobre el món; la primera sobre els

¹⁸⁹ Joseph Peter STERN «Nietzsche y la idea de metáfora» *Cuaderno Gris*. n°5, 1992, p. 7

¹⁹⁰ MUSIL, *El hombre sin atributos*, 1. p. 584

¹⁹¹ El terme emprat a l'original és «Gleichnis», sovint traduït com a símil, analogia o paràbola, atès que en alemany existeix també la paraula «Allegorie» per referir-se a la figura retòrica. Musil empra ambdós termes en diferents moments de la novel·la però desenvolupa una reflexió més elaborada al voltant de la noció de Gleichnis i sobre les capacitats descriptives de l'analogia o el símil.

sentiments i les particularitats de l'existència i la segona com a aspiració del pensament lògic¹⁹². Com hem vist cada cop que Musil contraposa aquestes dues formes de saber, cap de les dues li resulta satisfactòria però busca, tot i així, crear un tipus de discurs a través de la literatura que les reuneixi: l'assaig dins de la novel·la. Seguint el pensament nietzschian, Musil construeix cadenes d'analogies i metàfores □malgrat aquestes no assoleixen la univocitat del llenguatge conceptual□ per tal de representar la relació del subjecte amb el món de la vida, sense el falsejament que produeixen les metàfores oblidades amb les que es construeix la filosofia metafísica. Com ens recorda Ulrich al capítol 46 de la segona part:

el yo nunca capta sus impresiones o concibe sus producciones por separado, sino siempre en conexiones, en concordancia □real o pensada, semejante o desemejante□ con otra cosa; de modo que todo lo que tiene nombre se apoya, recíprocamente, en perspectivas, en series, como miembro de grandes e inabarcables conjuntos, fundamentando lo uno en lo otro y cruzado por tensiones comunes.¹⁹³

Però per tal de dotar d'un cert ordre a aquestes connexions Musil convoca, com havia exposat Novalis als seus *Fragments* (III, 572)¹⁹⁴ i com dirà Kundera, la lògica del somni que entreveu a l'analogia. A través d'Ulrich la defineix com la «asociación de imágenes dominante en el sueño, [es] la resbaladiza lógica del alma, a la cual corresponden la afinidad de las cosas en las intuiciones artísticas y religiosas»¹⁹⁵. No obstant, aquesta associació no s'ha de confondre amb l'equivalència: com assenyala Magris, les proposicions en subjuntiu ja han desterrat qualsevol principi d'identitat¹⁹⁶ i allò que impera és la fluïda lògica de l'ànima, és a dir, l'ús de metàfores i analogies per fer emergir la realitat d'un llenguatge que ha cristal·litzat □aquella concepció de les

¹⁹² Ibid. p.605

¹⁹³ MUSIL, *El hombre sin atributos*, 2, p. 482

¹⁹⁴ «Narracions sense coherència, però amb associació □com els somnis. [...] La veritable poesia pot tenir com a màxim un sentit al·legòric en la seva totalitat i produir un efecte indirecte com la música» NOVALIS, *Fragments*, p.217

¹⁹⁵ MUSIL, *El hombre sin atributos*, 1, p.605

¹⁹⁶ MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, p. 245

paraules com a metàfores oblidades que defensava Nietzsche □ encara que sigui designant-la de manera indirecta¹⁹⁷.

L'exigència i la necessitat d'aquestes figures retòriques no ve només de la posició epistemològica de l'*assagisme* o del desig de Musil de trobar un discurs entre la precisió de la ciència i l'atenció al detall de l'art, sinó també de la constatació pragmàtica de la nostra relació amb el llenguatge¹⁹⁸. A l'assaig «Literat und Literatur» de 1931 Musil recull la següent afirmació sobre com dotem de sentit les paraules —quelscom que recorda també a les teories de pragmàtica lingüística de Bakhtin¹⁹⁹.

Hay palabras cuyo sentido se apoya por completo en la vivencia a la que debemos el haberlas conocido, y entre ellas se cuentan gran parte de las ideas morales y estéticas, cuyo contenido cambia de un ser humano a otro y de un segmento a otro de la vida de tal manera que apenas se puede captar conceptualmente sin arrancarle lo mejor de su contenido.²⁰⁰

Les cadenes d'associacions i les metàfores que caracteritzen la percepció de la realitat de cada personatge servien per donar la pàtina personal a l'adquisició del lèxic de cada subjecte així com l'ús que en fan: serien doncs un manera de marcar el llenguatge de cada individu, encara que aquest faci servir un llenguatge comú o un discurs especialitzat que té com a objectiu la comprensió entre els subjectes.

Si bé Musil no elabora una teoria detallada de l'analogia, ni distingeix clarament què entén per imatge, analogia i metàfora, sí que podem veure formalment dos gestos diferents en la construcció del coneixement a través

¹⁹⁷ Ibid. p.248

¹⁹⁸ No s'exploraran en aquesta investigació, atès que excedeixen el tema de la present recerca, les relacions entre el pensament de Musil sobre el llenguatge i les obres dels filòsofs del llenguatge vienesos. Sobre els vincles entre l'autor vienès i la filosofia de Wittgenstein recomanem l'estudi ja esmentat de Josep CASALS, *Afinidades vienesas*, Op. Cit.

¹⁹⁹ La noció de dialogisme i les idees sobre pragmàtica lingüística de Bakhtin a les que es fan referència es troben al capítol «La palabra en la novela» a Mihail BAJTIN, *Teoría y estética de la novela*, Op. Cit. i a «El problema de los géneros discursivos» a Mihail BAJTIN, *Estética de la creación verbal*, Madrid: Siglo XXI, 1999

²⁰⁰ MUSIL, *Ensayos y conferencias*, p. 230

d'aquestes figures retòriques: l'analogia es basa, com s'ha dit, en el «com si», mentre que la metàfora elideix la marca comparativa i presenta directament la imatge que uneix les dues realitats dissímils. Com apunta Dahan-Gaida²⁰¹, la metàfora en l'obra de Musil, per al lector versat en teoria literària □ tant per l'ús que en fa com per les descripcions que n'ofereix als passatges metaficcionalitzats per Ulrich□, s'acosta a la concepció que en presenta Ricoeur a *La métaphore vive*²⁰². Segons Ricoeur, la metàfora comparteix amb la comparació el gest del símil però, en lloc de posar l'accent en la similitud, manté present la diferència entre els dos termes en la imatge que en resulta. La peculiaritat de la metàfora no estaria tant en el fet de presentar les relacions de similitud □ que també podrien ser exposades sota el concepte o la comparació□ com en la capacitat de crear una relació entre dos elements que no tenen una semblança evident. La metàfora musiliana permet no només caracteritzar el discurs i la cosmovisió de cada personatge, sinó també proposar un coneixement sobre les formes de dotació de sentit de la vida d'aquests personatges així com sobre la construcció d'aquestes cosmovisions □ quelcom semblant al que proposava Kundera quan parlava de la metàfora com a forma de captar l'essència de les coses i que tractarem més endavant.

Per entendre però aquesta funció de la metàfora i l'analogia en Musil pel que fa al coneixement de la literatura, cal reprendre aquí la inspiració romàntica d'aquests dos recursos retòrics, ja apuntada anteriorment. Segons Caner-Liese, per a Schlegel i Novalis el «*Witz*», l'al·legoria, el fragment o la

²⁰¹ DAHAN-GAIDA, *Musil. Saber y ficción*, p. 94 i p 200

²⁰² «Ce n'est pas par un effet de la négligence qu'Aristote désigne le «semblable» comme le «même»: voir le même dans le différent, c'est voir le semblable. Or c'est la métaphore qui révèle la structure logique du « semblable » , parce que, dans l'énoncé métaphorique, le «semblable» est aperçu *en dépit* de la différence, *malgré* la contradiction. La ressemblance est alors la catégorie logique correspondant à l'opération prédicative dans laquelle le « rendre proche» rencontre la résistance du «être éloigné»; autrement dit, la métaphore montre le travail de la ressemblance, parce que, dans l'énoncé métaphorique, la contradiction littérale maintient la différence; le «même» et le «différent» ne sont pas simplement mêlés, mais demeurent opposés. Par ce trait spécifique, l'énigme est retenue au cœur de la métaphore. Dans la métaphore, le «même» opère *en dépit* du «différent.»» Paul RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975, p. 249

ironia romàntica són, per tant, més que meres formes discursives o recursos d'origen poètic que es fusionen romànticament amb la reflexió filosòfica.»²⁰³. Per a Musil, la novel·la recorre a aquest tipus de recursos justament perquè cerca una altra aproximació als fenòmens: «En lugar de la frase descriptiva aparece la paráfrasis. La frase que no para de dar vueltas en torno a. Lo que va destacándose así son los contornos de una imagen un poco difuminada de algo velado»²⁰⁴. Al mateix assaig de 1905, «Form und Inhalt», Musil exposa ja molts dels aspectes de la seva concepció de la tasca de la novel·la que hem anat desenvolupant.

Cada novela, cada relato y cada drama tiene un «problema». Ese problema no se puede tratar en prosa objetiva. Ese problema se podría tratar en un ensayo [...] tratado como ensayo, el problema sería fatigoso, se arrastraría a lo largo del texto. [...] No es que se expresen ideas en la novela o el relato, es que se deja que resuenen. Entonces ¿por qué no elegir mejor el ensayo? Justamente porque esas ideas no son algo puramente intelectual, sino algo intelectual entreverado con lo emocional. Porque puede ser más poderosa la encarnación que la expresión de esas ideas [...] La fuerza sugestiva de la acción es más poderosa que la del pensamiento.²⁰⁵

Així, si bé a la seva novel·la Musil desenvolupa una reflexió sobre l'assaig i el presenta com un dels discursos necessaris per tractar els problemes dels quals s'ocupa la literatura, en el fons aquest assaig esdevé un més dels discursos que es troben a l'obra i que despleguen la multitud de perspectives que ens acosten a alguna mena de saber²⁰⁶. L'ús del subjuntiu, el joc amb les analogies i la metàfora contribueixen així a l'entramat interdiscursiu que obre la possibilitat d'un coneixement novel·lesc.

Al llarg d'aquest capítol s'ha volgut doncs presentat un recorregut per les diferents concepcions d'aquest tipus de coneixement, especialment sobre

²⁰³ CANER-LIESE, *El primer Romanticisme alemany*, p. 142

²⁰⁴ MUSIL, *Ensayos y conferencias*, p. 304

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 305

²⁰⁶ ROTH, *Gedanken und Dichtung*, p.101-102

la relació del subjecte amb l'existència, i els recursos lingüístics i retòrics que emprava l'escriptor, segons el parer de Musil, per dur a terme aquesta tasca creativa i epistemològica. Caldrà veure ara quina és la lectura que proposa Kundera del pensament literari musil·lià i com aquest contribueix a la noció d'assaig específicament novel·lesc i a la idea de novel·la com a forma de coneixement.

2.2. Kundera lector de Musil

Una poesía parte em trozos el sentido del mundo dependiente de mil palabras cotidianas, lo parte por la mitad y hace de él un globo huido. Si a esto se le llama belleza, como es costumbre, la belleza resultaría ser el trastorno mil veces más cruel y despiadado que cualquier revolución política.

Robert Musil, *El hombre sin atributos*

Fins ara s'han presentat alguns aspectes necessaris per entendre la poètica de la novel·la que Musil desenvolupa en la seva obra assagística i novel·lística, amb l'objectiu d'oferir al lector un recorregut per les idees amb què Kundera elabora la seva concepció de la novel·la com a forma de coneixement. Com s'ha comentat, el pensament literari de l'autor txec es construeix a partir de paraules clau que associa a diferents obres i que van adquirint significat en funció del context en què Kundera les empra: lligades a l'obra de Musil trobem nocions com les de pensament, assaig, ironia i metàfora. Serà a partir d'aquests termes que es presentarà la interpretació que Kundera proposa de Musil, així com el paper que l'autor austríac juga en la concepció de la novel·la kunderiana.

Caldrà abordar també la relació del txec amb alguns dels referents que serveixen de pilars de la novel·la de Musil com Nietzsche i la concepció romàntica de la ironia i l'analogia. En primer lloc, es tractarà la posició epistemològica de Kundera i les característiques del pensament novel·lesc per desenvolupar, en segon lloc, la concepció de l'assaig en relació amb la proposta musiliana a través del filtre de Nietzsche. Finalment, s'analitzaran els papers de la ironia i de la metàfora en l'assaig específicament novel·lesc.

Les novel·les que pensen

Un dels primers moments en què Kundera esmenta l'obra de Musil —exceptuant les entrevistes i articles publicats abans dels llibres d'assais— és a l'inici de *L'art du roman*: aquí *Der Mann ohne Eigenschaften* i *Die Schlafwandler* es presenten com dues de les obres que van despertar en l'autor txec el que anomena l'«appel de la pensée»²⁰⁷: Sota aquesta denominació no trobem el desig de transformar la novel·la en filosofia, sinó de posar en joc tots els mitjans del relat, siguin racionals o irracionals, narratius o meditatis, per tal de posar el focus sobre l'ésser de l'home²⁰⁸. Com s'ha comentat en capítols anteriors, l'ús de la terminologia fenomenològica de Husserl i Heidegger és recurrent en l'obra de Kundera i, lluny de contradir el desig que expressa a la darrera citació, remet a la tasca que el txec concep com a constitutiva de la novel·la: oferir un coneixement de l'existència a través de l'exploració de les situacions que afronten els personatges. Aquesta idea de la novel·la en alguns moments recorda a la de Lukács, especialment quan diu que els herois de la novel·la són cercadors per definició i que és a partir de les esquerdes i els abismes de la situació històrica, és a dir, de les problemàtiques existencials, que la novel·la s'estructura²⁰⁹.

Encarregar aquesta tasca a la novel·la fa ineludibles les següents preguntes: la primera, epistemològica, sobre quina mena coneixement es demana a la literatura i, la segona, formal, sobre com es pot dur a terme i de quins mitjans específics disposa la novel·la per complir amb l'exigència kunderiana. Pel que fa a la primera interrogació, Kundera defensa en diferents

²⁰⁷ Steinby considera que hauríem de parlar d'un desig d'anàlisi més que de pensament, atès que el que destacaria de les obres de Musil, Broch i Kundera és el grau de detall amb el qual es presenten i s'analitzen les accions dels personatges a les novel·les d'aquests autors. Tot i així, optem per emprar la terminologia kunderiana perquè considerem que el tractament que l'autor txec proposa dels personatges no només apel·la a la raó analítica del lector, com defensa Steinby, sinó també a altres facultats que van més enllà de la raó i que formen part de la percepció del lector. STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 71

²⁰⁸ AR, p. 27

²⁰⁹ György LUKÁCS, *La teoria de la novel·la*, Barcelona: Edicions 62, 1965. Traducció de Michael Faber-Kaiser. p. 63

moments que l'àrea de coneixement de la novel·la és el jo: «tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi»²¹⁰ En funció del tipus de resposta que es doni a la pregunta per l'ésser i el tipus de subjectes que construeixi cada obra, descobrirem un nou model de novel·la. Totes elles però, tenen el deure, segons Kundera, de mantenir permanentment il·luminat el món de la vida, en altres paraules, explorar les paradoxes de l'acció humana i descobrir les categories existencials que dominen les vides dels personatges²¹¹.

Confrontat per Christian Salmon sobre com es poden explorar aquestes categories existencials a la novel·la sense perdre la versemblança dels personatges, Kundera respon que el seu model són els caràcters creats per Kafka, Broch i Musil, figures que no segueixen les normes del pacte amb el lector de la novel·la realista decimonònica (gairebé no hi ha descripció física dels personatges, ni del seu passat o origen i ni es privilegia la il·lusió dels personatges com a persones reals, ans el contrari)²¹². Elidir aquesta informació que engrossia els volums de la novel·la realista no pren la versemblança als personatges perquè, segons Kundera, el que els dota de vida és la problemàtica existencial que els caracteritzam no la quantitat d'informació biogràfica i contextual: el novel·lista doncs ha d'anar al fons de les situacions, dels motius i de les paraules claus constitutives d'aquell personatge²¹³. Malgrat l'obra de Musil, cèlebre per la seva extensió i per restar inacabada, no participa de la màxima kunderiana de l'elisió com a tècnica de construcció de personatges i d'unitat i claredat compositiva²¹⁴, figures com Ulrich i Agathe (com també els personatges de *Die Schlafwandler*, *Das Schloss* o *Der Prozess*) són presentades per Kundera com a models del que anomenarà *egos imaginaris*²¹⁵ o *sondes existencials*; amb aquestes denominacions el txec designa els personatges a través dels quals

²¹⁰ AR, p.35

²¹¹ Ibid, p. 23

²¹² Ibid. P. 47

²¹³ Ibid. p. 49

²¹⁴ Ibid. p. 90. Sobre aquesta diferència en el model kunderià i el de Broch o Musil veure STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 85-86

²¹⁵ AR, p. 17

examina els temes de l'existència²¹⁶. Com diu el narrador intrusiu de *La insostenible lleugeresa del ser*, caracteritzat en terminologia de Wayne Booth com a autor implícit representat o dramatitzat²¹⁷:

Els personatges de la meua novel·la són les meves pròpies possibilitats que no s'han realitzat [...] cadascun d'ells ha travessat la frontera a la qual jo mateix només m'he acostat. I precisament aquesta frontera que han travessat (la frontera de la qual acaba el meu jo) m'atreu. És allà on comença el misteri que interroga la novel·la. Una novel·la no és la confessió del seu autor, sinó una exploració del que és la vida humana dins de la trampa en la qual s'ha convertit el món²¹⁸.

Si bé no podem interpretar de la mateixa manera les intervencions del narrador a les obres de Kundera i el contingut dels textos dels seus assaigs²¹⁹, aquesta reflexió ens permet intuir quina és la seva concepció dels personatges i la relació entre la realitat històrica de l'autor i el món ficcional creat per la novel·la. Els personatges són així maneres d'explorar l'existència gràcies al que Iser anomena ficcionalització²²⁰, és a dir, la representació formal del nostre ser-en-el-món i la tematització en la ficció d'aquesta representació²²¹.

²¹⁶ Ibid. p. 171-172

²¹⁷ D'aquesta manera Kundera s'inscriu en la tradició d'autors com Cervantes, Fielding o Sterne dels quals parla Booth al capítol «Telling as Showing: Dramatized Narrators, Reliable und Unreliable» a BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, p. 211-240

²¹⁸ KUNDERA, *La insostenible lleugeresa del ser*, p.234

²¹⁹ En una entrevista amb Jordan Elgrably Kundera exposa aquesta reflexió, molt similar a la que trobem dins de la seva novel·la: «The novel is not a confession. Rather, it speaks to us of its characters and the world they inhabit. The novel's objective is to assimilate understanding of this kaleidoscope of characters. Each one has his own truth and each one has a different view of the world.» Milan KUNDERA and Jordan ELGRABLY «Conversation with Milan Kundera» a Peter PETRO (Ed.), *Critical Essays on Milan Kundera*, New York: G. K. Hall & Co, 1999, p.55. L'entrevista reproduceix dues converses entre Elgrably i Kundera a Paris l'agost de 1984 i l'abril de 1985 i es va publicar originalment a la revista *Salmagundi* n°73, 1987.

²²⁰ «In the novel, then, the real and the possible coexist, for it is only the author's selection from and textual representation of the real world that can create a matrix for the possible, whose ephemeral character would remain shapeless if it were not the transformation of something already existing. [...] Having both the real and the possible and yet, at the same time, maintaining the difference between them-this is a process denied us in real life; it can only be staged in the form of the "as if." » Wolfgang ISER, «Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions» *New Literary History*, Vol. 21, No. 4, 1990 p.950

²²¹ Ibid. p. 949

Malgrat no hi ha un a referència explícita en els textos del txec —les reflexions sobre la noció de possibilitat estan lligades també a la lectura de Kafka—, es poden observar semblances entre la noció de personatge kunderiana i la construcció de *l'home possible* o del *sentit de la possibilitat* en l'obra de Musil. Segons Steinby, la manera en què Musil representa els seus personatges es basa en una anàlisi detallada de les seves accions i pensaments, amb un grau de precisió que va més enllà de les capacitats cognitives del personatge; d'aquesta manera percebem no només la complexitat de la situació o de la reflexió que protagonitza, sinó també la dificultat del personatge per a entendre les pròpies accions o la seva relació amb el món, en paraules de Kundera, actuen però la veritat se'ls escapa²²². Per molts intents i diferents aproximacions que adoptin, no arriben mai a una convicció ferma o categòrica —recordem com Musil distingia entre els pensaments decisius i les conviccions— continuen immersos en el curs de la reflexió que es pensa a sí mateixa una vegada i una altra, que ha de contemplar les diferents possibilitats.

Kundera insisteix en diferents moments de la seva obra assagística que la novel·la no ha de competir amb la Història per la descripció dels esdeveniments passats i que la tasca de la novel·la és la desenvolupar les possibilitats existencials d'una època determinada. En aquest sentit, Kundera recull la pregunta per la referencialitat de la literatura i per l'estatut ontològic de les ficcions literàries que s'han estudiat des de l'Estructuralisme txec —recordem que les úniques filiacions explícites amb la teoria literària en els seus assaigs són respecte l'escola de Praga i, especialment, Mukařovský²²³— i posteriorment en les teories de la ficció literària i dels móns possibles de Lubomír Doležel i Thomas Pavel. Segons Doležel, com a móns fictivals, els móns representats per la novel·la són incomplets i no donen compte de tota

²²² AR, p.187

²²³ Sobre la relació de la concepció de la novel·la de Milan Kundera amb l'Escola de Praga existeix una investigació preliminar de l'autora d'aquest estudi amb el títol «The Influence of the Prague School on Milan Kundera's Essays» presentada a la 5th ENN (European Narratology Network) International Conference «Narrative and Narratology : Metamorphosing the Structures », Prague, 14 September 2017.

la realitat però en això rau la seva eficàcia estètica per a la representació de conflictes concrets²²⁴. No podem dir que la concepció de les possibilitats existencials dins de la novel·la de Kundera segueixi les premisses de Doležel, però, com apunta Chvatík —conexedor d'aquesta tradició crítica i deixeble de Mukařovský²²⁵— Kundera és conscient que la tasca del novel·lista no és la de la mimesis de la Història o la del discurs lògic, sinó la d'emprar les condicions existencials d'un determinat moment com a material a partir del qual explorar possibles recorreguts fictivals. La novel·la, per tant, és un experiment artístic amb l'experiència humana en el món possible de l'obra literària, constituït per mitjà del llenguatge²²⁶.

D'entre els termes amb els quals Kundera caracteritza el pensament novel·lesc en destaquen la seva condició interrogativa i hipotètica²²⁷ (en contrast amb el pensament categòric que esmentàvem). Pel que fa al caràcter hipotètic, Ulrich presenta en un principi el seu pensament també en forma d'hipòtesi i després com a assaig (recordem la polisèmia del terme «Versuch» i la substitució per «Essay»). Però com es distingeix el pensament hipotètic? En primer lloc, en l'obra de Musil la noció d'hipòtesi participa primer del camp semàntic de l'epistemologia científica, designa un tipus de proposició que ha de ser falsable, en el model científic. En el cas concret del pensament d'Ulrich però adquireix el sentit de la provisionalitat inherent a la vida. El personatge actua d'acord amb la seva observació del món i amb l'esperança que la seva

²²⁴ Lubomír DOLEŽEL «Mimesis y mundos posibles» a Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ (Ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco Libros, 1997 p.79-81

²²⁵ Entre els textos de Chvatík sobre l'estructuralisme txecc destaquen Květoslav CHVATÍK, *Tschechoslowakischer Strukturalismus: Theorie und Geschichte*, München: Wilhelm Fink, 1981; CHVATÍK, *Mensch und Struktur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. També ha publicat antologies de textos dels teòrics txeccs com CHVATÍK (Ed.), *Strukturalismus und Avantgarde. Aufsätze zur Kunst und Literatur*, München: Hanser, 1970 i ha de textos poetològics i teòrics sobre les avantguardes txeques i l'estructuralisme, amb una introducció de Milan Kundera: CHVATÍK (Ed.), *Die Prager Moderne: Erzählungen, Gedichte, Manifeste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

²²⁶ CHVATÍK, *La trampa del mundo*, p.148

²²⁷ AR, p. 97

hipòtesi el dugui cap allà on ell vol. Malgrat aquesta confiança, les confirmacions o refutacions de les seves hipòtesis són sempre provisionals o transitòries: una acció que es demostra inadequada en un determinat moment, pot ser correcta en un altre punt de la vida del personatge.

En un text publicat a *Die Zeit* l'any 1999 sota el títol «Mein Jahrhundertroman», Kundera afirma que el tractament dels personatges és un dels aspectes que l'han portat a triar *Der Mann ohne Eigenschaften* com a l'obra del segle d'acord amb l'encàrrec del diari alemany:

amb la seva investigació dels personatges i les seves situacions Musil presenta la diagnosi existencial del seu segle. De fet a la seva Kakanien ja hi és tot: el domini de la tecnologia que ningú pot dominar i que ha reduït les persones a nombres estadístics (amb aquest tema comença la novel·la); la velocitat com a valor més alt; la burocràcia omnipresent que transforma l'essència de l'existència (el gran tema comú de Musil i Kafka) el sentimentalisme romàntic, llegat obstinat del segle anterior [...] i la seva transformació en Kitsch [...] el culte a la infantesa que il·lumina la freda tècnica amb el seu somriure estúpid²²⁸

A l'article, Kundera no només descriu què és allò que admira de Musil, sinó que també posa alguns exemples del que entén com a problemàtiques existencials. Si de Broch destacava la teoria del pensament dins de la novel·la però matisant que aquella teoria no s'arribava a complir en les novel·les de l'autor, Musil és un model més proper a la proposta kunderiana, tant per la

²²⁸ Davant la manca de traduccions d'aquesta contribució a llengües romàniques, s'opta per oferir una traducció pròpia. «Mit seiner Erforschung der Figuren und ihrer Situationen stellt Musil eine existentielle Diagnose seines Jahrhunderts. Tatsächlich ist in seinem Kakanien schon alles da: die Herrschaft der Technik, die niemand beherrscht und die den Menschen zu statistischen Zahlen reduziert hat (mit diesem Thema beginnt der Roman); die Geschwindigkeit als höchster Wert; die allgegenwärtige Bürokratie, die das Wesen der Existenz verwandelt (das Musil und Kafka gemeinsame große Thema); die romantische Empfindsamkeit, ein hartnäckiges Erbe des vorigen Jahrhunderts (die unvergeßliche Beschreibung der musikalischen Bewegtheit des Ehepaars Walter!) und ihre Verkitschung; die überspannte Sympathie für Verbrecher als mystischer Ausdruck der Religion der Menschenrechte (Clarissens leidenschaftliches Interesse für Moosbrugger); der Kinderkult, der die Kälte des technischen Zeitalters mit seinem stupiden Lächeln anstrahlt (Hans Sepp, ein Faschist avant la lettre, laut dessen Programm es gilt, "das Kind in uns" zu entwickeln); et cetera et cetera.» Milan KUNDERA, «Mein Jahrhundertroman», *Die Zeit*, 21. Januar 1999 [En línia] Hamburg: Die Zeit <https://www.zeit.de/1999/04/199904.jh-kundera_.xml> [Consultat el 6 d'abril de 2019]

seva concepció del pensament hipotètic i decisiu com per com es desenvolupen les reflexions dins de l'obra, especialment per com Musil vincula el pensament a les situacions i als personatges.

Kundera i Musil conceben la novel·la com un espai experimental, un laboratori antropològic, en el qual s'assagen les possibilitats de l'existència. Aquestes hipòtesis però, a diferència de les científiques, romanen preguntes i, en tot cas, suggereixen noves interrogacions, si bé això no treu valor als descobriments que pugui fer la novel·la. Com diu Kundera a la nota publicada a l'edició americana i alemanya de *La vida és llum d'aquí*: «Ni que decir tiene que la novela no aporta la menor respuesta a estas preguntas. La respuesta está en las mismas preguntas; porqué, como dice Heidegger, la esencia del hombre posee el carácter de una pregunta.»²²⁹

Construir el pensament de la novel·la a partir d'interrogacions no té la seva justificació només en el seu desig d'evitar caure en conclusions tancades i categòriques²³⁰, sinó que és una de les formes lingüístiques triades tant per Musil com per Kundera per narrar el corrent de pensament dels seus personatges, així com per establir els diàlegs entre narrador i personatge. En el cas de Musil, gran part dels passatges més reflexius prenen forma de diàleg; així, l'intercanvi de preguntes i respostes és el que fa avançar l'acció i permet als personatges anar reformulant les seves idees. En el cas de les obres de Kundera, les interrogacions del narrador són les que sovint donen pas a les reflexions dels personatges o, fins i tot, al naixement d'un personatge com veiem a l'inici tant de *La insostenible lleugeresa del ser* com de *La immortalitat*²³¹.

²²⁹ Traducció citada a CHVATIK, *La trampa del mundo*, p. 171

²³⁰ Barrios Casares vincula la construcció del pensament novel·lesc a partir del dubte en la poètica kunderiana amb la seva croada vers el Kitsch i el pensament sistemàtic, atès que el dubte subverteix «el ideal de la *adecuatio* categòrica al ser, y, con ello, la idea de una auto-transparencia de la Historia» BARRIOS CASARES, *La vida como ensayo*, p. 50

²³¹ «Fa anys que penso en Tomáš, però només a la llum d'aquesta reflexió he arribat a percebre'l amb claredat» KUNDERA, *La insostenible lleugeresa del ser*, p. 11: «Aquell gest seu va desvetllar en mi una immensa i incomprensible nostàlgia, i d'ella ha nascut el personatge de la dona que he batejat amb el nom d'Agnès» KUNDERA, *La immortalitat*, p. 14.

Barrios Casares proposa una interpretació, des de la filosofia, de la noció de possibilitat en aquestes obres; d'acord amb la concepció dels personatges de Kundera i del seu model musilià, els caràcters a la ficció no actuen com els herois de l'epopeia, ni com els individus històrico-universals, si seguim la terminologia hegeliana, en els quals s'encarnaria l'Esperit i es realitzaria la totalitat racional, acomplint així un destí²³². La condició humana és la d'una vida en permanent assaig, sense un objectiu o un destí clars, i això és el que aspira a representar Kundera.

De fet, aquesta condició d'inexperiència és considerada per Barrios Casares com un dels grans motius literaris de l'obra narrativa de Kundera, gairebé com a caràcter constitutiu de l'existència humana, atès que la vida humana és un experiment, un assaig, del qual no tindrem l'oportunitat d'executar de manera diferent una segona vegada. Així, el que la novel·la pot arribar a ensenyar és que hi ha altres maneres de ser, aquell esperit de la complexitat que ens recorda que la vida podria haver estat d'una altra manera²³³ i que ens permet escapar de la tendència simplificadora que Kundera observa en els relats sobre l'existència²³⁴.

De la mateixa manera que Musil explora les diferents formes de donar sentit a l'existència d'Ulrich i presenta temptatives d'una «vida útil» o d'un «altre estab», Kundera també demana a la novel·la que sigui capaç d'anar al fons de les coses per oferir algun tipus de coneixement encara que sigui transitori. Com assegura Steinby, al cor de pensament novel·les hi trobem la capacitat de donar sentit, així com la tematització de les diferents estratègies per a dotar de sentit l'existència —Steinby, comentant de les novel·les de Kundera, parlarà de l'existència com a *architheme* de la poètica de l'autor²³⁵.

²³² BARRIOS CASARES, *La vida como ensayo*, p. 45

²³³ Ibid. p. 46-47

²³⁴ Ibid. p. 52

²³⁵ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 107

S'exposaran a continuació les nocions de «sagesse de l'incertitude» i la seva relació amb l'esperit de la complexitat que Kundera considera atributs de la novel·la i que es remunten als orígens de la novel·la: amb el *Quijote* Cervantes ens presenta el món com a ambigüitat, on en lloc d'una veritat absoluta, trobem moltes veritats relatives que es contradiuen i on l'única saviesa possible és la de la incertesa²³⁶. Com s'ha comentat, al centre de la novel·la hi torbem sempre una pregunta, no un punt de partida moral o una premissa i, per tant, el que desenvolupa són diferents hipòtesis sense que cap d'elles acabi esdevenint una tesi. Així com Musil optava per l'ús del «com si», de les analogies successives per mostrar diferents realitats possibles, però sense presentar cap d'elles com la formulació definitiva de la concepció del món del personatge, Kundera considera que la novel·la crea disjuntives mai resoltes — «ou bien-ou bien» [...] la relativité essentiel des choses humaines»²³⁷ — que el lector d'aquest gènere ha de ser capaç d'acceptar com al tipus de coneixement de la novel·la.

El model nietzschia i el pensament novel·lesc

Per tal d'entendre com Kundera proposa, a partir de la seva lectura de Musil, un tipus de coneixement específic de la novel·la, aquest *saber de la incertesa*, cal veure quines són les fonts que inspiren la seva concepció epistemològica, que proposa una raó narrativa, històrico-hermenèutica, que transmeti la consciència de la contingència i l'ambigüitat de les coses humanes²³⁸. També veurem com la inspiració d'aquest tipus de discurs són els mateixos pensadors, Heidegger i Nietzsche, uns filòsofs que creen un llenguatge per a vehicular les reflexions, com Kundera ho fa amb l'*assaig específicament novel·lesc*.

²³⁶ AR, p.17

²³⁷ Ibid.p.18

²³⁸ BARRIOS CASARES, *La vida como ensayo*, p.52

Com recorda Pascal Riendeau, en la tradició de l'assaig es destaquen sovint dos principis fonamentals d'aquest tipus de discurs: la subjectivitat i l'argumentació²³⁹. Fins ara, s'ha comentat la representació de la subjectivitat d'acord amb la lectura que Kundera fa de Musil i la construcció dels personatges. A continuació, es centrarà l'anàlisi en la forma de l'argumentació i els models literaris i filosòfics que prenen ambdós autors, especialment a través de les seves lectures de Nietzsche²⁴⁰.

Com Musil, Kundera distingeix entre el tipus de pensament de la filosofia i el de la literatura, així com entre el pensament d'un autor en els seus assaigs i dins de la novel·la. En aquest sentit, el tipus de discurs o, en un sentit més ampli, el gènere triat per a l'exploració de les problemàtiques existencials esdevé fonamental. Un dels punts centrals del pensament del txec és que la meditació, un cop dins de la novel·la, malgrat s'hagi pogut assajar en altres contextos, canvia la seva essència i la seva càrrega significativa es modifica²⁴¹. En el context de la novel·la, la reflexió queda lligada al joc d'equilibris de la resta de discursos presents a l'obra i les paraules que en formen part es reassignifiquen, d'acord amb l'ús que se'n fa en altres contextos de l'obra, en boca de diferents personatges i en situacions i espais diversos. Aquesta connotació dels significants és especialment rellevant a les obres de Kundera, construïdes sobre una trama de determinades paraules clau o paraules-tema, que apareixen al llarg de l'obra en forma de variacions, com a definicions fugisseres²⁴².

²³⁹ Pascal RIENDEAU, «La rencontre du savoir et du soi dans l'essai» *Études littéraires*, Vol 37, n°1, 2005 p. 92

²⁴⁰ Existeixen diversos estudis sobre la influència del pensament nietzschian en les novel·les de Kundera, aquí però el que es vol analitzar és la relació entre el pensament i l'estil de Nietzsche i la concepció de la reflexió a la novel·la tal com la presenta Kundera. Sobre el component nietzschian i, especialment, sobre el nihilisme a les obres de Kundera es recomana el capítol «La fábula del mundo: Kundera y Nietzsche» a Manuel BARRIOS CASARES, *Narrar el abismo*, València: Pre-Textos, 2001 p. 175-212 i el llibre Jørn BOISEN, *Une fois ne compte pas Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005 i el ja esmentat de Kateri LEMMENS, *La part de l'œuvre : nihilisme et création*, Op. Cit.

²⁴¹ AR. p. 97

²⁴² Ibid. p. 148

Per tal d'entendre millor la funció de l'assaig específicament novel·lesc podríem dir que es tracta d'un discurs que Kundera oposa a la idea de digressió, entesa com a inserció d'una reflexió en el continu de la novel·la que interrompria la diegesi. Aquesta noció de digressió però dista de la que s'ha emprat en el context dels estudis literaris per parlar de la hibridació entre assaig i novel·la com a tendència de la novel·la contemporània²⁴³. La connotació negativa de la noció de digressió s'ha d'entendre amb relació a les descripcions que n'havien fet Broch i Musil i que Kundera hereta i, per tant, com a forma de distingir-se d'unes determinades tries estètiques que segons ells subordinaven la novel·la a altres discursos. Un cas diferent, com proposa Besa, és el de les novel·les que integren la digressió com a element constructiu de la novel·la, com és el cas de Sterne, Proust o Sebald, és a dir, autors capaços de convertir la *excursió* en *procursió*²⁴⁴, quelcom més proper a la idea de Kundera.

Per al txec, el model de Musil es basa en el fet que no *narra* una història, com faria Fielding, ni la *descriu*, com Flaubert, sinó que la *pensa*²⁴⁵: el que construeix l'acció i fa avançar la diegesi de *Der Mann ohne Eigenschaften* és el constant diàleg entre els personatges, les reflexions trenades i oposades dels uns i dels altres i, sobretot, l'evolució del pensament d'Ulrich. Com veiem en el cas de Broch, un dels criteris fonamentals per jutjar l'especificitat novel·lesca de l'assaig a ulls de Kundera és justament que no pugui ser considerat un excurs desvinculat de la progressió de la trama i de la idiosincràsia dels personatges. Kundera, com Musil, s'esforça a diferenciar aquest tipus de novel·la de la novel·la filosòfica, atès que considera aquesta darrera una servilitat de la novel·la a la filosofia, un posar en narració unes idees morals o polítiques, i no crear realment una novel·la que pensi.

²⁴³ Carles BESA, «Notes sobre la digressió» *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament* n°2, 2010, p.13

²⁴⁴ *Ibid.* p.19

²⁴⁵ AR. p. 163

Però d'on neix aquest imperatiu? Tant Musil com Kundera recorren a Nietzsche com a model d'un tipus de pensament que no amaga els orígens dels seus conceptes i que evita la sistematització, atès que allunya el pensament de l'experiència. En l'apartat anterior ja s'ha exposat la lectura que Musil fa de Nietzsche en aquest sentit i a continuació veurem fins a quin punt aquesta lectura coincideix amb la del novel·lista txec. A *Les testaments trahis* es troben referències explícites a passatges de l'obra de Nietzsche a partir de les quals Kundera caracteritza la reflexió a la novel·la. Si bé l'autor no ens proveeix amb la citació corresponent —com és habitual en els seus textos—, hem pogut trobar els fragments emprats per Kundera a *Aurora, Més enllà del bé i del mal* i als *Nachgelassene Fragmente*, tot i que, com assenyala Steinby, la concepció del pensament experimental i la traducció literària que en fa l'autor txec es troben a *La Gaia ciència*²⁴⁶.

A través de les citacions de Nietzsche al capítol «Oeuvres et araignées», Kundera elabora dues de les exigències que caracteritzaran la reflexió dins de la novel·la: la voluntat de no falsejar com ens arriba un pensament i la prevenció de no transformar les idees en un sistema. Pel que fa a la primera exigència, Kundera espigola frases de la versió francesa dels aforismes setze²⁴⁷ i disset del primer capítol «Dels prejudicis dels filòsofs», l'aforisme 213 del sisè «Nosaltres, els erudits» i l'aforisme 292 de «Què és

²⁴⁶ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 90

²⁴⁷ «Per més que la gent cregui que el coneixement és un coneixement últim, el filòsof ha de dir-se: «si descomponc el fet que expressa la frase “penso”, obtinc tot un seguit d'afirmacions agosarades i difícils, per no dir impossibles, de fonamentar —com ara que jo sóc això que pensa, que en general hi ha d'haver una cosa que pensa, que pensar és una activitat i un efecte d'algun ens que, doncs, haurem de concebre com a causa; que hi ha un jo; i, per acabar, que és evident què s'ha d'entendre per pensar— que jo sé què és pensar.» Friedrich NIETZSCHE, *Més enllà del bé i del mal*, Barcelona: Edicions 62, 2000, p. 64 traducció de Miquel Costa cf. «Mag das Volk glauben, dass Erkennen ein zu Ende-Kennen sei, der Philosoph muss sich sagen: "wenn ich den Vorgang zerlege, der in dem Satz 'ich denke' ausgedrückt ist, so bekomme ich eine Reihe von verwegenen Behauptungen, deren Begründung schwer, vielleicht unmöglich ist, - zum Beispiel, dass ich es bin, der denkt, dass überhaupt ein Etwas es sein muss, das denkt, dass Denken eine Thätigkeit und Wirkung seitens eines Wesens ist, welches als Ursache gedacht wird, dass es ein Ich giebt, endlich, dass es bereits fest steht, was mit Denken zu bezeichnen ist, - dass ich weiss, was Denken ist.» NIETZSCHE i D'ITORIO, *eKGWB* [En línia] <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/JGB-16>> [Consultat el 6 de febrer de 2019]

aristocràtic?» a *Més enllà del bé i del mal*. De la mà de Nietzsche, Kundera proposa representar el pensament viu tal i com aquest arriba a la ment del narrador o del personatge i presenta com a perjudici la idea que el pensament és quelcom que pertany de forma natural al subjecte.

un pensament ve quan «ell» vol, no pas quan «jo» vull; de manera que dir que el subjecte «jo» és la condició del predicat «penso» és falsejar del tot les coses. Es pensa, certament però dir que aquest «es» sigui l'antic i famós «jo», això, per dir-ho amb suavitat, no passa de ser una suposició, una opinió, però de cap manera no és una «certesa immediata»²⁴⁸

Aquesta aproximació al pensament defuig la concepció que en té la filosofia metafísica criticada per Nietzsche, i dóna a Kundera una imatge del pensament a partir de la qual podrà modelar el pensament novel·lesc. Una de les conseqüències d'aquesta concepció és que el pensar esdevé quelcom proper a allò artístic, no una carrega feixuga i necessària, que transformaria el pensar en una activitat lent²⁴⁹. El pensar ha de ser «aquella combinació autènticament filosòfica d'intel·lectualitat atrevida i desenfadada que es mou *presto*, d'una banda, i de rigor i necessitat dialèctic que no comet cap pas en fals»²⁵⁰. En aquest sentit, el model genèric que adopta el pensament nietzschiaà és

²⁴⁸ Ibid. p. 65 «ein Gedanke kommt, wenn *er* will, und nicht wenn *ich* will; so dass es eine Fälschung des Thatbestandes ist, zu sagen: das Subjekt *ich* ist die Bedingung des Prädikats *denke*. Es denkt: aber dass dies *es* gerade jenes alte berühmte *Ich* sei, ist, milde geredet, nur eine Annahme, eine Behauptung, vor Allem keine "unmittelbare Gewissheit".» NIETZSCHE i D'ORIO, *eKGWB* [En línia] <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/JGB-17>>[Consultat el 6 de febrer de 2019]

²⁴⁹ Ibid. p. 189 «So ist zum Beispiel jenes ächt philosophische Beieinander einer kühnen ausgelassenen Geistigkeit, welche *presto* läuft, und einer dialektischen Strenge und Nothwendigkeit, die keinen Fehltritt thut, den meisten Denkern und Gelehrten von ihrer Erfahrung her unbekannt und darum, falls Jemand davon vor ihnen reden wollte, unglauwbüdig. Sie stellen sich jede Nothwendigkeit als Noth, als peinliches Folgen-müssen und Gezwungen-werden vor; und das Denken selbst gilt ihnen als etwas Langsames, Zögerndes, beinahe als eine Mühsal und oft genug als „des Schweisses der Edlen werth“ — aber ganz und gar nicht als etwas Leichtes, Göttliches und dem Tanze, dem Übermuth, dem Nächst-Verwandtes!
» NIETZSCHE i D'ORIO, *eKGWB* [En línia] <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/JGB-213>>[Consultat el 6 de febrer de 2019]

²⁵⁰ Ibid. p.188 «So ist zum Beispiel jenes ächt philosophische Beieinander einer kühnen ausgelassenen Geistigkeit, welche *presto* läuft, und einer dialektischen Strenge und Nothwendigkeit, die keinen Fehltritt thut» NIETZSCHE i D'ORIO, *eKGWB*, [En línia]<<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/JGB-213>>[Consultat el 6 de febrer de 2019]

L'aforisme, atès aquest transmet la fragmentarietat pròpia de les idees tal com arriben al subjecte que pensa. Aquesta idea es reforça amb manlleus dels *Nachgelassene Fragmente* d'entre maig i juliol de 1885 en els quals Nietzsche critica la construcció del pensament dels metafísics i del científisme:

No se debe ocultar y deteriorar el *hecho* de cómo nos han llegado nuestros pensamientos. Los libros más profundos e inagotables tendrán siempre algo del carácter aforístico e imprevisto de los *Pensées* de Pascal. Las fuerzas *impulsoras* y las estimaciones de valor están muy por debajo de la superficie; lo que aparece es el efecto.²⁵¹

Si bé Kundera destaca el fet de no corrompre la manera com es gesta i arriba el pensament, cal tenir en compte que en aquest fragment torna a aparèixer l'adjectiu «plötzlich» per referir-se al tipus de reflexions de Pascal, quelcom que ja hem vist relacionat amb el *Witz* romàntic i en els textos de Musil. A més a més, en un dels altres aforismes citats trobem la referència a la metàfora del llamp per mostrar la manera com el filòsof segons Nietzsche es relaciona amb el pensament:

El filòsof: a saber, una persona que constantment viu coses extraordinàries, les veu, les escolta, se'n malfia, les espera, hi somia; un filòsof ensopega amb els seus pensaments com si vinguessin de fora, de dalt i de sota; és la seva manera peculiar de ser tocat pels fets, com si fossin llamps.²⁵²

²⁵¹ Friedrich NIETZSCHE, *Fragments póstumos (1882-1885) Volumen III*. Madrid: Tecnos, 2010, Traducció de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill, p. 778 «Man soll die Thatsache, wie uns unsere Gedanken gekommen sind, nicht verhehlen und verderben. Die tiefsten und unerschöpftesten Bücher werden wohl immer etwas von dem aphoristischen und plötzlichen Charakter von Pascals *Pensées* haben. Die treibenden Kräfte und Werthschätzungen sind lange unter der Oberfläche; was hervorkommt, ist Wirkung». NIETZSCHE i D'IORIO, *eKGWB* [En línia] <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1885,35\[31\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1885,35[31])> [Consultat el 6 de febrer de 2019]

²⁵² NIETZSCHE, *Més enllà del bé i del mal*, p.286 «Ein Philosoph: das ist ein Mensch, der beständig ausserordentliche Dinge erlebt, sieht, hört, argwöhnt, hofft, träumt; der von *seinen* eignen Gedanken wie von Aussen her, wie von Oben und Unten her, als von seiner Art Ereignissen und Blitzschlägen getroffen wird» NIETZSCHE i D'IORIO, *eKGWB* [En línia] <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/JGB-292>> [Consultat el 6 de febrer de 2019]

El caràcter sobtat del pensament, la seva irrupció imprevista des de l'entorn del subjecte sembla ser un dels trets de com es manifesta la reflexió a la novel·la, quelcom sobre el que insistirem més endavant.

Un cop exposada la primera exigència del pensament novel·lesc a partir del model aforístic, Kundera descriu una segona prevenció que distingeix el pensament filosòfic del literari: resistir la temptació de transformar les idees en un sistema²⁵³. Per aclarir que vol dir amb aquesta frase, recorre novament als textos de Nietzsche i cita l'aforisme 318 del llibre quart d'*Aurora*.

¡Cuidado con los sistemáticos! — Hay una teatralidad de los sistemáticos: como pretenden llenar un sistema y para ello hacen redondo el horizonte, tienen que procurar presentar los puntos débiles con el estilo de los fuertes, — pretenden representar naturalezas completas y de fuerza monolítica.²⁵⁴

Com consta en el text nietzschian, la voluntat de no convertir les idees en un sistema deriva de la forta consciència que el sistema oculta la genealogia del pensament, és a dir, falseja la manera efectiva en què aquestes idees han arribat a ser pensades, per tant, el context concret en el qual s'han gestat, en relació amb quines idees anteriors han sorgit, en quin diàleg, etc. Kundera destaca les desavantatges de la forma del tractat filosòfic, atès que aquesta tipologia textual l'obliga a fer una introducció, un estat de la qüestió, polemitzar amb filòsofs anteriors, abans d'arribar al cor de la cosa, al pensament original del filòsof. A partir de l'exemple de l'Estètica de Hegel, Kundera argumenta que aquest embolcall del pensament dificulta l'accés a un

²⁵³ TT, p.176

²⁵⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Aurora*, Madrid: Tecnos, 2017 Traducció de Jaime Aspiunza, p.279 «Vorsicht vor den Systematikern! — Es gibt eine Schauspielerei der Systematiker: indem sie ein System ausfüllen wollen und den Horizont darum rund machen, müssen sie versuchen, ihre schwächeren Eigenschaften im Stile ihrer stärkeren auftreten zu lassen, — sie wollen vollständige und einartig starke Naturen darstellen.» NIETZSCHE i D'ORIO, *eKGWB* [En línia] <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/M-318>> [Consultat el 6 de febrer de 2019]

pensament viu i seductor²⁵⁵, el mateix que Musil volia evitar i que el porta a cercar pensaments decisius i no conviccions.

En aquest sentit podem veure com la forma compositiva de l'obra també determina la possibilitat de crear una reflexió específicament novel·lesca que gaudeixi de l'espontaneïtat i l'asistematicitat que la caracteritzen. Això no vol dir però que l'obra no tingui cap mena d'ordre; l'obra de Nietzsche és també, per a Kundera, un model de com l'elisió i la composició acurada de les diferents parts de l'obra és fonamental per a estructurar el pensament creatiu de la novel·la²⁵⁶.

Així, com el de Nietzsche, el pensament de la novel·la no es pot deslligar de la seva prosa: pensament, expressió i composició²⁵⁷ esdevenen inseparables a ulls de Kundera —com en l'arquitectura d'una peça musical. El *pensament experimental* de Nietzsche, d'acord amb la noció de Hannah Arendt²⁵⁸, convida als filòsofs a obrir esclatxes en els sistemes comunament acceptats i a aventurar-se en el desconegut²⁵⁹. La lluita contra la sistematicitat no és només un desig de distingir-se la filosofia metafísica, sinó també una manera de posar en qüestió tot allò en què ens recolzem per construir un coneixement i que donem per suposat. D'acord amb la proposta de Musil, la novel·la és un instrument idoni per posar a prova els discursos amb què construïm la realitat, justament a través del perspectivisme d'inspiració nietzschiana i del to irònic, que l'austriac introdueix a la seva obra; així aconsegueix crear un coneixement sense que aquest tingui la forma d'un tractat o d'una tesi, quelcom que cal tenir present quan llegim el següent:

La pensée authentiquement romanesque (telle que le roman ha connaît depuis Rabelais) est toujours asystématique ; indiscipliné ; elle est

²⁵⁵ TT, p. 177

²⁵⁶ Ibid. p. 198-199

²⁵⁷ Ibid, p.200

²⁵⁸ Kundera es refereix probablement a la noció de «thought-experiment» que Arendt fa servir per designar tipus de pensament de Nietzsche a Hannah ARENDT, *The Life of the Mind*, New York/London: Harvest Books, 1981, p.157-159

²⁵⁹ TT, p.204

proche de celle de Nietzsche ; elle est expérimentale ; elle force des brèches dans tous les systèmes d'idées que nous entourent ; elle examine (notamment par l'intermédiaire des personnages) tous les chemins de réflexion en essayant d'aller jusqu'au bout de chacun d'eux.²⁶⁰

La definició de pensament novel·lesc que ens ofereix aquí Kundera mescla la inspiració nietzschiana amb el vocabulari que hem vist en els textos de Musil: la novel·la és entesa com a forma d'experimentació, vinculada a termes propers al llenguatge científic de l'assaig com a prova en una investigació, però no de fets o experiments que es poden repetir de manera exacta, sinó de l'existència humana²⁶¹.

Tant Musil com Nietzsche esdevenen per a Kundera models no només d'una alternativa al pensament metafísic o al coneixement sistemàtic, sinó també del que es pot assolir amb aquest tipus de constructes: la desmitificació d'allò que creiem conèixer. Tant la genealogia de les idees com el desvelament de les metàfores que deixen de ser percebudes com a tals, en el cas del filòsof alemany, com la reproducció irònica de determinats discursos a *Der Mann ohne Eigenschaften*, són algunes de les contribucions al coneixement que Kundera reconeix a aquests dos pensadors. Per a ell, l'acostament cap a la novel·la de la filosofia de Nietzsche i l'exploració de la filosofia a la novel·la de Musil, demostren que la relació entre aquestes dues formes d'exploració de tot allò humà permet ampliar les possibilitats temàtiques i epistemològiques d'ambdós llenguatges: «Le roman pensé de Musil accomplit lui aussi un élargissement thématique jamais vu; rien de ce qui peut être pensée n'est exclu désormais de l'art du roman»²⁶²

En diverses ocasions, desvelar les idees preconcebudes apareix com a una de les tasques de la novel·la: seguint el model de Flaubert i el seu

²⁶⁰ Ibid

²⁶¹ Ibid. p.206

²⁶² Ibid.

Dictionnaire des idées reçues (1913)²⁶³, Kundera es proposa desemascarar les idees rebudes acriticament²⁶⁴, mostrar les costures d'aquelles idees que s'han convertit en *kitsch*, és a dir, idees, reflexions i imatges fossilitzades que emprem sense saber-ne l'origen, la funció, la seva raó de ser, de les quals només en percebem l'efecte. A *Le rideau* insistirà en a la necessitat que cada novel·la en cada època estripi el teló de la preinterpretació²⁶⁵, és a dir, que dugui a terme aquella tasca hermenèutica de preguntar-se per què tendim a entendre o pensar determinades situacions o idees d'una manera concreta i no d'una altra.

La novel·la, per tant, té la responsabilitat de mantenir-se fidel a l'esperit de la complexitat: recordar-li constantment al lector que les coses són més complicades del que es pensa i així evitar que s'instal·li de nou en la comoditat del Kitsch²⁶⁶. Però la responsabilitat no només està en la mirada del lector, segons Kundera: la novel·la que es construeix sense una ambició estètica i que només reproduïx les característiques formals del gènere però sense una pregunta existencial que les estructurï, cauria també en el Kitsch²⁶⁷ i en la perpetuació de les idees preconcebudes, incomplint així el deure ètic de la novel·la vers el coneixement.

Aforismes, repeticions i metàfores: les formes poètiques de la reflexió

Un cop presentat el punt de partida epistemològic que Kundera construeix gràcies a aquests textos, cal preguntar-se per com es produeix la

²⁶³ Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris : Le Livre de Poche, 1997

²⁶⁴ AR, p. 191-192

²⁶⁵ «Le monde, quand il accourt vers nous au moment de notre naissance, est déjà maquillé, masqué, préinterprété. [...] Mais un roman qui glorifie de pareilles poses convenues, de tels symboles usés, s'exclut de l'histoire du roman. C'est en déchirant le rideau de la préinterprétation que Cervantes a mis en route cet art nouveau» LR, p. 115

²⁶⁶ AR, p. 30. Sobre aquesta concepció particular del Kitsch com a forma corrompuda d'art recomanem el text LE GRAND, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 37-64

²⁶⁷ TI, p. 27. Lukács també havia assenyalat que existeixen caricatures de la novel·la «que se li assemblen en tot el que és formal no-essencial: és la literatura d'entreteniment, que mostra tots els signes externs de la Novel·la, però que en la seva essència no està lligada a res ni està construïda sobre res, o sigui que té una completa manca de sentit.» LUKÁCS, *La teoria de la novel·la*, p. 78

relació entre la filosofia nietzschiana i les formes de coneixement de la novel·la, especialment en el cas de Musil i Kundera. El primer s'acostava a Nietzsche pel seu perspectivisme i la voluntat de desmitificar i exposar certs discursos com el científic o el polític o jurídic. Kundera però s'interessa també per l'estil dels textos de Nietzsche, que Alexander Nehamas caracteritza a partir de l'anàlisi de l'aforisme²⁶⁸, atès que encaixaria amb la màxima de l'elisió i el despullament radical de la composició kunderiana presentats en el capítol sobre Broch.

S'haurà de tenir en compte també un segon aspecte; si bé coincideixen en forces aspectes, la lectura de Musil i Nietzsche no sempre porta Kundera cap a la mateixa direcció. Malgrat en l'aspecte formal del pensament, Nietzsche l'inspira cap a un coneixement asistemàtic i, per tant, a presentar el món en forma de pregunta i no com a resposta, Kundera també vol acomplir el desig de Musil d'aconseguir donar un sentit a l'existència a través de la representació novel·lesca, és a dir, també vol trobar a través de la novel·la algun tipus d'essència o fons de les coses.

Per tal d'entendre aquestes relacions proposem centrar-nos, primerament, en l'anàlisi de l'estil que podria donar lloc *l'assaig específicament novel·lesc* per, en segon lloc, veure quines implicacions té l'estil en el tipus de pensament que s'està proposant. Seguint l'anàlisi de Nehamas, hi ha diversos elements retòrics que marquen l'estil de Nietzsche i que, creiem, són recollits pel model de pensament kunderià. Nehamas assenyala l'aforisme i la hipèrbole com a dos dels trets distintius de la prosa del filòsof alemany i considera que ambdues tenen l'objectiu de dirigir l'atenció del lector cap al discurs mateix i alhora implicar-los en l'argumentació que es proposa²⁶⁹.

²⁶⁸ Alexander NEHAMAS, *Nietzsche, life as literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1985 p. 31-62

²⁶⁹ Ibid. p. 31

La tria d'aquests dos recursos però no és arbitrària sinó que està alhora vinculada amb la filosofia de Nietzsche: el seu discurs vol advertir al lector que no pot acceptar el pensament que es proposa de manera acrítica —la hipèrbole, per exemple, força el posicionament del lector davant de determinades afirmacions—, que el que està llegint és un constructe fruit de l'activitat intel·lectual de l'autor i que per arribar a comprendre-la i actuar d'acord amb ella caldrà el mateix esforç²⁷⁰. La filiació nietzschiana de Kundera ens adverteix doncs de la similitud en el gest de l'autor txec: la seva poètica de la novel·la i les seves lectures no són quelcom que ha de ser emulat per aquell que vulgui comprendre i posar en pràctica les novel·les pensants, sinó que ens proposa un recorregut del qual haurem d'aprendre una forma de interpretar novel·les i, eventualment, escriure-les.

Quin paper juguen en aquest discurs l'aforisme i la hipèrbole? Si en el cas de Nietzsche, segons Nehamas, esdevenien una marca de la personalitat de l'autor en el text i recordaven al lector l'acte d'interpretació rere cada frase, en el cas de Kundera, també hi ha una forta presència de la veu de l'autor i d'afirmacions que sovint poden ser considerades pels seus intèrprets com a poc acurades o massa generals, tant en els seus assaigs com en les seves novel·les. Alhora però això permet crear imatges impactants i controvertides en la narració que desencadenen la reacció i el necessari posicionament dels personatges, posant en marxa així l'assaig novel·lesc.

L'estil aforístic, d'altra banda, apunta generalment a la fragmentarietat del coneixement i a la parcialitat des de la qual es presenta, atès que emfatitza el camí que cada subjecte ha de seguir per assolir-lo. En el cas de Kundera ens remet també a la tècnica compositiva que ell associa a l'assaig novel·lesc: com apuntava en la seva crítica a *Die Schlafwandler*, la claredat compositiva de la novel·la i, consegüentment, de la relació entre els temes tractats al llarg de la novel·la, necessita d'una tècnica de l'elisió que elimini tot allò superflu de la

²⁷⁰ Ibid. p.36-37

narració, quelcom que, com s'ha comentat, l'allunyaria de la massiva construcció de Musil. Tot i així, Kundera insisteix en la importància d'aquesta claredat a *Le rideau*, fruit de la naturalesa mateixa de la novel·la: així com la poesia pot recolzar-se en la brevetat i, sobretot, en la rima i el ritme per ajudar a la memòria del lector, la novel·la construeix la seva composició en contra de l'oblit ineludible de passatges i detalls a mesura que el lector avança per les seves pàgines²⁷¹. Per tant, la repetició de determinades frases i paraules claus, la insistència en determinats aforismes presents a la novel·la, ajudaria a donar solidesa a la composició temàtica de l'obra.

En aquest sentit, cal recordar el paper que Kundera atribuïa a l'aforisme, la lletania i la metàfora com a formes literàries de la reflexió²⁷². L'aforisme acomplia la funció de la definició però, com els aforismes de Nietzsche, no es poden extreure del conjunt i donar validesa universal al missatge que contenen perquè el seu significat està determinat pel context — com les sentències d'Ulrich o Clarisse— i, al llarg de la novel·la, trobarem variacions sobre un mateix aforisme. La definició que ofereix l'aforisme no és una culminació d'un raonament lògic o un pas previ a un desenvolupament d'una deducció, sinó la definició que en un moment determinat es pot donar d'un sentiment, d'una idea, d'una realitat determinada.

Per tal d'establir una relació entre aquests diferents aforismes, Kundera proposa una composició basada en unes paraules clau que reapareixen en diferents moments de la narració i que vertebraven les temàtiques de les reflexions desenvolupades a la novel·la —molt semblant a la que emprava en els seus textos poetològics. Com hem vist en l'apartat sobre la inspiració musical de la poètica kunderiana, la lletania, la transformació de la paraula en música, es dona a partir de la repetició, tal com veurem en el capítol sobre Kafka. El que en Musil era una presentació del tema en forma de converses

²⁷¹ LR, p. 181-183

²⁷² AR, p. 169-170

del protagonista amb diferents personatges que permetia fer evolucionar el significat d'una paraula —la noció d'assaig, l'altre estat, el sentiment, el pensament decisiu— esdevé per a Kundera un art compositiu basat en temes i variacions sobre el mateix tema.

Però el que clarament ens permet comprendre quelcom sobre la relació dels subjectes —en aquest cas, els egos experimentals de cada personatge— són les metàfores que aquests creen a partir de les situacions en què es troben i el tema —o temes— dominant de cada novel·la. Com recorda Kundera, la metàfora és un mitjà irremplaçable per copsar «une révélation soudaine, l'insaisissable essence des choses, des situations, des personnages.»²⁷³ La concepció de la metàfora que trobem a *L'art du roman*, com hem dit, reprèn no només les reflexions sobre el potencial epistemològic de l'analogia de Musil, sinó també la inspiració romàntica de les idees de l'autor austríac. Si bé no empra la imatge del llamp que s'ha esmentat en diversos passatges d'aquesta investigació, sí que comparteix amb altres formulacions el caràcter sobtat («soudaine») de la idea que es proposa.

En la seva recerca d'un pensament no sistemàtic, Kundera intenta evitar la composició narrativa que es basa en les cadenes d'esdeveniments causals, en la lògica previsible, malgrat això pugui posar en dubte o dificultar la versemblança de l'acció. Però com comentava amb relació a Broch — la idea que els personatges actuen en base a les confusions i d'acord amb la condició inexperta²⁷⁴ amb la que l'home afronta la seva vida — representar l'existència ordenada per una successió d'esdeveniments causals és una altra manera de falsejar la nostra percepció de l'experiència. La conseqüència d'això és que veu en el fet que els subjectes justifiquen retrospectivament les seves vivències, però com si fos quelcom preexistent a les mateixes. Per aquest

²⁷³ Ibid. p. 163

²⁷⁴ «L'inexpérience comme une qualité de la condition humaine. On ne pourra jamais recommencer une autre vie avec les expériences de la vie précédente. [...] la terre de l'homme est la planète de l'inexpérience.» AR, p. 154

motiu, Kundera opta per representar els moments de coneixement i breu lucidesa dels personatges de la novel·la no a través d'una concatenació lògica il·luminada per la darrera conseqüència —més pròpia de les tragèdies clàssiques o de l'èpica segons Kundera²⁷⁵— sinó de manera sobtada, fortuïta, que manté quelcom d'inexplicable i fins i tot irracional però que, alhora, guia l'acció del personatge.

Al cinquè capítol de *Le rideau*, Kundera polemitza amb l'estètica hegeliana —i indirectament amb la traducció que en fa Lukács a *La teoria de la novel·la*²⁷⁶— per justificar el tipus de representació de l'existència que el seu model de novel·la proposa: una representació de l'acció humana basada en la casualitat i en l'ús de la metàfora. L'autor es pregunta on es poden trobar les raons profundes per les quals un personatge sent simpatia o antipatia per un altre. La resposta la dona a partir d'un passatge de *Der Mann ohne Eigenschaften* on Ulrich descriu amb una metàfora (en aquest cas, l'aversion cap al piano com a *megàfon* a través del qual l'ànima llença els seus crits) un aspecte de la seva relació amb Clarisse i Walter. Per Kundera, aquesta metàfora aclareix la distància i la incapacitat de comprensió entre la parella i Ulrich, una distància que no prové d'un conflicte d'interessos o d'una discrepància ideològica, sinó de les diferències en els seus *fonaments estètics*: el que Ulrich sent és rebuig cap al *lirisme*²⁷⁷ dels seus amics²⁷⁸. La metàfora esdevé així una eina per copsar allò que racionalment o sistemàticament és difícil de representar, un tipus de

²⁷⁵ LR, p.135-140

²⁷⁶ «El perill que amenaça aquesta forma [la novel·la] és doble: o bé que la incoherència del món aparegui brutalment, suprimint la immanència del sentit, com ho exigeix la forma, i transformant la resignació en desesperança torturadora; o bé que el desig massa viu de veure la dissonància resolta, acceptada, i guardada dins la forma, conduïxi a una conclusió prematura, que dissolgui la forma en la heterogeneïtat forassenyada, car la fragilitat sols pot ésser coberta superficialment, però no suprimida» LUKÁCS, *La teoria de la novel·la*, p. 77 cf. p. 61-62

²⁷⁷ El lirisme, tal com el defineix Kundera a *L'art du roman*, és una idea que neix de la distinció a l'estètica hegeliana entre èpica i lírica, segons la qual la lírica seria l'expressió de la subjectivitat que es confessa, mentre que l'èpica vindria de la passió per apropiari-se de l'objectivitat del món. En aquest cas, Kundera s'està referint a l'actitud lírica, el lirisme, dels personatges Clarisse i Walter, que consistiria en la il·lusió juvenil de ser capaç de confondre's i entre en comunió amb el món a través de l'expressió artística. Cf. AR, p. 161-162.

²⁷⁸ LR, p.127-128

coneixement sobre les relacions humanes que no es basa en la lògica, atès que el comportament humà tampoc ho és sempre.

Però tornem a la proposta de Kundera sobre la metàfora: un dels trets de les novel·les que pensen és que siguin capaces d'incloure passatges reflexius o intervencions meditatives sense que aquestes esdevinguin una interrupció de la veu de l'autor o sense que les accions dels personatges es converteixin en simples il·lustracions de les tesis de l'autor i, per tant, deixar que la reflexió la desenvolupi i la continuï el lector²⁷⁹. El paper central que Kundera atorga en la construcció del coneixement, però també de la composició de la novel·la — «Ma règle: tres peu de métaphores dans un roman; mais celles-ci doivent être ses points culminants»²⁸⁰— va acompanyat d'una condició: el que la novel·la coneix ho ha de fer a través de la bellesa.

En aquest aspecte, Musil i Broch esdevenen els dos models d'integració del pensament dins de la narració a través de l'efecte estètic, un procés en què la metàfora té la funció d'il·luminar un aspecte concret de la vida dels personatges, d'una situació o d'una determinada percepció de la realitat. El segon exemple que ens proposa Kundera, també de *Der Mann ohne Eigenschaften*, té a veure com Musil anticipa la conversió de la vida quotidiana en una actuació permanent de cara a un públic, el que avui en dia anomenaríem la societat de l'espectacle, a partir del tipus de metàfores que el narrador fa servir tant per aspectes de la vida íntima dels personatges com per descriure el comportament hipòcrita o poc consistent en públic de la població vienesa: la idea de l'actor que ha de representar un paper apareix tant per descriure les relacions matrimonials d'un personatge secundari, el director del Loyd-Bank

²⁷⁹ Ibid. p. 89

²⁸⁰ AR, p. 164

Leo Fischel²⁸¹, com per parlar dels manifestants que Ulrich observa des de l'oficina ministerial de Leinsdorf²⁸² al final del primer volum.

A través d'aquestes metàfores teatrals el lector pot endinsar-se en els conflictes interns entre personatges com Leo i Klementine, els quals no només ens mostren els seus caràcters millor que una descripció psicològica, sinó que també estableixen lligams narratius entre la infelicitat matrimonial dels Fischel i la relació fugaç entre Ulrich i la filla del matrimoni, Gerda, al capítol 119. Aquí el narrador opta per relatar el seu encontre a partir de les impressions de l'un vers l'altre, mantenint la distància entre ells, amb la mirada autoconscient, malgrat la proximitat dels seus gestos.

Aquests exemples ens mostren dues de les funcions que la metàfora acompliria, segons la lectura que Kundera proposa de Musil: d'una banda, serveix per caracteritzar personatges, situacions i el punt de vista del narrador —sigui la insatisfacció i la frustració de Fischel per no sentir-se capaç d'acomplir unes expectatives que ningú verbalitza fruit dels tabús en torn la sexualitat, sigui la confusió dels manifestants que participen de les mobilitzacions sense entendre i ser conseqüents amb les raons de la protesta—, i, de l'altra, gràcies a la relació que s'estableix entre metàfores sobre un mateix

²⁸¹ «Los dormitorios ponen a un hombre en trance de actuar como un comediante; al apagarse las luces, tiene que representar ante unos palcos invisibles el papel simpático, demasiado conocido, de un héroe con la misión de apaciguar y encantar a un león rugiente. Hacía años que la oscura sala de espectadores no le había concedido el más mínimo aplauso mi había dejado escapar una señal de repulsión, y se puede decir que esto trastorna el funcionamiento de los nervios más fuertes. Por la mañana, durante el desayuno que, según una respetable tradición, acostumbraban a tomar juntos, Klementine aparecía rígida, como un cadáver congelado y Leo contraído de resentimiento. Su misma hija Gerda notaba algo de ello todos los días y se imaginaba la vida conyugal llena de amargura y repugnancia, como una lucha de dos hatos en la oscuridad de la noche.» MUSIL, *El hombre sin atributos*, 1, p. 212

²⁸² «Ulrich se dio cuenta repentinamente de que la masa humana, viéndole pegado a la ventana, le había confundido con el conde. Todas las miradas se dirigieron desde abajo hacia su rostro, y blandieron amenazadores bastones contra él. Pocos pasos más adelante, donde doblaba la calle y parecía perderse entre los bastidores, la masa se difuminaba. Hubiese sido absurdo continuar las amenazas sin espectadores; y de una manera que ellos encontraron muy natural desapareció al mismo tiempo la excitación de sus rostros, y no hubo pocos que se echaran a reír y que se mostraran bulliciosos, como en una excursión.» Ibid. p.643

tema o en un mateix camp semàntic, aquestes imatges contribueixen a donar unitat compositiva a la novel·la.

La metàfora doncs té una funció cognoscitiva, ens permet conèixer els personatges, el sentit que aquests atribueixen a les seves accions, arribar al fons de les coses en terminologia kunderiana²⁸³, però ho aconsegueix a través d'imatges que no només apel·len al discurs descriptiu de l'acció, sinó que també obren un segon pla significant, de manera que enllaça diferents nivells de la composició narrativa i temàtica. Com comenta Kundera, Musil aconsegueix construir una enciclopèdia existencial del seu segle que pot ser llegit com a catàleg de les diferents problemàtiques existencials, fins al punt que considera cada capítol una sorpresa, una descoberta, gràcies, especialment, a la omnipresència del pensament²⁸⁴.

Un altre element retòric clau per al coneixement novel·lesc, juntament amb funció de la metàfora, és l'ús de la ironia. Aquesta, a diferència de la metàfora, no s'empra per exposar una determinada percepció, uns sentiments o un punt de vista, sinó per marcar el to del discurs novel·lesc. La ironia és el que ens permet mostrar el món com a ambigüitat i ens priva de les certeses que ens farien caure en el Kitsch²⁸⁵. En una primera versió de la definició d'ironia que trobem a *L'art du roman*, publicada a la revista *Le Débat*, Kundera encara anava més enllà: «Avec l'héroïsme donquichottesque, le roman va à l'encontre de cette exigence indéracinable, en nous dévoilant l'ambiguïté essentiel des choses humaines»²⁸⁶.

²⁸³ LR, p.91

²⁸⁴ Ibid. p. 92

²⁸⁵ AR, p. 156

²⁸⁶ Milan KUNDERA, «Quatre-vingt-neuf mots » p. 97

La seva insistència en relacionar la ironia amb l'ambigüïtat, com a recurs per evitar que ens prenguem les coses massa seriosament²⁸⁷, acosta Kundera a la noció d'ironia romàntica, malgrat no l'esmenti directament. Kundera remet la seva concepció de la ironia a la tradició de la novel·la iniciada per Cervantes i Rabelais i continuada per autors com Sterne i Fielding, la forma que reivindica és la que fusiona la ironia amb la funció cognoscitiva de la novel·la, en l'obra de Musil i Broch. Tot i així, deixa fora els autors romàntics del seu recorregut per la història de la novel·la, sense tenir en compte que abans que la seva plèiade centreeuropea, els primers romàntics alemanys — també fervents lectors del *Quixot*— ja havien caracteritzat la ironia com a «bufonada transcendental»²⁸⁸. Com recorda Caner, la ironia és allò que permet adquirir una «imprescindible distància crítica respecte les pròpies limitacions i pretén, sobretot, mantenir vives les contradiccions de l'esperit»²⁸⁹ i, per tant, pot ser entesa com el recurs propi de la novel·la per posar el focus sobre el discurs que es construeix i per mantenir el moviment constant del pensament, defugint el sistema. Així, «la ironia es converteix en el mètode que evita l'estancament dins els límits d'una certesa finita» fins al punt que Schlegel la defineix com «en certa manera l'ἐπιδειξις de la infinitud, de la universalitat, del sentit per l'univers»²⁹⁰

Si bé és clar que Kundera divergeix d'algunes de les premisses estètiques del Romanticisme com el desig de representació de l'absolut, el seu rebuig de l'estètica romàntica es basa en una versió força reduccionista d'aquest moviment artístic i del seu pensament: per a Kundera, el Romanticisme entra dins del camp semàntic de l'actitud lírica, el

²⁸⁷ «la ironía evita que, lo que sólo es un momento o un fragmento, sea tomado demasiado en serio, sea absolutizado y, en consecuencia, considerado y vivido dogmáticamente como algo definitivo» Diego SÁNCHEZ MECA, «Friedrich Schlegel y la ironía romántica», *ER. Revista de Filosofía*, n.º26, 1999, p. 102

²⁸⁸ CANER-LIESE, *El primer Romanticisme alemany*, p. 138

²⁸⁹ *Ibid.* p. 143

²⁹⁰ *Ibid.* p. 138

sentimentalisme i l'estetització que donaran lloc a l'art Kitsch²⁹¹. Com assenyala Steinby en diferents ocasions, Kundera està seguint en part la imatge del primer Romanticisme que Broch hereta del Goethe madur, malgrat tots ells comparteixin la idea de la novel·la com a eina de representació de l'existència²⁹². Encara més, com hem vist, Kundera basa la seva concepció de la ironia, entre d'altres, en l'obra Musil, que té les seves arrels en el pensament de Schlegel i Novalis.

Per entendre però com es concreta aquesta mirada irònica, Kundera compara el tractament de la ironia de Musil amb el de Thomas Mann: en les converses entre Naphta i Settembrini a *La muntanya màgica* hi trobem una *ironia tranquil·la* que relativitza les veritats d'aquests dos erudits, de manera que les seves disputes restin sense un vencedor. Cal dir però que a mesura que avança l'obra, els efectes d'aquesta ironia aconseguen que els arguments es confonguin de tal manera que ja no sabem qui defensa què, una confusió en què les paraules van perdent el seu sentit, prefigurant la manca de sentit en mig de la irracionalitat de la guerra al final de la novel·la²⁹³. L'obra de Mann, segons Kundera, és un exemple de novel·la d'idees que demostra com les idees racionals que havien de regir el món acaben portant al conflicte irracional i la certificació de mort de l'època de les llums²⁹⁴.

Malgrat aparentment l'obra de Musil pugui compartir part del plantejament de *La muntanya màgica*, Kundera assenyala que mentre Mann situa les reflexions exclusivament en els diàlegs, el pensament és omnipresent en la representació de les discussions a *Der Mann ohne Eigenschaften*; segons el txec això és perquè ja no ens trobem davant d'una novel·la descriptiva, sinó d'una novel·la pensada. Els escenaris on es desenvolupa la novel·la ja no han de ser

²⁹¹ Recordem que la concepció del Romanticisme de Kundera, com explicava a McEwan, està mediada per la imatge que en dona Broch en els seus textos, que a la vegada prové de les interpretacions goethianes del Romanticisme. Cf. KUNDERA i MCEWAN, «An Interview with Milan Kundera» p. 30

²⁹² STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 78

²⁹³ TT, p.191

²⁹⁴ Ibid.

dibuixats amb detall per crear una il·lusió realista, sinó que Viena o l'Imperi esdevenen per a Musil part dels temes a pensar i analitzar a la novel·la sota el nom de Kakania. Així, la ironia impregna la novel·la més enllà dels diàlegs i s'encarrega de desmuntar qualsevol pretensió de veritat, però no per transmetre'ns la idea que la racionalitat ha fracassat —és a dir, no per fer-nos entendre aquesta tesi per mitjà de la ficció— sinó per explorar l'existència humana en el moment de la derrota de la raó, per formular la pregunta pel ser de l'home en aquest «període terminal»²⁹⁵: el subjecte davant el triomf de la tècnica i la descripció numèrica del món o davant la creixent burocràcia — també explorada per Kafka com veurem més endavant.

En un capítol posterior de *Les testaments trabis*²⁹⁶, Kundera reprèn la reflexió sobre la ironia on assegura que les seves aportacions només es poden comprendre en el context compositiu de la novel·la i, per tant, no es tracta d'un gest irònic com a «autocorrecció de la fragilitat» per fer servir la terminologia de Lukács sinó d'un entramat complex bastit a partir de la confrontació de diferents afirmacions, gestos i esdeveniments al llarg de l'obra. És en aquest sentit que diferencia els passatges irònics de Mann —si bé també trobem aquest tipus d'ironia en alguns diàlegs de *Der Mann ohne Eigenschaften*— del teixit irònic que sosté la composició de l'obra musiliana —tornarem sobre aquesta relació entre ironia i composició amb relació a les lectures de Kafka—. Per entendre a què es refereix amb aquesta accepció d'ironia podem convocar un passatge de *Le rideau* on parla de la mirada irònica com a quelcom comú entre Broch, Musil i Kafka: segons Kundera aquesta mirada té la funció de travessar la primera capa de les descripcions i explorar els motius existencials del comportament i les actituds dels personatges²⁹⁷.

²⁹⁵ Ibid. p. 195

²⁹⁶ Ibid. p.235

²⁹⁷ LR, p. 66-67

El coneixement de la bellesa

Només la bellesa té el privilegi de ser el que hi ha de més resplendent i més digne de ser estimat.

Plató, *Fedre*

Finalment i com a conclusió d'aquest apartat, abordarem la darrera de les premisses que Kundera imposa al coneixement novel·lesc: «tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté», una bellesa que concep com «lumièrre subitement allumée du jamais-dit»²⁹⁸. Com assenyala Chvatík, això significa que el coneixement que transmet la novel·la no existeix ni *abans* de la seva creació, ni *al marge* de la forma concreta amb la qual es presenta, de manera que tampoc pot ser transformat o traslladat a un altre nivell del discurs: el coneixement de la novel·la no pot ser traduït al llenguatge de la filosofia o de l'assaig crític perquè neix i es construeix en forma de novel·la²⁹⁹. Aquest vincle indestruable amb la forma —quelcom que, segons Chvatík, aprèn de la seva formació musical— és el que distingeix el pensament de l'autor i el pensament de la novel·la, atès que les reflexions que conté la novel·la estan guiades no per un pensament a priori, sinó per la lògica interna dels personatges i les seves trames i per la forma compositiva³⁰⁰. És doncs a través de l'efecte estètic que la novel·la du a terme la seva funció cognoscitiva —noètica, si fem la terminologia de Chvatík que ens remet novament a l'escola de Praga.

La idea de bellesa novel·lesca de Kundera està estretament lligada a la seva concepció de l'arquitectura de la novel·la³⁰¹, que engloba tant la composició temàtica —temes i motius tractats i els recursos retòrics que els construeixen com la metàfora—, com les proporcions matemàtiques que

²⁹⁸ AR, p. 145

²⁹⁹ CHVATÍK, *La trampa del mundo*, p.148

³⁰⁰ Ibid. p. 149

³⁰¹ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 93-98

marquen el ritme de l'obra i la composició d'inspiració musical —per exemple, la relació entre la durada de cada part i el que s'hi tracta. Com assenyala Steinby recollint els diferents aspectes de la composició que hem anat comentant,

in Kundera's "phenomenological" thinking, each particular theme is grasped through the concrete situation in which it appears; as such it does not presuppose any mediation through others. [...] The partial truths unveiled in the themes remain distinct and are not synthesized in a higher truth (in the Hegelian sense). This corresponds to what Kundera says about Nietzsche's aphoristic philosophizing as a model of his own novelistic compositions³⁰²

Però si mirem a la categoria de bellesa en general, cal tenir en compte que la noció de kunderiana no s'oposa a tant a l'obra d'art mediocre o mal construïda fruit d'una manca d'habilitat per part de l'autor, sinó a la noció de *Kitsch*, entès com aquella obra que empra l'efecte estètic com un simple reclam d'atenció, com a pura aparença. Com hem vist abans però, el kitsch també es refereix a aquelles obres que es limiten a reproduir el *teló de la precomprensió*, que no qüestionen en cap moment l'ordre estètic establert. Per tant, la bellesa que porta al coneixement, com descriu Kundera en una entrevista, és la bellesa emergeix de la trobada sobtada de dos elements que no es troben junts sovint³⁰³.

Com ja s'ha comentat, la noció de coneixement a través de l'analogia i la metàfora en Musil té una forta inspiració romàntica que, fins a cert punt, coincideix la noció de *Witz*. Abans però, cal posar en context l'ús de la metàfora de Musil i la lectura que en fa Kundera. Així com Aristòtil recull les diferents formes de construcció de la metàfora³⁰⁴, segons la retòrica clàssica

³⁰² Ibid. p. 96

³⁰³ «This is what I consider the knowledge of the novel. The author unveils a realm of reality that has not yet been revealed. This unveiling causes surprise and the surprise aesthetic pleasure or, in other words, the sensation of beauty.» Milan KUNDERA and Jordan ELGRABLY «Conversation with Milan Kundera» p.54

³⁰⁴ «Metàfora és l'aplicació a una cosa d'un nom que pertany a una altra, aplicació que es fa o del gènere a l'espècie, o de l'espècie al gènere, o de l'espècie a l'espècie, o a base de l'analogia. [...] De vegades no hi ha nom establert per expressar algun dels termes de l'analogia; però no per això l'expressarem menys» ARISTÒTIL, *Poètica*, p. 28-29

que convoca Michel Le Guern, la metàfora té tres possibles funcions, lligades a les tres funcions del llenguatge: *docere*, és a dir, transmetre una informació lògica de manera sintètica, en el cas de la metàfora oferir un nom per allò que encara no podem designar, *placere* o funció ornamental, i, finalment, *movere*, és a dir, persuadir o commoure, el que també anomena metàfores dinàmiques³⁰⁵. La proposta que fa Kundera amb relació a la metàfora recull aquestes possibilitats comunicatives de la metàfora com a alternativa al concepte en la construcció del pensament dins de la novel·la³⁰⁶: les metàfores que analitza de les obres de Musil i Broch serveixen, d'una banda, per donar nom a algunes experiències per a les quals encara no tenim un vocabulari per referir-nos-hi, però a la vegada han d'estar construïdes de tal manera que s'integrin en el llenguatge propi del personatge i en la composició temàtica de la novel·la i, per tant, han de mantenir una coherència estètica i així contribuir a l'efecte estètic de l'obra.

En quin sentit doncs podem considerar el *Witz*³⁰⁷ com a inspiració —llegida a través de Musil— de la concepció kunderiana del coneixement a través de la bellesa? Si retornem al fragment 220 de l'Athenäum de Schlegel veurem com les seves idees ressonen als textos del novel·lista txec. En una de les formulacions que Caner cita, trobem algunes de les característiques principals del *Witz*:

Els més importants descobriments científics són *bonmots* del gènere. Ho són mercès a la sorprenent casualitat del seu sorgiment, al caràcter combinatori del pensament, i al barroquisme amb el qual es deixa caure

³⁰⁵ Michel LE GUERN, *La metàfora y la metonímia*, Madrid: Càtedra, 1985. Traducció d'Augusto de Gálvez-Cañero, p.81-87

³⁰⁶ Hans Blumenberg en la seva investigació sobre el paper de les metàfores en la construcció del coneixement, també recorre a la retòrica clàssica i a les reflexions dels romàntics sobre la metàfora en oposició al concepte, atès que entenen la veritat de la metàfora com una *vérité a faire*. Cf. Hans BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, Madrid: Trotta, 2018. Traducció de Jorge Pérez de Tudela, p.64

³⁰⁷ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 97

l'expressió. I amb tot, pel que fa al contingut, són molt més que les expectatives de l'enginy purament poètic que es dissolen en el no-res.³⁰⁸

Seguint l'exemple de Schlegel, Kundera posa l'èmfasi en la casualitat —«el llampec exterior de la fantasia»— com a motor del pensament novel·lesc, així com en la seva capacitat de relació i la importància de representar les idees tal com arriben al pensador. Com ens recorda Caner, el *Witz* «combina elements diversos que s'uneixen sense recórrer a cap context explicatiu, sense integrar-se en cap encadenament causal o deductiu, però apunta a una cohesió de sentit»³⁰⁹ En particular, l'enginy o *Witz* encarna la facultat de la intel·ligència que permet compondre noves idees a partir d'elements separats o heterogenis³¹⁰, una unió que no es produeix de manera orgànica sinó per mitjà de la *química*³¹¹ i, per tant, en podem percebre les traces del procés.

No és estrany però trobar aquestes semblances tenint en compte que tant els romàntics com Kundera veuen en Cervantes l'origen de les possibilitats formals i epistemològiques de la novel·la, especialment fruit de l'ús de la ironia i la composició que contrasta diferents gèneres i formes de representació de l'existència dins de la mateixa obra. Com apunta Schlegel a la *Gespräch über die Poesie*, traduïda per Sánchez Meca:

Aquí encuentro una gran semejanza con aquel gran ingenio [*Witz*] de la poesía romántica, que se muestra no en ocurrencias singulares, sino en la construcción del conjunto, y que nuestro amigo nos ha desplegado una y otra vez en las obras de Cervantes y de Shakespeare. Este desorden artísticamente ordenado, esta fascinante simetría de contradicciones, esta maravillosa eterna alternancia de entusiasmo e

³⁰⁸ CANER, *El primer Romanticisme alemany*, p. 140

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ SÁNCHEZ MECA, «Estudio preliminar» a Friedrich SCHLEGEL, *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza Editorial, 1994. Traducció de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó p.17

³¹¹ «Das Vermögen des Witzes, Verbindungen herzustellen, wird denn auch nicht als organisch, sondern nur als „chemisch“ angesehen: „Verstand ist mechanischer, Witz ist chemischer, Genie ist organischer Geist“ (Ath. Fr. 366; FS II, 232)» Lothar PIKULIK, *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*, München: C.H.Beck, 2000 p.100

ironía, que vive ella misma en las más pequeñas partículas del todo, me parecen ser ya una indirecta mitología.³¹²

També com Schlegel, Kundera atribueix al pensament de la novel·la la capacitat de representar si no la resposta última al perquè de l'existència, sí les diferents temptatives de resposta que cada personatge construeix i a partir de les quals el lector pot començar a pensar les pròpies, —malgrat l'esperança de retrobar una unitat perduda del món ja no es troba en els textos del txec. En aquest sentit, veiem que una altra paraula que apareix associada al *Witz* és la paradoxa. Manfred Frank apunta que moltes de les definicions de la matèria amb què treballa l'enginy és la de les paradoxes, fruit de l'intent d'unir allò finit i allò infinit³¹³; en el cas de Kundera, les paradoxes tenen a veure amb les circumstàncies existencials dels subjectes a partir de la primera meitat del segle XX, el que ell anomena les *paradoxes terminal*³¹⁴, és a dir, les reaccions del personatges davant dels punts morts cognitius, intel·lectuals o físics que comporten la crisi del llenguatge, la degradació dels valors o la màquina burocràtica³¹⁵.

A través de les seves lectures de Musil, Kundera incorpora en el seu imaginari estètic l'empremta de la tradició romàntica que uneix coneixement i bellesa. Segons Steinby però cal tenir en compte un darrer model en la concepció de la novel·la com a instrument epistemològic: Nietzsche. Més enllà de concebre'l com a guia per al desenvolupament d'un pensament experimental, representant el pensament de la manera que arriba al subjecte, també adopta el seu mètode de reflexió a través de les metàfores, malgrat no ho esmenti directament en els seus assaigs³¹⁶. En aquest cas, Steinby no es refereix a models retòrics concrets sobre com construir metàfores, quelcom

³¹² SCHLEGEL, *Poesía y filosofía*, p.123

³¹³ Manfred FRANK, «Philosophische Grundlagen der Frühromantik» a Ernst BEHLER, Jochen HÖRISCH i Günter OESTERLE (Ed.) *Athenäum: Jahrbuch für Romantik*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh, 1994, p. 121

³¹⁴ AR, p. 21-24

³¹⁵ KNOOP, *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, p. 111 i NĚMCOVÁ BANERJEE, *Terminal Paradox*, p. 8

³¹⁶ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 146

que aprèn de Musil, sinó al fet concret de pensar a través d'elles, un pensament basat en l'efecte estètic que produeixen i com aquest determina el tipus de coneixement que s'està proposant. La raó rere aquesta filiació és que Kundera, com Nietzsche, és conscient que el sentit que podem atribuir a l'existència és un producte cultural, és quelcom que té la mateixa estructura que la creació artística³¹⁷.

Podem dir doncs que per mitjà d'un joc de metàfores inspirades pels mecanismes del *Witz* i a la xarxa compositiva que aquestes metàfores estenen sobre la novel·la en forma de temes i de caracterització del punt de vista dels personatges, Kundera proposa un tipus de construcció de coneixement dins de la novel·la gràcies a l'herència de les lectures de Musil tant del Romanticisme com de l'obra de Nietzsche.

³¹⁷ Ibid. p. 149

3. Kundera lector de Kafka: una hermenèutica de la novel·la

No cal que surtis de casa. Queda't vora la
teva taula i escolta. O ni tan sols escoltis,
limita't a esperar. Ni tan sols esperis, resta
senzillament callat i sol. El món se t'oferirà
per ser desemmascarat, no ho pot evitar;
extasiat, serpentejarà davant teu.

Franz Kafka, *Aforismes de Ziirau*

La plèiade centreeuropea de Kundera la conformen tres autors: Broch, Musil i Kafka. El paper que cadascun d'ells té en la construcció de la idea de novel·la de l'autor txec però varia en cada cas: fins ara hem vist com a través de les insatisfaccions respecte el que podria haver estat el projecte de Broch a *Die Schlafwandler*, Kundera dóna nom als recursos que permeten el sorgiment d'un pensament autènticament novel·les en forma d'assaig, composició temàtica i formes poètiques de definició com l'aforisme, la lletania i la metàfora. També hem analitzat com la lectura de Musil neix d'una major afinitat en l'ús de la ironia i el paper de l'assaig a la novel·la, que porten a Kundera acostar-se al *Witz* romàntic i exposar la forma de coneixement de la novel·la com a *saber de la incertesa* a través de la bellesa.

Les lectures que Kundera fa de l'obra de Kafka i de la seva recepció crítica no es basen només en una filiació per la proximitat en les seves concepcions de la novel·la —Kundera repeteix en més d'una ocasió que és Kafka qui inaugura una nova orientació de la novel·la que ell anomena *post-proustiana*³¹⁸—, sinó que posen de relleu la particular manera de llegir de Kundera. Així, els capítols dedicats a l'obra de Kafka no només fonamenten la noció d'assaig o metàfora sinó que també exposen les preguntes clau que

³¹⁸ AR, p. 38

l'autor fa a les novel·les, la manera d'interpretar-les, a la recerca de models de pensament novel·lesc.

Per tant, en aquest capítol el principal objectiu no és l'estudi de la poètica de la novel·la kafkiana, per analitzar posteriorment com Kundera la integra en el seu pensament —és a dir, el procediment que s'ha seguit en els capítols anteriors— sinó estudiar la figura del Kundera lector de Kafka. D'aquesta manera es vol exposar una hermenèutica de la novel·la que busca copsar les variades formes de la reflexió novel·lesca i el seu coneixement. Si bé en els capítols sobre Broch i Musil ja s'han anat descrivint algunes de les característiques que conformen la seva manera de llegir, el focus d'atenció estarà aquí en l'aproximació crítica que Kundera posa en pràctica en diferents passatges dedicats a la lectura d'*El procés*, *El Castell* i *Amèrica*. A la vegada, a través de la seva interpretació de l'obra de Kafka, podrem veure com acaben de prendre forma la seva concepció epistemològica de la metàfora i la seva concepció del pensament novel·lesc com a forma de coneixement sobre l'existència.

Si bé Kundera acompanya moltes de les seves reflexions de comentaris sobre l'obra de Kafka³¹⁹, per a fer aquesta anàlisi es tractaran els tres capítols que Kundera dedica íntegrament a la lectura de Kafka, és a dir, el cinquè capítol de *L'art du roman*, i els capítols segon i quart de *Les testaments trabis*, així com una part important del capítol vuitè d'aquest darrer llibre. En el recorregut per les interpretacions que ofereix el novel·lista txec, exposarem l'ús que fa dins de l'assaig de la seva tècnica compositiva en temes i les variacions, així com de la comparació com a forma de comprensió i desenvolupament de la reflexió. En la descripció del procedir crític lector de

³¹⁹ Existeixen diversos estudis sobre l'herència kafkiana de Kundera, entre els quals destaquem el ja esmentat de Velichka Ivanova on compara l'obra de Philip Roth i Kundera, el capítol «L'héritage de Kafka» explora la relació d'aquests dos autors amb l'obra del txec cf. IVANOVA, *Fiction, utopie, histoire*, p. 20-38. També es pot consultar el text breu de Lenka ŽEHROVÁ, «Sur les traces de Franz Kafka dans l'œuvre de Milan Kundera» *Svět literatury – Časopis pro novodobé literatury* (World of Literature – Journal for Modern Literatures), Special Issue: Le monde de la littérature, 2015, p. 141-148

Kundera veurem doncs com adapta les formes del pensament novel·lesc a l'assaig literari, així com les similituds que manté amb l'hermenèutica literària i amb el comparatisme.

Intents de definir allò kafkià

El cinquè capítol de *L'art du roman*, «Quelque part là-derrrière», recorre diferents concepcions d'allò kafkià en una versió reduïda de la conferència «Kafka. Visionario del totalitarismo»³²⁰ pronunciada a la UNAM l'any 1979 i publicada l'any següent a la Revista de la UNAM. La principal diferència entre les dues versions del text és la introducció, on Kundera posa en context històric la seva aproximació a Kafka: el novel·lista destaca així que en el moment que es fa la conferència obres com *El castell* o *La transformació* estan prohibides a Txecoslovàquia pel govern comunista perquè no entren dins dels paràmetres estètics i ideològics dominants. Com a exemple del vincle entre ideologia i crítica literària, Kundera comenta l'assaig de Georg Lukács, «Franz Kafka oder Thomas Mann?» (1957)³²¹, on el crític hongarès caracteritza l'obra de Kafka com a representant del mal de la burgesia decadent³²². Si bé Kundera admet que la lectura de Lukács és més elaborada que la d'altres crítics marxistes o comunistes, tan sols el convoca com a mostra de la mena de recepció que el txec tenia en el seu país que es resumeix de la següent manera: mentre la doctrina oficial el critica per ser un art al servei del capitalisme, Kundera assegura «Kafka es un autor inaceptable para el mundo totalitario porque su

³²⁰ Milan KUNDERA, «Kafka. Visionario del totalitarismo», *Revista de la Universidad de México*, nº9, maig 1980, p.13-19

³²¹ György LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus. Lukács Werke. Essays über Realismus. Band 4*, Neuwied: Luchterhand, 1971 p.500-550

³²² Atès que ni Kundera ni els seus editors proporcionen la cita exacta del text de Lukács suposem que es refereix a aquest fragment: «In diesem Fall handelt es sich darum, im Gehalt selbst die Bewegung zur Angst oder von ihr weg, zur abstrahierenden Abkehr von der Wirklichkeit oder in die Richtung auf Zuwendung zu ihr etc. wahrzunehmen, wodurch das Wesen des Gehalts natürlich konkreter erscheint als in einer isoliert-statischen Betrachtung.» Ibid. p.541

obra es la imagen de dicho mundo»³²³. D'aquesta manera, Kundera dibuixa el mapa de les seves filiacions i de la seva relació amb el país d'origen que feia pocs anys havia abandonat per exiliar-se a França.

En el text aparegut a *L'art du roman*, Kundera inclou una citació d'uns versos de Jan Skácel que donen títol al capítol: «Les poètes n'inventent pas les poèmes/ Le poème est quelque part là-derrrière/Depuis très très longtemps il est là/ Le poète ne fait que le découvrir»³²⁴, uns versos que recorden la màxima de Kundera segons la qual la tasca del novel·lista és descobrir una nova parcel·la de l'existència, quelcom que, segons aquest poema, està amagat al darrere, podem pensar d'acord amb l'estètica kunderiana, del «teló de la precomprensió». A continuació Kundera comença el seu assaig amb una anècdota que podríem qualificar de kafkiana narrada pel seu amic, l'escriptor txec Josef Škvorecký sobre un enginyer praguès que permet formular la pregunta que guiarà el capítol: què és allò kafkià?

Si una anècdota real pot ser percebuda com a similar a l'obra de Kafka, quins són els trets d'aquesta obra que la fan reconscible fins al punt d'esdevenir un adjectiu d'ús comú? En primer lloc, Kundera proposa quatre elements comuns entre la història de Škvorecký i l'obra de Kafka: el caràcter de laberint sense fi, l'existència entesa com un error respecte la idea platònica del dossier, l'alteració de la lògica falta-càstig i l'exploració de l'interior de la broma³²⁵. Així, el primer element té a veure amb el laberint d'oficines, formularis i responsables de la burocràcia a les quals s'enfronta l'enginyer però també personatges com Joseph K davant del tribunal o l'agrimensor K al castell. La principal característica d'aquests laberints burocràtics — teòricament a diferència de la burocràcia real, que suposadament té una finalitat— és que no tenen res a veure amb els interessos humans i són inintel·ligibles per als subjectes que la pateixen. Lligat a aquest primer tret de

³²³ KUNDERA, «Kafka. Visionario del totalitarismo», p.13

³²⁴ AR, p. 119

³²⁵ AR, p. 121

la representació del món de Kafka, trobem la segona, la concepció del dossier o informe com a idea platònica del subjecte; per a la màquina burocràtica, aquest fitxer té més validesa que el que pugui dir o provar el subjecte i, per tant, el subjecte esdevé un simple reflex del dossier i l'acció es desencadena segons Kundera quan aquests personatges es converteixen l'ombra errònia del dossier³²⁶. Una de les interpretacions que s'ha donat d'aquest tipus de representació del món és la teològica: els personatges finits reaccionen amb incomprensió davant del pla diví. Però segons Kundera, considerar l'obra de Kafka com a al·legoria religiosa limita les seves possibilitats significatives i, en tot cas, cal entendre que el món burocràtic ocupa ara la funció que la interpretació teològica del món, amb les seves normes i jerarquies, tenia per al subjecte creient. Amb aquests dos primers elements, Kundera vincula l'obra de Kafka amb el que ell ha anomenat, l'època de les «paradoxes terminals», i ha començat a presentar allò kafkià com a descobriment existencial de la novel·la.

El tercer element, si ve també està lligat als primers, té a veure no tant amb la cosmovisió representada, sinó amb els efectes que té en la relació del subjecte amb sí mateix: la relació entre la falta i el càstig. Com s'ha comentat, un dels principals enigmes explorats per la novel·la és «l'enigma del jo», per tant, distingir les relacions entre càstig i falta representades a la novel·la permet mostrar diferents possibilitats existencials que cada obra descobreix. Aquí Kundera compara quatre casos. El primer, Raskolnikov, és un personatge que no pot suportar la culpa i accedeix voluntàriament al càstig i, per tant, la falta condueix al seu puniment, una successió d'esdeveniments que encara entraria dins de la lògica. En l'obra de Kafka i en el cas de l'anècdota de Škvorecký aquesta cadena lògica comença a pervertir-se; sovint és el càstig qui busca una falta i porta a l'autoanàlisi del subjecte, mentre que l'enginyer pregués, sota la vigilància policial acaba cometent el crim que tothom creia que havia comès i

³²⁶ Ibid. p. 122

que havia provocat la vigilància en primer lloc. Finalment, personatges com Joseph K., fruit de l'autoanàlisi acaben autoinculpan-se i deixen de posar en dubte la perversió del sistema del poder, de manera que és el mateix acusat que busca, no ja el seu càstig com Raskolnikov, sinó la seva falta.

El darrer element ja no es troba en la representació del món ficcional o la relació del personatge amb la culpabilització de les seves accions, sinó en com aquests relats són percebuts i interpretats pels lectors. La història de l'enginyer praguès té el caràcter d'una broma, atès que la manera com s'explica no pretén provocar empatia cap al protagonista, i pot ser entès com un acudit, de la mateixa manera que els amics de Kafka van riure quan aquest els va llegir el primer capítol d'*El procés*. Per tant, hi ha alguna relació entre allò kafkià i la comicitat, propera a l'humor negre, que Kundera descriu com la capacitat d'anar a l'interior, a les entranyes de la broma, dins del caràcter horrible de la comicitat. Per designar exactament a què es refereix, Kundera ho descriu negativament i a través de comparacions amb obres conegudes pel lector:

Dans le monde du *kafkaïen*, le comique ne représente pas un contrepoint du tragique (le tragi-comique) comme c'est le cas chez Shakespeare ; il n'est pas là pour rendre le tragique plus supportable grâce à la légèreté du ton ; il n'*accompagne* pas le tragique, non, il le *détruit dans l'œuf* en privant ainsi les victimes de la seule consolation qu'elles puissent encore espérer : celle qui se trouve dans la grandeur (vrai ou supposée) de la tragédie. L'ingénieur a perdu sa patrie et tout l'auditoire rit.³²⁷

Ni l'efecte catàrtic de la tragèdia ni la grandesa dels herois tràgics no es troben en l'obra kafkiana, només queda el patiment dels protagonistes que són observats amb certa indiferència pels altres personatges i amb incertesa per part de l'espectador. En aquest cas, la definició d'allò kafkià sorgeix de la composició de la narració de manera que s'exposi el revers fosc de la broma,

³²⁷ AR, p. 125

el caràcter existencial que es troba al fons de l'aparent joc còmic, com assenyala Steinby, que mostri el món com a trampa³²⁸.

Kundera tornarà a reflexionar sobre aquesta idea d'anar al fons de la broma per descobrir-ne el seu cantó fosc en altres passatges dels seus assaigs, com per exemple quan analitza l'inici d'*El procés* al vuitè capítol de *Les testaments trahís*, però aquest cop amb relació a la ironia kafkiana. S'ha apuntat ja que Kundera construeix el seu assaig en forma de temes i variacions, de manera que una mateixa reflexió es pot trobar escampada per diferents passatges dels seus llibres, de la mateixa manera que a les seves novel·les un mateix tema és desenvolupat en diferents variacions a partir de les veus i les situacions encarna cada personatge³²⁹. Atès que la ironia és un dels eixos fonamentals de la concepció kunderiana de la novel·la, la caracteritza a través de diferents textos: el capítol en qüestió comença amb una reflexió sobre una de les novel·les de Kundera i l'ús que ell fa de la ironia que acaba amb una afirmació aparentment general sobre aquest recurs:

L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres événements. Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les rapports ironiques à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris.³³⁰

Quan defineix el funcionament de la ironia a la novel·la, Kundera assenyala també un element clau per a la seva manera d'entendre la interpretació dels textos: la importància de la lectura lenta i de la relectura per tal d'establir vincles entre els diferents discursos presents a l'obra, així com per poder fer comparacions entre diferents passatges, quelcom essencial en la tradició hermenèutica. L'apunt sobre la ironia en aquest cas té també una

³²⁸ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 65

³²⁹ Ibid, p. 94-97

³³⁰ IT, p. 235

segona funció: donar una eina de lectura per a l'anàlisi de les primeres pàgines d'*El procés* que farà a continuació.

Però com analitza la ironia? A diferència del tipus d'ironia que observava en l'obra de Musil, la de Kafka és molt subtil³³¹. Kundera descriu el comportament del protagonista, que oscil·la entre la indignació per la intrusió en la seva rutina i en la seva intimitat, i la por a fer el ridícul i a ser jutjat pels altres; això el porta a reaccionar de manera exagerada, mostrant-se ofès, en part per amagar la seva inseguretat i incomprensió de la dels fets. K. no té eines per llegir la situació i cerca pistes en el seu entorn per saber com ha d'actuar i, per tant, la primera explicació és que es tracta d'una broma «Spaß», una comèdia «Komödie» orquestrada pels seus companys del banc pel seu aniversari. Un cop s'ha convençut d'aquesta opció, actua en conseqüència.

Aparentment són aquestes variacions en el comportament, fruit d'una mala interpretació de la situació, les que creen l'efecte irònic que va provocar el riure dels amics de Kafka quan els va llegir aquest primer capítol³³². Però Kundera no es queda satisfet amb i es pregunta de nou què hi ha de còmic en el comportament de K; aquest cop però, en lloc de respondre amb una nova anàlisi del text, ho fa amb la comparació amb una anècdota personal protagonitzada per un personatge covard que seria capaç d'humiliar-se per intentar salvar la pròpia dignitat, però camuflant la humiliació amb alguna excusa. Amb aquesta comparació Kundera exposa la situació existencial de K, per mitjà de la narració de la mateixa situació amb un altre personatge. Aquesta és una de les formes que Kundera tria, una mena de transposició a la vida real, de les possibilitats explorades a la novel·la, que pot ser entesa com una forma de relacionar els descobriments existencials de la novel·la amb la realitat observable pels lectors. Així, Kundera ens vol explicar la ironia de l'escena de K a partir del record d'una broma entre ell i el seu company de facultat sobre

³³¹ Ibid., p. 237

³³² Ibid.

un altre estudiant, evidenciant que la broma era divertida per a ells, però que contindria aquesta ironia kafkiana per a l'altre estudiant que n'era víctima³³³.

Explorades aquestes formes de lectura tornem al capítol de *L'art du roman*: un cop ha assajat els trets que donen forma a allò kafkià, Kundera ens fa partícips de com l'imaginari de l'obra de Kafka ha estat integrat en la parla quotidiana de la societat de Praga. Així, de nou a través de l'anècdota ara de primera mà, apunta alguns dels usos de l'obra de Kafka per referir-se a la relació dels ciutadans amb les autoritats comunistes (referir-se a l'oficina del secretariat del Partit com a castell o donar el malnom de Klamm al número dos del Partit) de manera que corrobora que les imatges de Kafka són percebudes com a anticipacions de la societat totalitària³³⁴. Cal tenir en compte però que, segons Kundera, de la mateixa manera que no es pot reduir allò kafkià per mitjà de la interpretació teològica, tampoc s'hauria de fer a través de la imatge del totalitarisme, atès que va més enllà: «*de kafkaïen* représente une possibilité élémentaire de l'homme et de son monde, possibilité historiquement non déterminée, qui accompagne l'homme quasi éternellement.»³³⁵. La capacitat dels lectors per interpretar com a kafkianes situacions de contextos diferents com la cosmovisió religiosa, el totalitarisme o l'oficina en les democràcies occidentals demostraria doncs que limitar l'obra a un d'aquests relats obliga a descartar la resta i, per tant, empobreix el coneixement potencial de l'obra.

Un altre aspecte que corrobora el caràcter existencial d'allò kafkià és que afecta tant a l'esfera íntima com a la pública, fins al punt que una esdevé reflex de l'altra i viceversa. Són molts els passatges de l'obra de Kafka en què la privacitat dels personatges és pertorbada per la mirada o, simplement, per la

³³³ Ibid. p. 238

³³⁴ AR. p. 126

³³⁵ Ibid. p. 127

presència d'altres personatges: els dos personatges que comuniquen a Joseph K. l'inici del procés apareixen a la seva habitació, a *El castell*, els ajudants de K. l'observen fins i tot quan té relacions amb Frieda, moments després que el mateix K. hagi espïat Klamm a través d'un forat mentre dormia. El que caracteritza allò kafkià doncs no és una situació particular i concreta, sinó el fet de ser un subjecte en un món que ha esdevingut un laberint intel·ligible, regit per la culpa i on les fronteres entre allò privat i allò públic són cada cop són més difuses.

El darrer requisit per que allò kafkià pugui ser considerat per Kundera com a coneixement novel·lesc és que s'assoleixi a través de la bellesa i en això també aconsegueix reeixir:

Kafka a réussi ce qui paraissait impensable avant lui : transformer une matière profondément antipoétique, celle de la Société bureaucratisée à l'extrême, en grande poésie de roman ; transformer une histoire extrêmement banale, celle d'un homme qui ne peut obtenir le poste promis [...] en mythe, en épopée, en beauté jamais vue.³³⁶

Amb aquesta afirmació contundent Kundera prepara la darrera part del capítol on recupera els versos de Jan Skácel. Un dels trets de l'escriptura assagística de l'autor txec és justament aquesta circularitat del pensament, que es concreta en el tractament dels temes que l'interessen en diferents variacions o digressions que l'exploren per acabar repetint el tema com l'ha formulat inicialment, però ara impregnat dels ecos de les variacions. El capítol «Quelque part là-darrière» és exemplar en aquesta manera de procedir i, com hem comentat, acaba recordant al lector el poema d'Skácel per introduir les seves darreres observacions sobre Kafka, en relació amb la seva capacitat per crear una reflexió i un coneixement dins de les novel·les.

Kundera insisteix un cop més en les múltiples possibilitats interpretatives que conté una obra com *El castell* i recorda les diferents

³³⁶ Ibid. p. 135

experiències lectores que ell n'ha tingut des que la va llegir per primer cop amb catorze anys. La capacitat de l'obra per descobrir possibilitats de l'existència però no s'ha de confondre amb un do de previsió o predicció del novel·lista —qualcom que ens situaria prop del poeta profeta d'una versió del Romanticisme—, sinó amb la capacitat d'il·luminar una part d'allò ja existent i que pot arribar a marcar l'evolució posterior de la Història o, més concretament, de la conducta humana.

Il [Kafka] n'avait pas l'intention de démasquer un système social. Il a mis en lumière les mécanismes qu'il connaissait par la pratique intime et microsociale de l'homme, ne se doutant pas que l'évolution ultérieure de l'Histoire les mettrait en branle sur sa grande scène.³³⁷

Justament és a través del seu no compromís amb el vocabulari ideològic, la no concreció ni sobreexplicació del perquè de les accions dels personatges que Kafka és capaç de crear una obra que apel·li constantment a una nova interpretació —com van assenyalar també dos dels seus grans lectors, Walter Benjamin i Theodor W. Adorno, amb els quals compararem alguns aspectes de l'aproximació crítica de Kundera al llarg del capítol. L'*autonomia radical* de les novel·les de Kafka és el que Kundera reclama com a herència personal per a la creació de la seva obra, i, per tant, qualcom que nodreix la seva de novel·la. No té cap sentit, a ulls de l'escriptor txec, redescobrir allò kafkià, però sí que es pot recuperar aquesta autonomia vers altres formes de descriure la realitat, com la Història o els discursos ideològics de la política o la sociologia, a través del coneixement específic de la novel·la³³⁸.

Com hem vist, aquest primer capítol dedicat a Kafka està encara molt lligat a les anècdotes personals i a la reconstrucció de la tradició que Kundera vol recuperar per a forjar la seva imatge d'escriptor, de manera que emprava recursos de la tècnica narrativa per recrear escenes i personatges. Tot i així,

³³⁷ Ibid. p. 137

³³⁸ Ibid. p. 139

hem pogut observar algunes de les característiques de la seva forma de llegir: la comparació de diferents textos per a comprendre la singularitat de cadascun d'ells, però també els aspectes que comparteixen, la dialèctica de pregunta-resposta en l'exploració d'allò kafkià i, finalment, un seguit d'idees estètiques sobre la novel·la que guien la seva interpretació, com la tasca fonamental de descobrir una parcel·la de l'existència a través de la bellesa.

Contra la *kafkologia* o com tornar a una lectura estètica de Kafka

Quan Kundera exposa la seva anàlisi a la recepció de l'obra de Kafka, un dels principals blancs de la seva crítica és la imatge que en va construir Max Brod en els seus pròlegs, epílegs i volums crítics³³⁹, però també la representació que en dona el personatge de Garta a la seva obra *Zauberreich der Liebe*. Així s'explica el contundent títol del primer dels dos capítols que Kundera dedica íntegrament a Kafka a *Les testaments trahis*: «L'ombre castratrice de Saint Garta». La novel·la de Brod pot ser considerada un *roman à clé*, on proposa una imatge de Kafka com a «veritable sant», caracteritzat com a profeta i savi, i com algú allunyat de la realitat mundana³⁴⁰: en paraules de Brod, «der religiöse Denker». El principal xoc amb Brod doncs no és la imatge que crea de Kafka sinó que proposi interpretar la seva obra d'acord amb aquesta versió de la figura de l'autor praguès. Kundera i altres novel·listes com Zadie Smith³⁴¹ o Adam Thirlwell³⁴² parteixen de la crítica a les limitacions hermenèutiques imposades per Brod, fruit dels mites que va crear al voltant de l'obra del seu amic, per tal de desenvolupar la seva lectura.

³³⁹ Kundera n'ofereix un bon resum a TT, p. 52

³⁴⁰ Ibid., p. 49-51

³⁴¹ «The problem is not solely Brod's flat-footed interpretations of Kafka's work, it's his interventions in the text themselves» Zadie SMITH *Changing My Mind: Occasional Essays*. London: Penguin, 2009, p. 59

³⁴² Adam THIRLWELL, *The Delighted States: A Book of Novels, Romances, & Their Unknown Translators, Containing Ten Languages, Set on Four Continents, & Accompanied by Maps, & a Variety of Helpful Indexes*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 333-335

Com en el cas de allò kafkià, Kundera busca quina mena d'idees preconcebudes i apriorismes s'han anat sedimentant sobre l'obra de Kafka, allunyant-nos del text i determinant els recorreguts possibles del lector; com en la perspectiva hermenèutica, no es tracta tant de creure en un accés directe a la lletra, com de fer-nos conscients dels condicionaments de la nostra posició de lectura, dels nostres prejudicis, entre els quals es troben les lectures heretades i apreses a través de l'Acadèmia o, en el cas que ens ocupa, directament dels paratextos que envolten l'obra de Kafka. Però Kundera no només comparteix amb l'hermenèutica literària el punt de partida —és a dir, fer evidents els prejudicis i emprar-los com a via d'entrada al text— sinó també la manera de procedir en la seva interpretació, com veurem al llarg d'aquest capítol.

Kundera elabora un assaig sobre la *kafkologia* que comparteix molts aspectes amb el de Roland Barthes³⁴³ a «La réponse de Kafka»³⁴⁴; per com contrasta la seva interpretació amb aquella considerada hegemònica —en el cas de Barthes, la de Marthe Robert, en el de Kundera, la de Max Brod— i per com explora els diferents atributs de l'obra kafkiana a partir de les comparacions i el joc entre preguntes i respostes sobre el text. El que uneix sobretot els dos assaigs és la pregunta crítica sobre les diferents lectures de Kafka. Així, la *kafkologia* de Kundera es centra les lectures derivades de la imatge creada per Brod, mentre que «le kafkaïsme» de Barthes designa un conjunt de lectures que s'han derivat de Kafka, com les de Camus o Ionesco, però que han deixat d'ocupar-se de l'estudi de la forma i la tècnica en l'obra del txec i que l'obra de Robert recuperaria³⁴⁵.

³⁴³ Pel que fa a l'estil, Pascal Riendeau compara els textos de Kundera i el de Barthes pel fet de ser assaigs que tenen una voluntat d'obertura cap a formes textuais inèdites cf. RIENDEAU, *Méditation et vision de l'essai*, p.10 i p.127

³⁴⁴ El text de Barthes es pot considerar una ressenya de l'estudi de Marthe Robert sobre Kafka (ROBERT, *Kafka*, Paris: Gallimard, 1960) i va ser publicat originalment a *France Observateur* l'any 1960. Es troba recollit a Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris : Seuil, 2002, p.128-132

³⁴⁵ Ibid. p.129

Així, la contribució de Brod que Kundera critica no és sols la seva imatge de Kafka sinó el que se'n deriva en la tasca interpretativa: la *kafkologia*³⁴⁶. En aquest sentit, Kundera segueix el camí de molts lectors que, per acostar-se a l'obra de Kafka, han volgut distingir-se de les corrents interpretatives, especialment aquelles que s'allunyen de l'àmbit literari: per posar alguns exemples, podem esmentar el de Paul Reitter al «Kafka mal interpretat»³⁴⁷, on recull algunes de les polèmiques sobre els criteris que cal tenir en compte i què és pertinent convocar per a interpretar Kafka, però potser el més conegut és l'assaig d'Adorno «Apunts sobre Kafka», on descriu com a «falsa fama, la variant fatal de l'oblit» la tradició interpretativa l'obra kafkiana, per proposar després algunes vies d'entrada alternatives a l'obra del txec³⁴⁸.

Però tornem a *Les testaments trahis*: com defineix Kundera què és la *kafkologia*? Com quan explorava allò kafkià, l'autor txec ens n'ofereix diferents versions que procuren abastar la complexitat d'aquesta idea en relació amb la interpretació. La primera definició té a veure amb el context: la imatge de Kafka que Brod projecta sobre la seva literatura la limita a una lectura biogràfica i l'expulsa del gran context de la història literària, és a dir, de la possible comparació amb altres novel·les europees i de la seva relació amb la tradició i l'evolució d'aquest gènere literari. A ulls de Brod, la biografia de l'autor és la clau per a la comprensió de l'obra i, a la vegada, l'obra esdevé un document per a entendre la figura de l'autor³⁴⁹. En aquesta primera definició, Kundera dirigeix vers Brod una crítica semblant a la dels primers comparatistes contra els estudis de fonts i influències, així com la que la teoria literària fa com a gest revolucionari contra l'estudi biografista i positivista que eludeix

³⁴⁶ Ibid. p. 54

³⁴⁷ Paul REITTER, «Kafka mal interpretat» a *El funàmbul*, 11, primavera 2018 p.13-21 Article publicat originàriament sota el títol «Misreading Kafka» *Jewish Review of Books*, 3, 2010

³⁴⁸ Theodor W. ADORNO, «Apunts sobre Kafka» a *Notes de literatura*, p.238-277

³⁴⁹ IT. p. 55 Kundera, malgrat les seves desavinences amb Barthes per la noció d'*écriture* (a l'entrevista amb Elgrably recollida a PETRO, *Critical essays on Milan Kundera*, p. 53), podria subscriure la frase que trobem al text de Barthes : « La vérité de Kafka, ce n'est pas le monde de Kafka (adieu au kafkisme), ce sont les *signes* de ce monde.» BARTHES, *Essais critiques*, p.130

qualsevol pregunta crítica en l'àmbit de l'estètica³⁵⁰. De fet, Kundera compara el cas de la recepció de Kafka amb la de Proust i les lectures en clau autobiogràfica i confessional de la *Recherche*³⁵¹, amb l'objectiu de demostrar com la crítica biografista ha estat encara més estesa en el cas del txec.

El segon àmbit de la *kafkologia* té a veure amb la imatge de Kafka com a màrtir i pensador religiós («der religiöse Denker»). Aquesta presentació de la figura de l'autor provoca que la seva biografia esdevingui una mena d'hagiografia i que la seva obra quedi reduïda als documents que ens poden il·lustrar sobre el caràcter i les proeses del sant: el màrtir de la solitud, l'asceta, etc. A diferència d'altres capítols dels seus assaigs, Kundera proveeix aquí al lector de les fonts i els noms dels intèrprets de Kafka que han seguit cadascuna d'aquestes derivades, conscient de la gran popularitat de l'escriptor i de la necessitat de ser precís en la seva nova aportació a la ingent exegesi de l'obra kafkiana³⁵² —si bé només parla d'aquells estudis amb els quals discrepa i no dels que segueixen la seva línia com el que comenta Barthes de Marthe Robert. Malgrat aquesta concessió a l'escriptura de tendència acadèmica, no perd l'element essencial del seu assaig, la dialèctica de pregunta resposta i la forma en temes i variacions, que permetrà anar explorant i exposant les diferents facetes de les interpretacions de la *kafkologia*. En aquest sentit, la tercera temptativa de definició el porta a esmentar les diferents obres que han allunyat

³⁵⁰ Sobre les disputes entre comparatisme i positivisme, especialment en l'àmbit de l'acadèmia francesa de principis de segle XX i la institucionalització de la Literatura Comparada com a disciplina recomanem la segona part « La invenció de la literatura comparada » del llibre d'Antoni MARTÍ MONTERDE, *Un somni europeu: Història intel·lectual de la Literatura Comparada*, València: PUV, 2011 p. 336-436.

³⁵¹ *TT*, p.55

³⁵² *Ibid.* p. 55-56. A més a més de l'obra crítica de Brod, Kundera esmenta i cita els següents textos: des de la crítica francesa, René-Marill ALBÉRÈS et Pierre DE BOISDEFFRE, *Franz Kafka*, Paris: Éditions Universitaires, 1967, a la europea, representada per Roman Karts i Roger Garaudy i les seves intervencions al col·loqui de celebrat el 27 i 28 de maig de 1963 al castell de Liblice on s'intentava restituir la figura de Kafka als països comunistes (Marek NEKULA, *Franz Kafka and his Prague Contexts*, Praha: Charles University in Prague, Karolinum Press, 2016, p.14-17), o als apòcrifs com les converses amb Kafka de Gustav Janouch (JANOUCHE, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1951), passant per contribucions tan conegudes com el llibre de Gilles DELEUZE i Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1975 o el text d'Albert Camus « L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka » de 1939 recollit a CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris: Gallimard, 1982 p. 181-184.

encara més la interpretació de l'àmbit literari i estètic i que han convertit els textos de Kafka en il·lustracions i exemples del pensament polític: com a mostra de l'alienació en el món capitalista, de les reflexions jurídiques o del pensament de determinats filòsofs com Kierkegaard i Nietzsche, sovint basant-se en els diaris i els aforismes, i oblidant les seves novel·les i relats³⁵³.

Aquestes tendències interpretatives, com hem vist, allunyen Kafka del seu context literari i artístic: l'elevació d'aquest novel·lista a la categoria de profeta o pensador, impedeix la comparació amb altres escriptors del seu moment o amb la tradició de la qual prové i en relació amb la qual es podria posar llum sobre les seves obres. En aquest sentit, el quart i el cinquè apunt sobre la *kafkologia* denuncien que aquesta perspectiva interpretativa no pot ser considerada realment com a crítica literària, perquè no examina el valor estètic de l'obra sinó que la pren com a document per a l'exegesi d'acord amb uns valors extraliteraris³⁵⁴.

El coneixement novel·lesc de Kafka: exemples de lectures

A través de la definició negativa de la interpretació de Kafka i del contrast amb les diferents aproximacions a l'obra que eviten la pregunta estètica, Kundera defineix quina és la seva forma de lectura i la seva opció hermenèutica per a acostar-se a aquests textos i la seva definició de la crítica literària: examinar el valor estètic de l'obra, els aspectes de l'existència desconeguts fins aleshores i desvelats per l'obra i les innovacions estètiques amb les quals ha influït en l'evolució del seu art³⁵⁵. Però el contrast continua: considerar la *kafkologia* com una exegesi vol dir, segons Kundera, que per als *kafkòlegs* text literari es converteix en un conjunt de paràboles i al·legories que cal desxifrar. Aquesta interpretació però no es fa d'acord amb les normes

³⁵³ TT, p. 56

³⁵⁴ Ibid. p. 57

³⁵⁵ Ibid.

internes de l'obra literària o a través de les normes estètiques o lingüístiques respecte les quals es construeix, sinó des d'un codis externs com el religiós, el psicoanalític o el marxista.

La segona part del capítol és on es posa en pràctica el tipus de lectura que Kundera proposa, a la vegada que la compara, puntualment, amb interpretacions que caurien del cantó de la *kafkologia*. Per mostrar el seu procedir hermenèutic, analitza un dels temes clau en l'obra de Kafka: la sexualitat. La mirada *romàntica* de Brod —en el sentit kunderià de la paraula, és a dir, sentimental, lligada al lirisme i a l'estètica del Kitsch³⁵⁶— és incapaç d'entendre el tractament del sexe, profundament *antiromàntic* segons Kundera, en les obres del seu amic, un tractament més proper a la representació que en fa Joyce, qui trauria la sexualitat de les boires de la passió romàntica.

Il ne dévoile pas la sexualité en tant que terrain de jeu destiné au petit cercle des libertins (à la manière du XVIII^e), mais en tant que réalité à la fois banale et fondamentale de la vie de tout un chacun. Kafka dévoile les aspects existentiels de la sexualité : la sexualité s'opposant à l'amour ; l'étrangeté de l'autre comme condition, comme exigence de la sexualité ; l'ambiguïté de la sexualité : ses côtés excitants qui en même temps répugnent ; sa terrible insignifiance qui ne diminue nullement son pouvoir effrayant, etc.³⁵⁷

Amb aquesta descripció de la sexualitat en l'obra de Kafka, Kundera prepara alguns dels temes que tractarà més tard i introdueix paraules que esdevindran clau — per exemple, la noció d'*estranjer* («Fremd») que guiarà la seva lectura d'un passatge d'*El castell* al capítol quart de *Les testaments trabis*, i que funciona com a continuació d'aquestes reflexions dins de l'assaig. Així, no només desautoritza la lectura de Brod, sinó que prepara el seu vocabulari crític

³⁵⁶ « L'imagination des romans de Brod se nourrissait à la première source ; d'où leur érotisme exalté, romantique (cocufiages dramatiques, suicides, jalousies pathologiques) et asexuel » TT, p. 58

³⁵⁷ Ibid. p. 59

i destaca per al lector nocions que, a mesura que avanci en la seva lectura, s'aniran dotant de sentit.

Per entendre què vol dir un tractament *antiromàntic* de la sexualitat, Kundera analitza les escenes en les quals es descriu el personatge de Brunelda a *Amèrica*³⁵⁸. Tot i així, primer ens recorda que el fet que origina l'acció és l'afer del protagonista, Karl Rossmann, amb una criada de la llar familiar³⁵⁹. El que en un primer moment sembla una simple anècdota és relatat al cap d'unes pàgines pel tiet del protagonista que diu haver rebut una carta de la criada, Johanna Brummer, en la qual li aclaria els esdeveniments³⁶⁰. La imatge que destaca Kundera però és el record de l'encontre entre els dos personatges, que Karl evoca mentre el seu tiet exposa els fets al capità i al fogoner del vaixell on es troben.

—Karl, ai el meu *petit* [*afegit pel traductor*] Karl! —exclamava, com si, en veure'l, confirmés que era seu, mentre que ell no veia res de res i se sentia incòmode entre tants llençols i flassades calentes, que semblava que ella havia amuntegat expressament per a ell. En acabat [*«Aleshores»* o «després» *serien una traduccions més adients*], ella s'estirà també al seu costat i volgué que li expliqués secrets, qualsevol, però ell no n'hi pogué dir cap i ella s'enfadà, de debò o *de* per riure, el sacsejà, li auscultà el cor, li oferí el seu pit perquè ell fes el mateix, però no aconseguí de fer-li-ho fer, premé el seu ventre nu contra *el cos del noi* [*«contra el seu cos» a l'original*], furgà entre les seves cames de manera tan repugnant, que en Karl forcejà amb els coixins per treure el cap i el coll. Després, empenyé el seu ventre uns quants cops contra ell: a ell li féu l'efecte com si ella

³⁵⁸ El títol original de novel·la és *Der Verschollene* («El desaparegut»), però Max Brod va decidir publicar-la sota el títol *Amerika*. Avui en dia trobem edicions alemanyes amb les dues versions del si bé les darreres versions tendeixen a emprar el títol de Kafka, com la de Reclam. La traducció catalana de Joan Fontcuberta però conserva el títol de Brod. Després de la comparació de l'edició crítica alemanya de Jost Schillemeit publicada l'any 1983 (Franz KAFKA, *Der Verschollene. Roman in der Fassung der Handschrift* Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1983) amb la traducció catalana, podem constatar també que a la versió de Fontcuberta segueix la de Brod i, per tant, s'hi mantenen els canvis ortogràfics i lèxics duts a terme per Brod, així com l'ordre dels capítols triats per ell. Tenint en compte això, farem esment dels canvis introduïts per Brod o pel traductor quan sigui rellevant per a l'exposició del nostre estudi.

³⁵⁹ TT, p. 60

³⁶⁰ Franz KAFKA, *Amèrica*, Barcelona: Proa, 1988, Traducció de Joan Fontcuberta. p. 29

fos una part d'ell mateix i potser fou per això que sentí una fretura tremenda.³⁶¹

Aquesta traducció, com les que Kundera comentarà al capítol «Une phrase» de *Les testaments trahis*, donen una visió diferent de l'encontre entre els dos personatges fruit de les modificacions i tries lèxiques respecte l'original: d'una banda, proposa una visió maternal de la criada —«el meu petit Karl», en lloc de «oh, el meu Karl»—, com si l'acte sexual fos una més de les mostres de favor que relata el protagonista, i no una experiència desagradable i estranya com narra el personatge de Kafka a l'original. El fet que digui «en acabat» en lloc d'«aleshores» o «després» —«dann» en l'original— dona a entendre que la relació sexual s'ha acabat i que es troben en un moment d'intimitat després, però en el text de Kafka hi ha una continuïtat entre la primera frase i la segona. Finalment, la descripció dels moviments dels cossos narrats focalitzats en Karl, a través de l'estil indirecte lliure, perd la focalització quan Fontcuberta tradueix «contra el cos del noi» en lloc de «contra el seu cos», de manera que es perd també la idea que tot plegat és un record subjectiu de Karl.

Kundera assenyala la importància d'aquest passatge perquè és el fet que desencadena tota l'acció: una acció en què el personatge es veu enredat i el record de la qual li produeix una sensació de confusió. A diferència del que passaria en tractament *romàntic*, segons Kundera, el protagonista no sent

³⁶¹ Ibid. p. 30 S'han marcat amb claudàtors i cursives els afegits o modificacions del traductor a la traducció catalana, que no apareixen ni a l'original manuscrit de Kafka ni a la versió de Brod. Aquí el text original: «Karl, o du mein Karl!» rief sie, als sähe sie ihn und bestätige sich seinen Besitz, während er nicht das Geringste sah und sich unbehaglich in dem vielen warmen Bettzeug fühlte, das sie eigens für ihn aufgehäuft zu haben schien. Dann legte sie sich auch zu ihm und wollte irgendwelche Geheimnisse von ihm erfahren, aber er konnte ihr keine sagen, und sie ärgerte sich im Scherz oder Ernst, schüttelte ihn, horchte sein Herz ab, bot ihre Brust zum gleichen Abhorchen hin, wozu sie Karl aber nicht bringen konnte, drückte ihren nackten Bauch an seinen Leib, suchte mit jeder Hand, so widerlich, daß Karl Kopf und Hals aus den Kissen herausschüttelte, zwischen seinen Beinen, stieß dann den Bauch einige Male gegen ihn, – ihm war, als sei sie ein Teil seiner selbst, und vielleicht aus diesem Grunde hatte ihn eine entsetzliche Hilfsbedürftigkeit ergriffen. Weinend kam er endlich nach vielen Wiedersehenswünschen ihrerseits in sein Bett. Das war alles gewesen, und doch verstand es der Onkel, daraus eine große Geschichte zu machen. Und die Köchin hatte also auch an ihn gedacht und den Onkel von seiner Ankunft verständigt. Das war schön von ihr gehandelt, und er würde es ihr wohl noch einmal vergelten.» Franz KAFKA, *Der Verschollene*, Stuttgart: Reclam, 1997, p.31

nostàlgia o desig quan pensa en la criada, sinó que recrea a la seva memòria el desemparament i la incomoditat d'aquell encontre. La fugida de Karl no és la de l'heroi romàntic perquè no pot estar amb la seva estimada, ni la del seductor que s'escapoleix —per exemple, Kundera compara la visió de Kafka amb la de D.H Lawrence— sinó una fugida plena de la comicitat kafkiana.

La vessant còmica de la sexualitat³⁶² és explorada a la novel·la a través d'un altre personatge, Brunelda, la rica cantant d'òpera divorciada que conviu amb Delamarche i al servei de la qual acabarà Karl. Brunelda és descrita, en la seva primera aparició al balcó del pis quan Karl la veu des del carrer, com una «dona refeta amb un vestit vermell folgat»³⁶³ que l'observa amb uns binocles d'òpera. L'exuberància i la desmesura són dos trets que acompanyen la figura de Brunelda, però també l'atracció que desperta a tots els homes que l'envolten, malgrat el seu mal caràcter, els seus crits i la seva inacció. Com diu Kundera, la novetat del tractament de Kafka rau en que és un personatge mòrbidament atractiu, ridículament atractiu, i justament per això atractiu: «Brunelda est un montre de sexualité à la frontière du répugnant et de l'excitant, et les cris d'admiration des hommes ne sont pas seulement comiques [...] mais en même temps tout à fait vrais»³⁶⁴. Com en la relació entre Karl i la criada, la sexualitat és presentada com una barreja entre desig i rebuig, entre atracció i fastig, però ja no com dues forces contraposades —les sensacions de Karl i Johanna eren oposades— sinó unides i indestriables.

Seguint amb la seva aproximació crítica a través de la comparació, Kundera oposa a l'escena que acaba d'exposar, una anàlisi de la narració del coit entre K. i Frieda al tercer capítol d'*El castell*, un passatge que ell considera l'escena eròtica més bella en l'obra del txec. Tenint en compte que per a Kundera els descobriments existencials de la novel·la s'assoleixen a través de la bellesa, en la seva lectura d'aquest fragment trobem alguns dels trets que

³⁶² TT, p. 60-61

³⁶³ KAFKA, *Amèrica*, p. 155

³⁶⁴ TT, p. 62

permeten al txec considerat el tractament *antiromàntic* de la sexualitat de Kafka com a part del coneixement novel·lesc. De la primera trobada, en la qual es descriu primer Frieda com una jove que serveix cervesa —«una noia insignificant, baixeta, rossa, d'ulls tristos i galtes eixutes»³⁶⁵—, de seguida s'hi afegeix un contrast que presagia la relació entre els dos:

[Frieda] sorprenia per la seva mirada, una mirada d'especial superioritat. Quan aquella mirada caigué sobre K., li semblà que ja tenia decidides moltes coses que es referien a ell, coses que ell mateix encara ignorava, però de l'existència de les quals la mirada el persuadia. K. no cessà de mirar de reüll Frieda, fins i tot quan aquesta s'havia posat a parlar amb Olga.³⁶⁶

Com més tard analitzarà Kundera a partir d'altres fragments, en l'estil de Kafka és important destacar el paper de les repeticions: la mirada penetrant i decidida de Frieda es transmet formalment amb la insistència sobre la mateixa paraula —«Blick» en alemany. De fet, en la traducció catalana s'elideix una de les repeticions, però Lluís Solà la supleix amb el verb «mirar» a la darrera frase —«anzusehen» a l'original—, que en català manté l'arrel i part de la repetició del so. No és així en el cas de la paraula existència, «Vorhandensein», també repetida, però elidida en la traducció. Tot i així, com assenyala Kundera, és per mitjà de la repetició de determinades paraules clau —com en el seva forma assagística i novel·lesca— que Kafka construeix la tensió entre els dos personatges a través de la mirada, i prepara la breu trobada darrere el mostrador del bar. A més a més, cal recordar que per a Kundera la repetició és un dels elements fonamentals de la lletania, una de les formes poètiques de definició, gràcies a la cadència que la repetició de paraules o sons semblants dóna a les frases.

³⁶⁵ Franz KAFKA, *El castell*, Barcelona: Proa, 1999. Traducció de Lluís Solà p.37

³⁶⁶ Ibid. «das aber durch ihren Blick überraschte, einen Blick von besonderer Überlegenheit. Als dieser Blick auf K. fiel, schien es ihm, daß dieser Blick schon K. betreffende Dinge erledigt hatte, von deren Vorhandensein er selbst noch gar nicht wußte, von deren Vorhandensein aber der Blick ihn überzeugte. K. hörte nicht auf, Frieda von der Seite anzusehen, auch als sie schon mit Olga sprach.» Franz KAFKA, *Das Schloß*, Frankfurt am Main: Fischer, 1977, p. 33

El fragment a partir del qual reuneix els diferents elements que ha argumentat sobre el tractament de la sexualitat en Kafka i, en definitiva, sobre el seu descobriment existencial és el del coit entre Frieda i K —serà també amb motiu d'aquest fragment que reprendrà la reflexió sobre Kafka al capítol quart «Une phrase». Després d'un breu flirteig en el qual Frieda ha permès a K. observar per un forat a Klamm mentre dormina i del joc d'amagar-se de l'hostaler rere el mostrador del bar, es produeix la següent escena:

Es van abraçar, el cos menut cremava a les mans de K.; es un deliri del qual K. intentava contínuament, però endebades, d'escapar-se, van redolar per terra uns quants passos més enllà, vam donar un cop sec a la porta de Klamm i van restar estesos enmig de petits bassals de cervesa i d'altres brutícies de què estava cobert el terra. Així van passar hores, hores d'alè comú, de batecs comuns, hores durant les quals K. experimentà la sensació constant de perdre's o d'haver-se endinsat, com mai cap home abans d'ell no havia gosat, en un país estranger, en una terra estranya on l'aire mateix no tenia cap dels elements de l'aire nadiu, on hom s'havia d'ofegar d'estranyesa i on no es podia, amb tot, fer res més, enmig d'absurdes seduccions, que endinsar-se més encara, que continuar perdent-se.³⁶⁷

Segons Kundera, en aquest fragment Kafka ens fa entendre la poesia de la sexualitat³⁶⁸ a través d'una metàfora: la durada del coit es transforma en una metàfora d'un passeig per una terra estranya que ens atreu i ens embriaga però que, a la vegada, amaga algun tipus de bellesa, una bellesa que no ve de l'amor romàntic sinó de la relació sexual.

³⁶⁷ KAFKA, *El castell*, p.42 «Sie umfaßten einander, der kleine Körper brannte in K.s Händen, sie rollten in einer Besinnungslosigkeit, aus der sich K. fortwährend, aber vergeblich, zu retten suchte, ein paar Schritte weit, schlugen dumpf an Klamms Tür und lagen dann in den kleinen Pfützen Biers und dem sonstigen Unrat, von dem der Boden bedeckt war. Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirrte sich oder er sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, einer Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehen, weiter sich verirren.» KAFKA, *Das Schloß*, p. 37

³⁶⁸ TT, p. 63

Però en lloc de desenvolupar aquesta lectura, Kundera introdueix un contrast primer, acaba l'apartat i en comença un altre parlant sobre el *Manifest du surréalisme* (1924) d'André Breton en el qual es fa evident una preferència per la poesia davant de la novel·la³⁶⁹, fruit de la major capacitat de la poesia per al tractament del somni. Kundera discrepa d'aquesta observació perquè segons ell Kafka hauria acomplit en les seves novel·les un dels ideals del surrealisme que Breton expressa així: «Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire.»³⁷⁰. Després d'aquest contrast, Kundera justifica la seva afirmació amb una anàlisi que mostra la capacitat de Kafka per harmonitzar el somni i la realitat, de tal manera que pot ser considerat com a precursor del surrealisme³⁷¹.

Per a l'escriptor txec, Kafka descobert un tipus de bellesa a través de la *poètica de la sorpresa* —recordant aquella coneguda imatge de Lautréamont sobre la bellesa de l'encontre fortuït entre la màquina de cosir i el paraigua sobre la taula de dissecció³⁷²— basada en la llum que es produeix quan entren

³⁶⁹ Kundera es refereix al següent passatge del *Manifest* on Breton comenta la coneguda reflexió de Paul Valéry sobre els començaments de les novel·les. «Par contre, l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens. L'activité des meilleurs esprits s'en ressent; la loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres. Une conséquence plaisante de cet état de choses, en littérature par exemple, est l'abondance des romans. Chacun y va de sa petite « observation ». Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire: La marquise sortit à cinq heures.» André BRETTON, *Œuvres complètes*, I, Paris : Gallimard, 1988, p.313

³⁷⁰ *Ibid.* p. 319

³⁷¹ *Id.*, p. 64

³⁷² « Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; [...] et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie! » Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *Chant VI*, a LAUTREAMONT, *Œuvres complètes*, Paris : A. Lacroix, 1869, p. 289-290 Paris : GALLICA [En línia]<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1066594g.r=Les%20Chants%20de%20Maldoror?rk=42918;4>>[Consultat el 30 de maig de 2019]

en contacte dos objectes estranys l'un amb l'altre. Aquesta comparació ens recorda de nou la funció de la metàfora com a forma de coneixement, i a la importància que Kundera atribueix al fet que aquest vincle es produeixi de manera sobtada, com s'ha comentat amb relació al *Witz*.

Així, gràcies a la comparació amb la noció de bellesa d'un dels referents i precursors del Surrealisme i del contrast amb el manifest de Breton, Kundera reprèn la lectura del tercer capítol d'*El castell* i la bellesa de la metàfora que uneix el sexe i allò estranger. Un dels factors que contribueix a aquesta bellesa sobtada és la densitat de la imaginació en el text, és a dir, la densitat de trobades inesperades³⁷³. En el cas de l'escena de Kafka, en les poques pàgines que narren la coneixença i relació de K. i Frieda es produeixen tres descobertes existencials que mostren el *triangle existencial de la sexualitat*, és a dir, les tres experiències dels personatges que esbossen la seva relació existencial amb la sexualitat: la brutícia del terra que serà el seu jaç, la embriagant bellesa de l'allò estranger i l'angoixant nostàlgia que K. descriu.

A la densitat també hi contribueixen la quantitat d'esdeveniments succeïts en un curt espai de temps —i de pàgines— que desafien la versemblança de la narració i que contribueixen a la tensió de l'argument: K. arriba a l'hostal amb Olga, observa a Klamm a través d'un forat a la porta, Olga balla amb els pagesos que després Frieda foragita amb un fuet, l'hostaler busca l'agrimensor mentre aquest s'amaga sota el mostrador i Frieda insinua que potser s'ha amagat i quan acaba el coit, resulta que els dos ajudants de K. han estat presents tota l'estona, recordant al lector que la intimitat és quelcom es està desapareixent. Aquest relat —«un tourbillon de l'inattendu» en paraules de Kundera³⁷⁴— tensa la versemblança de tal manera que a estones cau en la

³⁷³ TT, p. 65

³⁷⁴ Ibid.

vessant còmica i d'altres en l'angoixa, característic d'allò kafkià³⁷⁵ —tornarem sobre la qüestió de la metàfora quan comentem el capítol «Une phrase».

Però si retornem a la pregunta per la construcció del discurs crític de l'assaig kunderià veiem que per a desenvolupar la reflexió sobre la tensió que Kafka exerceix sobre els fils que mantenen la versemblança i el seu ús de les metàfores existencials, Kundera compara el passatge del capítol III amb un altre del capítol XII d'*El castell*, en el qual Frieda, K. i els seus ajudants entren una aula d'escola com a dormitori. El xoc es produeix quan els alumnes entren a l'aula-dormitori quan els seus ocupants just es lleven i es posa de manifest quan la mestra arriba i diu el següent: «Vostès només tenen permís de dormir a l'aula, però jo no tinc el deure d'ensenyar en un dormitori. Una família de bidell que en ple matí encara es rebolca en els llençols! Quina vergonya!»³⁷⁶. La *poesia còmica* de Kafka, tal com l'anomena Kundera, prové del fet que la mestra no qüestiona allò obvi, el fet que K. i el seus acompanyants dormin a l'aula, sinó que n' s'hagin llevat encara i donin un mal exemple, quelcom que d'alguna manera ens retornaria a un problema real, l'educació dels nens, però causat per una situació irreal.

Per a Kundera, allò que distingeix l'obra de Kafka i pot ser destacat com a descobriment novel·les és justament el fet d'anar més enllà de la frontera d'allò versemblant, però justament per copsar millor el món real, forçar-ne els límits per mostrar com està construït, complint així amb la raó de ser de la novel·la. Com proposava Breton al *Manifeste surréaliste*, Kafka aconsegueix harmonitzar el somni i la realitat, en aquest *somieg lúdic*, obrint esquerdes en el mur de la versemblança, mostrar un camí a futurs artistes que abandonaran les constriccions de la versemblança per explorar les possibilitats de l'existència, com García Márquez, Fellini, Carlos Fuentes o Salman Rushdie³⁷⁷. Cal tenir en compte que aquesta reflexió sobre el somni com a

³⁷⁵ Ibid. p. 66

³⁷⁶ KAFKA; *El castell*, p.126

³⁷⁷ Ibid. p. 67-68

model d'imaginació narrativa no es limita a l'obra de Kafka, sinó que és quelcom que s'ha comentat ja en relació amb Musil, i que pot ser considerat una constant en el pensament de Kundera sobre la novel·la, en la seva recerca d'un model per al gènere que reculli l'herència de la tradició cervantina³⁷⁸.

Per entendre a què es refereix Kundera quan parla de la fusió de somni i realitat en l'obra kafkiana³⁷⁹, cal fer un salt al capítol vuitè de *Les testaments trahis*, on recupera aquesta la reflexió. A «Les chemins dans le brouillard» Kundera combina lectures de Tolstoi i Kafka, entre d'altres autors, per preguntar-se sobre les diferències entre el to de la representació en les seves novel·les. Un dels aspectes que destaca de Kafka és com aconsegueix crear un món on ja no hi ha llibertats individuals, és a dir, el món com a trampa de la qual el subjecte no pot escapar, una metàfora que, com assenyala Steinby³⁸⁰, té el seu origen en l'obra mateixa de Kafka, concretament al relat breu «Petita faula»³⁸¹, on un ratolí es veu abocat a una situació sense sortida i quan pren consciència de la trampa en què es troba és engolit per un gat que l'empaitava. Aquesta concepció del món com a trampa en el cas de Kundera però no esdevé paralitzant, com en el relat de Kafka, sinó que és la presa de consciència del fet de viure en una trampa el que desencadena el desig de comprendre, de cercar alguna mena d'explicació. De la mateixa manera, la relació de la representació amb el somni en Kafka, tal com l'entén Kundera no és la d'aquell

³⁷⁸ Steinby assenyala algunes absències notables en aquesta tradició Kundera sobre el somni com a imaginació creativa: així, torna a elidir el paper del Romanticisme —a excepció del ja esmentat comentari sobre Novalis— i en especial el de Herder (Johann G. HERDER, «Uber Bild, Dichtung und Fabel» a J. G. HERDER i Martin BOLLACHER (Ed.), *Werke*, Vol.4, Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker, 1994, p. 631-677) de la mateixa manera que no fa cap referència a la relació de la novel·la amb la teoria del somnis de Sigmund Freud. STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 91-92

³⁷⁹ Recordem que ja a *L'art du roman* havia posat l'obra de Kafka com a exemple de l'«appel du rêve», és a dir, com aquell tipus de novel·la construïda a partir d'una imaginació propera al somni que permet transcendir les imposicions de la versemblança, tal i com s'entenia en la novel·la del segle XIX. AR, p. 27

³⁸⁰ STEINBY, *Kundera and Modernity*, p. 66

³⁸¹ «'Ah', va dir el ratolí, 'el món es fa cada dia més estret. De primer era tan ample que vaig tenir por, i vaig continuar corrent i vaig ser feliç quan per fi vaig veure en la llunyania murs a dreta i esquerra, però aquests murs allargats s'acosten tan de pressa l'un de l'altre que jo ja sóc a la darrera cambra, on hi ha el racó amb la trampa cap a la qual corro'. 'Només has de canviar de direcció', va dir el gat, i se'l va cruspir.» KAFKA. *Narracions completes*, vol.II, pàg. 353

que es troba simplement atrapat en un univers estrany i confús, sinó la d'aquell que és conscient que existeix el somni i la vigília i intenta esbrinar en quin estat es troba.

En la seva lectura d'*El procés*, Kundera assenyala la importància de les finestres i de l'acte de mirar a través dels finestrals com un dels moments en què podem detectar la frontera entre dos models de representació —així com Benjamin³⁸² i Adorno³⁸³ destaquen la importància del gest en l'obra de Kafka i la idea del món com a teatre, Kundera proposa reflexions semblants a través de l'anàlisi de les finestres. K es troba absorbit per la situació del procés i no té temps per pensar en res més, però de tant en tant mira per la finestra i el que veu a l'altra banda és el món que ell coneixia abans de l'inici del procés, com una possibilitat que a ell li ha estat negada però que encara és present³⁸⁴. Ja des de l'inici de la novel·la, la finestra esdevé el tall entre la realitat de malson de K i la dels seus veïns: «sense aixecar el cap del coixí, veia la vella a la finestra de la casa del davant, i la vella l'aguaitava amb una curiositat que no era pas el seu costum»³⁸⁵. Durant tot el primer capítol, Josef K. contrasta la seva situació amb la que observa fora, busca les pautes de normalitat i anormalitat, allò que s'escapa fora dels seus costums i, mentre intenta tranquil·litzar-se, no es capaç d'establir quines són les noves normes del món del procés. El que roman és el contrast amb les vides dels altres personatges que l'envolten, i sovint no els més propers sinó els que observa en la distància a través de les finestres, com en el següent passatge, quan K va al primer interrogatori:

Aleshores, diumenge al matí, a la majoria de les finestres s'hi veia algú, i homes en mànigues de camisa guaitaven i fumaven, o bé, amb cura i tendresa, aguantaven nens petits damunt l'ampit. A d'altres finestres s'amuntegava molt amunt roba de llit, i de tant en tant una dona escabellada treia el cap per sobre. [...] K es va ficar una mica més carrer

³⁸² Walter BENJAMIN, «Franz Kafka» a BENJAMIN, *Assaigs de literatura contemporània*, Barcelona: Columna, 2001. Traducció de Pilar Estelrich, p. 118-119

³⁸³ ADORNO, «Apunts sobre Kafka», p. 244-245

³⁸⁴ TT, p. 258-259

³⁸⁵ Franz KAFKA, *El procés*, Barcelona: Proa, 1966. Traducció de Gabriel Ferrater, p. 27

endins, a poc a poc, com si li sobrés temps o com si el jutge instructor se l'hagués d'estar mirant des d'alguna finestra i sabés doncs que ja havia comparegut.³⁸⁶

La quotidianitat que K observa a través de les finestres contrasta amb l'atmosfera opressiva del procés de l'acompanya, segons Kundera, com si estigués observant un altre relat, una altra manera de representar el món en un ordre lògic i comprensible, encara que sigui la vida senzilla i gairebé vulgar dels personatges que observa de lluny, però a la vegada quelcom que fa la seva situació encara més grotesca i inversemblant. Per tal d'entendre en què es diferencia el món de K, Kundera el compara amb tipus de representació *poètica*³⁸⁷ de l'obra de Tolstoi: les finestres obertes a l'obra de Kafka donen al paisatge de Tolstoi³⁸⁸, als seus personatges que encara tenen algun tipus de llibertat per decidir i és a través d'aquesta mirada a través de la finestra que el lector esdevé conscient del tipus de representació, més enllà del teló de la versemblança que proposa Kafka: la barreja de somni i realitat que buscaven els surrealistes.

Alguns intèrprets de Kundera com Jakub Češka consideren que la funció del somni va més enllà del que el txec exposa en la lectura de Kafka, i que estaria relacionada amb el tipus de coneixement i de *veritat*—paraula emprada per Češka, no per Kundera— que podem trobar a la novel·la. Com s'ha comentat en capítols anteriors d'aquest estudi, Kundera oposa el coneixement de la novel·la al de la Filosofia o el de la Història³⁸⁹, entenent aquestes no com a discursos absoluts i homogenis, sinó com a la filosofia metafísica o la història positivista, així com la tradició de la dialèctica hegeliana, malgrat Kundera no s'hi refereixi en aquests termes. Segons Češka en la reflexió sobre el somni de Kundera i en el tractament que en fa a les seves

³⁸⁶ Ibid. p. 62

³⁸⁷ «Kafka ha trencat amb la prosa estrictament poètica. Tal vegada la seva prosa no demostra res; en tot cas està configurada de manera que en qualsevol moment podria situar-se en contextos demostratius» BENJAMIN, «Franz Kafka» p. 143

³⁸⁸ TT, p. 262-263

³⁸⁹ AR, p. 11-32

novel·les veiem la diferència entre la tasca del novel·lista i les reflexions que es basen en les evidències³⁹⁰, atès que la *veritat* de la novel·la es construeix en forma de transcripció simbòlica: «on peut dire *qu'on accède à la compréhension d'un personnage, à son dispositif explicatif ou, pour dire les choses autrement, à la transcription symbolique, uniquement quand son caractère illusoire entre en résonance en nous*»³⁹¹. Segons Češka, els somnis en l'obra de Kundera representarien versions xifrades de la veritat de les situacions que conté la novel·la³⁹², una mena de clau de lectura.

Cal dir però que hi ha alguns problemes interpretatius en la lectura de Češka doncs estudia la funció del somni en l'obra de Kundera a partir de les representacions literals de somnis i al·lucinacions a les novel·les del txec, però no explora la idea del somni com a model d'una lògica alternativa de la representació, que seria un dels pilars del caràcter diferencial del coneixement que es pot construir a la novel·la. Alhora, l'ús de la noció de *veritat* associada a la novel·la és quelcom problemàtic si tenim en compte que no es troba present en el pensament de Kundera³⁹³: aquest no contraposa la veritat de la novel·la a d'altres veritats, sinó que ens parla de parcel·les del coneixement que la novel·la, per les seves característiques com a discurs, pot descobrir i representar.

Les formes poètiques del pensament: una darrera exploració de la metàfora com a forma de coneixement

El capítol «Une phrase» es presenta com una continuació de «L'ombre castratrice de saint Garta», malgrat entre els dos trobem una reflexió sobre l'art de la improvisació i la transcripció lúdica dedicat a Stravinski. Si bé això podria

³⁹⁰ Jakub ČEŠKA, «Le roman comme déploiement symbolique du rêve: La thématique du rêve dans l'oeuvre de Milan Kundera» *Revue des études slaves*, n° 83 Vol.3, 2011 p. 466-67

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Ibid. p. 475

³⁹³ AR, p. 17

semblar estrany en un altre assaig, en aquest cas, segueix la dinàmica compositiva dels textos de Kundera que sovint, com en les obres musicals, un dels temes passa a ser secundari mentre un altre pren el relleu, una tècnica que el mateix autor s'encarrega de recordar-nos al capítol intermedi quan parla de *L'art de la fuga* de Bach³⁹⁴. A més a més, també reprèn algunes de les idees que havia exposat sobre Kafka al segon capítol sobre les possibilitats que obre per a la narrativa obrir esquerdes al mur de la versemblança i deixar-se guiar per l'esperit no seriós del joc dels primers novel·listes, com Cervantes o Rabelais³⁹⁵.

Aquest capítol comença comparant i comentant les diferents traduccions al francès³⁹⁶ del passatge que descriu el coit entre K. i Frieda per després recuperar la reflexió sobre la metàfora que havia deixat suspesa al segon capítol i que reprèn repetint la seva interpretació: «toute le phrase n'est qu'une longue métaphore» raó per la qual, la precisió de la traducció amb les paraules triades és tant important. La pèrdua del ritme, de la repetició de paraules, del joc entre variacions d'un substantiu —entre «Fremde» i «Fremdheit»— o la tria verbs desfan l'efecte i el contingut de la metàfora en una mala traducció.

Per a Kundera aquest passatge condensa la *poesia novel·lesca* i mostra la *belleza específica de l'art* de Kafka³⁹⁷ i és per això que la tria per exposar la seva concepció de la metàfora entesa com a «métaphore existentielle ou phénoménologique»³⁹⁸: aquesta té la voluntat de desxifrar, de comprendre i de copsar el sentit de l'acció dels personatges, el sentit de les situacions en les quals es troben³⁹⁹. Com és habitual en l'assaig kunderià, després de donar

³⁹⁴ TT, p. 73-78

³⁹⁵ Ibid. p. 90-91

³⁹⁶ Kundera reproduïx tres traduccions; la primera al francès l'any 1938 per Alexandre Vialatte i publicada a Gallimard; la de Vialatte amb les correccions i notes al peu de Claude David publicada a la biblioteca de la Pléiade l'any 1976 i la de 1984 a Flammarion a càrrec de Bernard Lortholary. Finalment, Kundera en proposa una de pròpia.

³⁹⁷ TT, p. 121

³⁹⁸ Ibid. p. 125

³⁹⁹ Ibid. p. 126

aquesta definició que podria concretar-se en moltes formes diferents, ens ofereix dos exemples de metàfores existencials: un passatge de Broch i un altre passatge d'*El castell*.

La referència a Broch es troba al segon llibre de *Die Schlafwandler, Esch oder die Anarchie*, concretament a la metàfora emprada per descriure el petó que precedeix el coit entre Mutter Hentjen i Esch que es repeteix gairebé amb les mateixes paraules que el narrador havia emprat per descriure el primer petó⁴⁰⁰: «Ahora la boca de ella se había unido a la suya, como el hocico de un animal apretado contra un cristal, y Esch se enfureció, porque ella, para evitar que él se la arrebataste, retenía el alma prisionera tras los dientes apretados»⁴⁰¹. Aquesta metàfora, com diu Kundera, no té l'objectiu d'evocar una imatge de la situació, que animalitzaria la figura de Hentjen, sinó que vol copsar la situació existencial d'Esch qui, malgrat haver aconseguit el contacte físic amb la dona que desitjava, percep una separació insalvable amb ella, una separació freda com el vidre, malgrat la fogositat del moment, una distància que es confirma quan descriu les seves dents serrades.

El següent exemple de metàfora existencial és el del segon encontre sexual entre K. i Frieda a l'inici del capítol quart d'*El castell*.

Restaren allí, però sense l'abandó d'aquella primera nit. Ella cercava quelcom, i ell també, furiosos i amb els rostres contrets, cadascun enfonsava el cap en el pit de l'altre, cercant, i llurs abraçades i llurs cossos que es precipitaven l'un sobre l'altre no els feien oblidar el deure de continuar cercant, més aviat els el recordava; com gossos que esgarrapen desesperadament el terra, així escarbotaven els cossos; i deseparats, impotents per a obtenir encara una darrera felicitat, es llepaven de vegades el rostre amb la llengua. Només la fatiga els calmà⁴⁰²

⁴⁰⁰ «Ella le devolvió el beso con labios secos y abultados, como un animal que oprime su hocico contra un cristal» Hermann BROCH, *Esch o la anarquía*, Barcelona: Debolsillo, 2007, p. 140

⁴⁰¹ Ibid, p. 144

⁴⁰² KAFKA, *El castell*, p.47 «Dort lagen sie, aber nicht so hingegeben wie damals in der Nacht. Sie suchte etwas, und er suchte etwas, wütend, Grimassen schneidend, sich mit dem Kopf einbohrend in der Brust des anderen, suchten sie, und ihre Umarmungen und ihre sich aufwerfenden Körper machten sie nicht vergessen, sondern erinnerten sie an die Pflicht, zu

Si en el cas de Broch el que assenyalava la distància era la repetició de la metàfora per descriure els petons entre els personatges, aquí és la repetició dels verbs —«suchen» i «scharren»— el que transmet la metàfora; no només l'aparent de l'animalització dels amants, que descriuria el pla visual, sinó també el domini existencial de la metàfora que ens parla dels caps enfonsats que busquen incansablement perquè malgrat trobin alguna mena de felicitat en el contacte mai els sembla prou i, de fet «només la fatiga els calma». Així, fent al·lusió a quelcom que ja havia apuntat en el comentari de les traduccions, Kundera⁴⁰³ exposa amb aquests exemples com les metàfores existencials es nodreixen de mots clau que es repeteixen, de manera que construeixen el tema existencial i les variacions del mateix que es vol tracta.

Certament Kundera no és el primer a assenyalar l'habilitat de les metàfores per ajudar-nos a entendre i comunicar determinats aspectes de l'existència que altres tipus de discursos no poden transmetre. George Lakoff i Mark Johnson han estudiat a *Metaphors We Live By* (1980)⁴⁰⁴ l'estructura metafòrica de conceptes que fem quotidianament, així com l'organització metafòrica del pensament, ja sigui sobre la llengua mateixa —la llengua com a canal que permet la comunicació— o sobre les experiències —la vida com a viatge o com a camí—, metàfores que han quedat assimilades en la llengua comú i que fem sense adonar-nos-en —com s'ha comentat, Nietzsche anava encara més al cor de l'estructura metafòrica del llenguatge, assenyalant les paraules com a metàfores oblidades.

Però és a un estudi posterior de Lakoff amb Mark Turner *More than Cool Reason* (1989)⁴⁰⁵ on es tracta l'estatut de la epistemològic de la metàfora

suchen; wie Hunde verzweifelt im Boden scharren, so scharren sie an ihren Körpern; und hilflos, enttäuscht, um noch letztes Glück zu holen, führen manchmal ihre Zungen breit über des anderen Gesicht. Erst die Müdigkeit ließ sie still» KAFKA, *Das Schloß*, p. 42

⁴⁰³ TT, p. 126-127

⁴⁰⁴ George LAKOFF i Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, London: The University of Chicago Press, 2003

⁴⁰⁵ George LAKOFF i Mark TURNER, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1989

dins de l'obra literària i el seu poder persuasiu d'una manera que ens pot ajudar a comprendre la proposta kunderiana. Lakoff i Turner argumenten que l'ús de la metàfora en textos literaris permet estendre, elaborar i qüestionar l'ús quotidià de les metàfores, de manera que els usos convencionals es forcen per expressar quelcom que encara no té una forma lingüística⁴⁰⁶, o bé qüestionant aquests usos habituals de les metàfores en un discurs metalingüístic, especialment aquelles que han cristal·litzat en conceptes —quelcom que trobem sovint en les novel·les de Kundera, per exemple, al capítol «Paraules incompreses» de *La insostenible lleugeresa del ser*. Per la tasca que podem considerar específicament literària és la composició de noves metàfores complexes a partir de metàfores quotidianes dins de l'obra literària; en aquest punt Lakoff i Turner comparen la composició poètica amb la musical, de manera semblant a les descripcions de la composició en forma de temes i variacions que hem vist en Kundera:

Just as the composer combines the simple elements of tonality—notes and chords and harmonies—into musical phrases and musical movements of great richness and complexity, so the poet combines ordinary concepts, everyday metaphors, and the most mundane knowledge to form conceptual compositions, orchestrations of ideas that we perceive as rich and complex wholes. Complex metaphors are such compositions. Their power derives from the power of the conventional elements of which they are composed as well as from the power that comes from putting those elements together to transcend the simple components.⁴⁰⁷

La combinació d'elements que habitualment no trobem junts, cadascun d'ells lligats al seu context quotidià, produeix un efecte estètic que a la vegada permet transcendir la simple suma dels elements convencionals. De la mateixa manera, la composició de metàfores existencials que Kundera identifica en l'obra de Kafka permet expressar quelcom que va més enllà de

⁴⁰⁶ «Another principal mode of poetic thought that goes beyond the ordinary is the nonconventional elaborating of schemas, by filling in slots in unusual ways rather than by extending the metaphor to map additional slots.» Ibid. p. 67

⁴⁰⁷ Ibid. p. 72

caracteritzar visualment els encontres sexuals entre els personatges i suggerir quelcom de l'efecte que aquests tenen en les existències particulars dels personatges, inferir què els ha portat a aquesta relació que sovint no pot ser explicat de manera lògica, sinó amb la lògica poètica de la narració.

En la composició musical, com en la novel·lesca, la repetició de determinats temes, frases o paraules, permet desenvolupar les diferents possibilitats estètiques de cada element compositiu a través de variacions, ja sigui jugant amb la polisèmia de la paraula, o bé amb les diferents formes d'un mot. Tornant al cas de Kafka, Kundera assenyala que la vàlua de les bones traduccions no es troba en la bellesa del text resultant —el que ell anomena «*style commun* du beau français»⁴⁰⁸—, sinó en l'habilitat del traductor per traslladar a la llengua d'arribada les repeticions i els jocs amb les arrels i els sufixos de les paraules, per tal de crear el mateix efecte estètic de l'estil personal de l'autor a través de la metàfora i la lletania. Kundera és conscient que la singularitat de l'estil d'un autor depèn de la seva relació amb la norma de l'estil comú, de la llengua normativa: si la tria estètica de Kafka és la d'emprar verns comuns —ser, tenir, anar— el traductor no ha d'embellir ni intentar elevar aquests verbs substituint-los per sinònims més cultes o específics, perquè l'estil i l'ambigüitat característica que convida a la interpretació dels textos del txec, es nodreix, entre d'altres coses, del seu estil.

Per destacar la importància de l'estil, Kundera defensa que la traducció de les novel·les exigeix el mateix rigor i respecte que les traduccions dels textos filosòfics: així com seria impensable que algú emprés com a sinònims en una traducció de Heidegger les paraules ser, existència o vida humana, tampoc es poden traduir les metàfores d'una novel·la de manera aproximada, ni ometre les repeticions de paraules: «La prose du roman (je parle, bien sûr, des romans dignes de ce mot) exige la même rigueur (surtout dans les passages qui ont un

⁴⁰⁸ TT, p.128-129

caractère réflexif ou métaphorique)»⁴⁰⁹ i tenint en compte que l'obra de Kafka, a ulls de Kundera, es distingeix la seva imaginació metafòrica i la seva melodia captivant —«ces répétitions multiples ralentissent le tempo et donnent à la phrase une cadence nostalgique»⁴¹⁰— no només la traducció⁴¹¹, sinó també la interpretació de l'obra de Kafka ha de tenir especialment presents aquests trets.

Kundera reprèn aquesta idea al vuitè capítol d'aquest assaig, ja no en relació amb la traducció sinó a la importància del sentit que cada escriptor atribueix a les paraules per crear les reflexions dins de la novel·la. Segons el txec, els filòsofs de l'existència es distingeixen per donar un significat filosòfic a paraules de la llengua quotidiana; els novel·listes però poden ser considerats precursors d'aquesta relació amb les paraules, atès que per examinar les situacions dels seus personatges, elaboren un vocabulari propi —el que ell anomena paraules-clau— que té el caràcter d'un concepte i va més enllà de la definició que en podem trobar al diccionari⁴¹² —per exemple els mots *procés* o *tribunal* en l'obra de Kafka, no es refereixen als mecanismes de l'estat de dret per fer complir la llei, sinó a instàncies més abstractes com la pèrdua de tot valor com a subjecte o una força que jutja, però sense saber ben bé a partir de quines normes. D'aquesta manera, Kundera no només està proposant una interpretació de l'obra de Kafka, sinó que ens proveeix també amb una pregunta, una eina de lectura que convida al lector a identificar les paraules clau de cada novel·la i, així, interpretar-la a partir de les pistes que aquestes paraules ens donen sobre la construcció temàtica de l'obra i sobre les reflexions que se'n deriven.

⁴⁰⁹ Ibid. p. 131

⁴¹⁰ Ibid. p. 133

⁴¹¹ Sobre les traduccions de Kafka recomanem l'estudi de Michelle Woods, *Kafka Translated* especialment el quart capítol dedicat a les interferències de les traduccions en la interpretació WOODS, *Kafka Translated*, New York/London: Bloomsbury, 2014 p.241-265

⁴¹² TT, p. 263

IV. ELS LECTORS DE KUNDERA

Les aproximacions a la reflexió dels novel·listes que s'ha presentat fins ara, les quals estudien aquests textos com a forma de coneixement sobre la novel·la, són les que ens permeten presentar els assaigs de Kundera com una possible hermenèutica de la novel·la, és a dir, com una manera de posar llum sobre els mecanismes de comprensió de la novel·la i el coneixement d'aquesta. Aquesta anàlisi ens ha permès desenvolupar una de les preguntes fonamentals de la present investigació sobre la singularitat i el tipus de coneixement de la novel·la, així com sobre el tipus de lectura que il·lumina aquest tipus de saber i que mostra els mecanismes a través dels quals la novel·la pot donar-li forma.

La segona pregunta plantejada a l'inici d'aquest estudi era si la lectura hermenèutica proposada per Kundera als seus assaigs ofería la possibilitat de desenvolupar, més enllà de les lectures que ell fa, un tipus de relació diferent amb el coneixement novel·lesc en el context dels estudis literaris. Per tal de respondre aquesta segona interrogació, en aquest darrer capítol analitzarem les formes de recepció dels textos poetològics kunderians que han derivat en línies de recerca dins de l'Acadèmia, de manera que es recuperaria el diàleg entre novel·listes i crítics, i d'un altre espai en què es du a terme aquest diàleg, la revista *L'Atelier du roman*.

1. La recepció acadèmica dels textos poetològics de Kundera

Al llarg d'aquesta investigació hem fet referència a una gran varietat d'estudis crítics sobre l'obra assagística de Milan Kundera d'acord amb la problemàtica específica de cada capítol, ja fos a partir de les antologies crítiques de Peter Petro i Aron Aji, o dels estudis comparatius com el de Liisa

Steinby. Als capítols introductoris s'ha abordat també la vessant més sociològica i comparatista de la recepció d'aquesta obra a partir de l'obra de Thirouin i Boyer-Weinmann, les quals a la seva antologia recullen les polèmiques i els malentesos de la recepció respecte la problemàtica de l'exili, les qüestions geopolítiques com la noció de Centreeuropa o respecte els canvis de llengua d'escriptura, que van revelar les estratègies de l'autor per a projectar la seva imatge al camp literari francès¹.

En aquest apartat però s'analitzaran aquelles propostes acadèmiques reconfiguratives, és a dir, aquelles que parteixen dels textos poetològics del txec per tal de desenvolupar una reflexió crítica sobre les possibles contribucions de Kundera a la teoria de la novel·la, ja sigui posant en pràctica una lectura hermenèutica semblant a la de l'autor txec o bé reflexionant sobre la tasca dels novel·listes en l'estudi de la novel·la com a gènere i forma de coneixement. En aquest sentit, presentarem les aportacions de dos iniciatives acadèmiques, el TSAR d'Isabelle Daunais a la Univesité McGill a Montréal i el Seminario Internazionale sul Romanzo (SIR) dirigit per Massimo Rizzante a la Università di Trento, les quals han contribuït no només a donar a conèixer l'obra kunderiana, sinó que l'han posat en diàleg amb altres textos i han proposat noves lectures a partir de les idees desenvolupades pel novel·lista txec.

La recepció canadenca i la legitimació dels textos poetològics

Una de les primeres preguntes que es podria plantejar és per què es constitueix un grup d'investigació que inclou l'obra de Kundera a la universitat quebequesa McGill, més enllà de la llengua comuna francesa en què el txec va decidir escriure els seus assaigs. El cert és però que la relació entre la literatura txeca i la canadenca té punts de trobada anteriors fruit l'emigració de diversos

¹ BOYER-WEINMANN i THIROUIN, *Désaccords Parfaits*, p.14

intel·lectuals txecoslovacs a Canadà, exposarem doncs alguns dels posicionaments en el camp literari canadenc que ens ajuden a entendre la recepció de l'obra kunderiana en aquest context.

Un dels casos més cèlebres és el de l'escriptor Josef Škvorecký (Náchod, 1924- Toronto, 2012), qui va fundar l'any 1971, juntament amb la seva dona i la també escriptora Zdena Salivarová, l'editorial 68 Publishers — en referència a la Primavera de Praga, l'any 1968— especialitzada en la publicació d'autors txecoslovacs exiliats, així com dels que s'havien quedat al país i escrivien clandestinament. Entre 1971 i 1989, l'editorial va publicar, tant en llengua original com en traduccions, 220 llibres d'autors com Václav Havel, Bohumil Hrabal, Jan Křesadlo, Alan Levy, Erazim Kohák, el premi Nobel de Literatura Jaroslav Seifert i el mateix Kundera, a més a més dels textos dels editors. A més a més, Škvorecký va difondre la literatura txecoslovaca a través d'assaigs i articles crítics en diverses revistes acadèmiques² de prestigi i a través de la seva tasca docent a la University of Toronto. Una altra de les figures que ens permet establir aquest enllaç és la professora de la Université du Québec a Montréal Eva Le Grand (Hřivice, 1945- Montréal, 2004) es formà en filologia romànica i eslava a la Univerzita Karlova IV de Praga i posteriorment cursà el seu doctorat en literatura comparada a l'Université de Montréal (1981) i els estudis postdoctorals a l'EHESS de Paris. Le Grand, com s'ha comentat és autora d'un dels estudis canònics de l'obra kunderiana des de l'òptica de la reflexió sobre el kitsch, *Kundera ou La mémoire du désir* (1995) un tema que desenvolupà també a l'antologia *Séductions du kitsch*³ (1996).

El segon element que ens permet entendre la relació de l'obra kunderiana amb la crítica acadèmica canadenca són dos noms propis: François Ricard i Isabelle Daunais. Ricard és professor de literatura francesa i

² Josef ŠKVORECKÝ, « Some Contemporary Czech Prose Writers » *Novel, a Forum for Fiction*, Vol.4, n° 1, 1970, p. 5-13; «At Home in Exile: Czech Writers in the West», *Books Abroad*, Vol. 50, n° 2 1976, p. 308-313; «Panorama of (Unionized) Czech Writers», *World Literature Today*, Vol. 57, n° 1, 1983, p. 50-53.

³ Eva LE GRAND (Ed.), *Séductions du kitsch. Roman, art et culture*, Montréal : XYZ éditeur, 1996

quebequesa a l'Univeristé McGill des de 1980 on ha desenvolupat estudis sobre l'obra de Gabrielle Roy⁴ i Milan Kundera i els textos poetològics dels novel·listes. Sobre Kundera va publicar un dels estudis que s'han considerat canònics *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera* (2003), i ha estat l'encarregat dels paratextos de l'obra kunderiana publicats per Gallimard, a més a més, de l'edició a la Bibliothèque de la Pléiade⁵ de 2011, ampliada l'any 2017, la qual, com ell mateix comentava en una entrevista a *Le Magazine Littéraire*, conté només les obres que l'autor considera realment la seva obra literària⁶. Daunais, d'altra banda, formada en filologia francesa i especialista en la novel·la decimonònica francesa i la representació dels espais⁷, ha estudiat els textos sobre l'art de la novel·la dels autors canadencs i francesos i especialment les contribucions de Kundera, una recerca que va donar lloc a diferents publicacions tant sobre els textos poetològics com sobre les idees que aquests aportaven a l'estudi de la teoria de la novel·la. Finalment, aquesta

⁴ Sophie MARCOTTE, François RICARD i Isabelle DAUNAIS (Ed.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal: Boréal, 2010. En aquesta publicació es reuneixen les contribucions al congrés «Gabrielle Roy et l'art du roman», celebrat a l'Université McGill entre el 21 i el 23 d'octubre de 2009. En aquest congrés van participar alguns membres del SIR com Massimo Rizzante i col·laboradors de *L'Atelier du roman* com Lakis Proguidis.

⁵ Milan KUNDERA, *Œuvre I, II*, Paris: Gallimard, 2017

⁶ «Mais « Œuvre », également, parce que cette édition contient tout ce que Kundera considère comme tel, et rien d'autre. On n'y trouve ni textes de jeunesse remontant à l'époque d'avant sa « conversion » à l'art du roman, ni textes de commande articles, préfaces, etc., ni aucun écrit intime, circonstanciel ou documentaire. Non que Kundera « renie » ces choses ou qu'il veuille les cacher, mais parce que l'œuvre, à ses yeux, ce sont seulement ceux de ses écrits qui réalisent pleinement sa volonté esthétique, qui possèdent une valeur et une originalité dont il pense être sûr, et qu'il estime dignes d'être offerts au lecteur. Il y a des gens qui ont du mal à l'accepter et qui reprochent à Kundera d'exercer un contrôle excessif sur sa bibliographie. J'admire au contraire cette attitude, qui consiste pour un artiste à préférer son œuvre à sa personne, en ne confondant pas cette œuvre avec tout ce qui est sorti de sa plume et en la soignant comme la chose la plus exigeante et la plus fragile qui soit.» François RICARD i Maxime ROVÈRE, «Œuvre, plutôt qu'œuvres complètes» *Le Magazine littéraire*, n. 507, 2011, p. 50

⁷ Podem destacar la seva tesi sobre Flaubert, Isabelle DAUNAIS, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris: Nizet, 1993, així com altres estudis sobre autors del XIX com DAUNAIS «La réversibilité des arts: littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans)» *Études françaises*, Vol 33, n° 1, 1997, p.95-108. En el mateix número d'aquesta revista trobem un dossier « Les écrivains-critiques: des agents doubles?» dedicat les contribucions com a crítics d'alguns escriptors, que comentarem més endavant. Sobre la novel·la d'aquest període ha publicat també DAUNAIS, *L'Art de la mesure où l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal/Presses universitaires de Vincennes, 1996 i DAUNAIS, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal/Presses universitaires de Vincennes, 2002

línia d'investigació va conduir a la constitució del grup de recerca TSAR, juntament amb Allan Hepburn, Michel Biron i la col·laboració de Thomas Pavel i François Ricard.

Una de les primeres publicacions dirigides per Daunais, *Le roman vu par les romanciers* (2008), pot ser considerada com un estudi programàtic del què posteriorment s'ha desenvolupat en el context del TSAR: d'una banda, cadascun dels col·laboradors analitza els textos poetològics d'un o diversos escriptors⁸, de manera que es proposen diferents aproximacions metodològiques a la lectura d'aquests textos fruit de la seva varietat formal i, de l'altra, trobem una introducció de Daunais que delimita l'objecte d'estudi com aquells textos —diaris, correspondències, entrevistes, paratextos i conferències— en què els autors reflexionen sobre la seva pràctica ficcional i sobre l'estètica de la novel·la —ja sigui el seu domini, la forma, les possibilitats i la història del gènere— i que ens permeten accedir al taller del novel·lista⁹. A mesura que Daunais presenta la seva proposta crítica veiem que empra un vocabulari en què ressonen algunes de les paraules clau kunderianes i la seva concepció de la tasca dels novel·listes: Daunais no només parla de l'«atelier du romancier», que remet a la revista parisenca, sinó també descriu el tipus de reflexions analitzades de la següent manera:

la pensée sur le roman a quelque chose de romanesque: elle n'affirme rien, elle explore plutôt les éléments du monde (les œuvres, les personnages, les formes) qui est le sien avec pour seul but d'en saisir la richesse et de s'en émerveiller. Car telle est la pensée des romanciers sur le roman : une pensée qui n'a de cesse d'accepter d'être dépassée par

⁸ DAUNAIS (Ed.), *Le roman vu par les romanciers* Seguint l'ordre dels capítols, François Ricard analitza els textos assagístics de Kundera, Michel Biron escriu sobre els d'André Gide, Mathieu Bélisle comenta els de Marcel Aymé, Daunais els de Julien Gracq, Katherine Gosselin estudia els d'autors de *le nouveau roman* com Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute i Claude Simon, Jonathan Livernois escriu sobre François Mauriac, Lakis Proguidis analitza el text Jacques Laurent i, finalment, Yvon Rivard estudia les relacions entre Proust, Woolf i Nietzsche.

⁹ «Présentation» a DAUNAIS (Ed.), *Le roman vu par les romanciers*, p. 5

son objet, parce qu'elle sait que c'est dans ce dépassement que réside toute la valeur du roman.¹⁰

Si bé Daunais es refereix exclusivament al pensament de la novel·la sobre la pròpia novel·la, i no a la reflexió sobre l'existència que proposava Kundera, recull de l'autor txec la idea que en cada novel·la hi ha implícita una idea de novel·la. Aquesta però no es presenta en forma de tesi sinó a través de les tries estètiques que es posen en joc en la forma novel·lesca. En aquest sentit, s'entén que parli del coneixement de la novel·la sobre el propi gènere com a pensament no proposicional i com a forma d'exploració de la riquesa de les seves formes, amb una tria d'expressions que reproduïxen la concepció de Kundera de la forma d'assaig específicament novel·lesca.

Així, el vincle amb els textos del txec no es troba només en l'ús de les mateixes paraules, sinó també en la descripció del tipus de saber de la novel·la, així com del tipus de coneixement sobre el seu art que poden oferir els novel·listes. Entre els textos poetològics, malgrat la seva diversitat formal, trobem un lligam pel tipus de preguntes que es fan, un eco que es percep tant en les imatges que evocuen, com per la represa d'uns als altres del saber dipositat en les obres anteriors. Així, seguint l'exemple de Kundera quan assenyalava la importància de les *pléiades* i tradicions de novel·listes de les quals es considerava hereu, Daunais proposa analitzar els aspectes que permeten traçar una línia entre els textos poetològics i desenvolupar a partir d'aquestes similituds un estudi comparatiu: «il est également possible de considérer la pensée des romanciers sur le roman comme une pensée commune ou en continu, une pensée en tout cas qui s'éclaire des résonances multiples qu'elle installe à travers le temps»¹¹.

És rellevant també assenyalat que Daunais i els col·laboradors d'aquesta publicació es proposen estudiar textos poetològics escrits durant el

¹⁰ Ibid. p. 7

¹¹ Ibid, p. 6

segle XX i XXI, és a dir, aquells que havien quedat fora del domini dels estudis literaris, especialment a partir de la segona meitat del segle XX, pel seu conflicte amb la teoria literària desenvolupada a l'acadèmia¹² com a fonts d'autoritat sobre la novel·la. Daunais doncs vol recuperar per als estudis literaris el saber sobre la novel·la que poden oferir els novel·listes i que trobem en els seus textos poetològics¹³.

La reconfiguració de la proposta kunderiana però no es limita a reivindicar l'estudi dels textos dels novel·listes, sinó també a posar en pràctica el tipus de lectura que el txec defensa en els seus assaigs, una hermenèutica de la novel·la que cerca en cada obra un descobriment existencial, la reflexió sobre una pregunta existencial a través dels personatges. Aquest tipus d'història de la novel·la, seguint l'exemple també de la proposta de Pavel a *La pensée du roman* (2003), és la que trobem a *Les Grandes Disparitions Essai sur la mémoire du roman* (2008). Aquí Daunais analitza la capacitat de la novel·la per esdevenir una forma de memòria¹⁴ de les formes novel·lesques i, alhora, de les representacions de l'existència, a partir de l'estudi de l'obra de Cervantes, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Proust i Kafka —autors que trobem sovint també com a punts de partida de les reflexions de Kundera.

L'herència kunderiana però es troba sobretot en la concepció de la novel·la com a quelcom més que un gènere literari entre d'altres, sinó com a

¹² En el número de la revista *Études françaises* que s'ha comentat abans ja es plantejava la pregunta per la dificultat de distingir entre les contribucions a la tasca crítica dels novel·listes i dels crítics acadèmics i el conflicte entre aquests col·lectius. Cf. Jeanne DEMERS « Critique et écriture : faut-il vraiment les distinguer ? » *Études françaises*, Vol 33, n° 1, 1997 p.25-35 i Régine ROBIN « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky » *Études françaises*, Vol 33, n° 1, 1997, p. 45-59 En aquest article, Robin compara els textos poetològics de Doubrovsky amb els de Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Danilo Kiš, Milan Kundera, Salman Rushdie i Philippe Sollers.

¹³ Trobem una proposta similar però en la qual s'inclouen novel·listes del segle XIX al número coordinat per Daunais i Hepburn titulat « La poétique des romanciers / Novelists on the Novel » a la revista *University of Toronto Press Quarterly* Vol. 79, n° 4, 2010

¹⁴ « La mémoire que le roman conserve des mondes qui ne sont plus agit plutôt comme une lunette : elle lui permet de saisir la nouveauté même de ce qu'il observe, de ne pas s'y confondre ou de ne pas s'y perdre, et, par là, de toujours pouvoir la mesurer. » Isabelle DAUNAIS, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes. Kindle Edition. 2008 « Avant-propos ». Loc. 26

forma de coneixement específica, quelcom que, com assenyala Daunais, comparteix amb Bakhtín¹⁵. Així, Daunais construeix el seu discurs partint tant de la proposta kunderiana com dels textos canònics sobre la teoria de la novel·la com els de Hegel, Lukács o el mateix Bakhtín.

Seguint la voluntat de donar a conèixer i posar en valor les reflexions sobre la novel·la dels propis artistes, Daunais i Ricard van editar *La pratique du roman* (2012), on diversos novel·listes canadencs exposaven el seu pensament sobre la novel·la des de diferents perspectives temàtiques i formals¹⁶. Segons els editors, existeix una tradició important de textos poetològics tant a França com a països anglosaxons, especialment al llarg del segle XX fruit de la disputa de la novel·la amb altres formes de relat com el cinema.

Loin de s'être épuisée, cette réflexion se poursuit aujourd'hui, autour de questions sans cesse relancées — la première d'entre elles étant bien sûr la définition même de ce qu'est un roman — et en même temps nouvelles, car l'art du roman n'existe pas en vase clos, ou comme un concept abstrait, mais dans un lien infiniment concret avec le monde.¹⁷

Tot i així, a Canadà i, particularment, entre autors quebequesos no s'hauria produït un intercanvi de reflexions sobre les característiques de la novel·la. Per tal de suplir aquesta mancança Daunais i Ricard van convidar els autors Nadine Bismuth, Trevor Ferguson, Dominique Fortier, Louis Hamelin, Suzanne Jacob i Robert Lalonde a unes jornades sobre la pràctica de l'art novel·lesc a la Universit  McGuill que van donar lloc a aquesta publicació, juntament amb les aportacions posteriors de Gilles Archambault i Monique LaRue.

¹⁵ Ibid. «Le roman comme art de la perte» Loc.73-92

¹⁶ L'interès per la literatura canadencs i, especialment, la quebequesa es manifesta també en l'estudi sobre l'especificitat de la novel·la d'aquest país que Daunais desenvolupa a Isabelle DAUNAIS, *Le roman sans aventure*, Montréal: Editions du Boréal, 2015.

¹⁷ Isabelle DAUNAIS i François RICARD, (Ed.), *La Pratique du roman*. Montréal : Editions du Boréal, 2012, p.7

D'acord amb aquesta iniciativa del TSAR, cal fer aquí un incís sobre les relacions entre l'entorn universitari i els novel·listes. La idea d'acollir les reflexions dels escriptors en un entorn acadèmic és quelcom que podem trobar també a la tradició universitària de parla alemanya en el format del que s'anomenen les *Poetikvorlesungen*, és a dir, les lliçons magistrals sobre poètica — poetologia, suggeriríem aquí— en les quals es convida als escriptors a compartir les seves reflexions sobre la literatura, habitualment durant un semestre universitari. En la tradició alemanya, les Frankfurter Poetik-Vorlesungen a la Goethe-Universität de Frankfurt am Main són considerades com l'origen dels cicles de conferències que s'han anat establint en diferents universitats¹⁸. Per aquest motiu els estudis existents¹⁹ sobre les *Poetikvorlesungen* parteixen del corpus disponible que es remunta a les lliçons de l'escriptora austríaca Ingeborg Bachman durant el curs 1959/60.

Si bé els escriptors han participat històricament de la docència universitària com a professors²⁰, la particularitat de la *Poetikvorlesung* —també descrita en algunes universitats com a *Poetikdozentur*— és que es cedeix un espai acadèmic als escriptors no fruit per la seva formació reglada, sinó pels seus coneixements literaris fruit de la seva tasca com a escriptors i lectors. D'aquesta manera, es reconeix el seu saber fruit d'una pràctica, però en el context d'unes lliçons delimitades com a espai de comunicació diferenciat dels seminaris i

¹⁸ Sobre les universitats on s'han creat espais per a les *Poetikvorlesungen* podeu consultar Monika SCHMITZ-EMANS, Uwe LINDEMANN i Manfred SCHMELING, (Ed.), *Poetiken: Autoren - Texte - Begriffe*. Berlin: De Gruyter, 2009

¹⁹ Horst Dieter SCHLOSSER i Hans Dieter ZIMMERMANN (Ed.). *Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Lenz, Paul Nizon, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Christa Wolf und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988; Ulrich VOLK. *Der poetologische Diskurs der Gegenwart.*, Op. Cit.

²⁰ Ens referim tant als estudis de creació literària presents en les universitats anglosaxones com als d'estudis de teoria de la literatura i literatura comparada. També en el context anglosaxó trobem publicacions de novel·listes que exerceixen com a professors universitaris que prenen la forma propera als textos poetològics kunderians com els casos de James Wood o Adam Thirlwell, entre d'altres. Cf. James WOOD, *How Fiction Works*, New York: Picador, 2009 [WOOD, Los mecanismos de la ficción, Madrid: Taurus, 2016. Traducció d'Ana Herrera] i Adam THIRLWELL, *Miss Herbert: an essay in five parts*, London: Vintage Books, 2009. [THIRLWELL, *La novela múltiple*, Barcelona: Anagrama, 2014. Traducció d'Aleix Montoto]

lliçons impartides pel professorat, quelcom que queda palès quan es descriuen els escriptors participants com a *Gastdozent*, és a dir, com a professors convidats. La ocasió de la lliçó convidada —traduïble en el context acadèmic romànic en la forma de lliçons inaugurals o, fins i tot, les conferències dels doctorats honoris causa— està marcada, com ens recorda Monika Schmitz-Emans, per la oralitat²¹ i pel fet que la legitimitat del professor convidat no prové del seu reconeixement en el comunitat acadèmica, sinó de la seva tasca com a escriptor. Recentment s'han dut a terme estudis²² per tal d'analitzar el tipus de textos d'aquestes conferències, per tal de determinar si es tracta d'un gènere particular de crítica, sorgit del diàleg entre la reflexió privada dels escriptors i la transmissió d'un coneixement sobre la literatura en l'entorn acadèmic.

La proposta del TSAR doncs navega entre la recuperació de la història de la novel·la dels novel·listes²³, entenent com a història les reflexions sobre el gènere que s'han elaborat des del seu naixement per part dels escriptors, i la promoció del diàleg al present entre professors de literatura i novel·listes en el context universitari. Una de les darreres contribucions del grup de recerca recull aquestes dues línies en la pregunta per la figura de l'escriptor-crític. Partint de l'observació de Pavel a *La pensée du roman* segons la qual la novel·la hauria estat mancada històricament d'unes normes escrites i, per tant, ha incorporat a les obres reflexions sobre el gènere dins de les pròpies novel·les o en forma d'assajos i prefacis²⁴, Daunais presenta un seguit d'estudis sobre

²¹ Monika SCHMITZ-EMANS «Reflexionen über Präsenz. Poetikvorlesungen als Experimente mit dem Ich und mit der Zeit» a Monika SCHMITZ-EMANS, Claudia SCHMITT, Christian WINTERHALTER (Ed.) *Komparatistik als Humanwissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008 p. 377-386

²² Kevin Kempke està treballant actualment en una tesi sobre les lliçons de poètica de Frankfurt com a gènere i com a institució (el títol de treball de la tesi és «Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution»). També ha col·laborat en investigacions sobre les escoles d'escriptura i el coneixement literari que s'hi imparteix sobre les quals es pot consultar el text col·lectiu Kevin KEMPKE, Lena VÖCKLINGHAUS, Miriam ZEH (Ed.), *Institutsprosa – Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf akademische Schreibschulen*, Leipzig: Spector Books, 2019

²³ Isabelle DAUNAIS, «L'histoire du roman par les romanciers. Un récit de fondation et de disparition» *Roman 20-50*, n° 63, 2017, p. 95-106

²⁴ PAVEL, *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, p. 15-16

aquest tipus de textos sota el títol «Les romanciers critiques, de Huysmans à Houellebecq»²⁵.

A la introducció als diferents articles, Daunais constata que al llarg del segle XX i XXI el nombre de textos poetològics ha incrementat i s'ha diversificat en les seves formes, passant dels diaris, la crítica periodística i els prefacis i epílegs de principis de segle a un seguit de textos autònoms publicats en forma d'assaig o reflexions en espais acadèmics com les lliçons de poètica que comentàvem anteriorment. L'entrada d'aquest tipus de textos en els espais dedicats a la crítica és el que porta aquests investigadors a analitzar uns discursos que proposen noves interrogacions sobre la lectura i la concepció de la novel·la²⁶. La singularitat d'aquests textos en comparació amb els de la crítica acadèmica rau segons Daunais en la seva formulació en forma de pregunta sobre la finalitat de la novel·la, sobre la seva especificitat, és a dir, la percepció de la novel·la com a objecte problemàtic i, per tant, com a quelcom que ha de ser constantment pensat²⁷.

Daunais veu doncs en aquests textos una forma de coneixement sobre la forma novel·lesca que no té la pretensió generalitzadora d'algunes teories del gènere i que es fonamenta en les lectures i l'anàlisi de textos concrets²⁸. Així, la proposta del TSAR no només permet posar en context l'obra kunderiana, sinó que s'interroga per les possibles lectures crítiques d'aquests textos i les seves aportacions als estudis literaris, especialment, a través de noves preguntes sobre les relacions entre coneixement i novel·la.

²⁵ Isabelle DAUNAIS (Coord.) *Tangence*. n.º. 118, 2018 Kindle Edition

²⁶ Isabelle DAUNAIS «Liminaire» a *Tangence*. n.º. 118, 2018 Kindle Edition, Loc.66

²⁷ Ibid. Loc. 76

²⁸ Isabelle DAUNAIS «Critique et mémoire : les romanciers et l'histoire du roman» *Tangence*. n.º. 118, 2018 Kindle Edition, Loc. 356

La recepció temàtica del SIR : entre l'herència kunderiana i la literatura comparada

El segon context de recepció reconfiguradora dins de l'acadèmia que es presentarà aquí és el Seminario Internazionale sul Romanzo (SIR), un projecte de recerca impulsat pel professor de literatura comparada i traductor Massimo Rizzante l'any 2006 a la Università degli Studi di Trento. Com en el cas del TSAR, no es pretén fer una anàlisi exhaustiva de les aportacions d'aquest grup de recerca, sinó mostrar fins a quin punt s'han integrat les idees dels textos poetològics kunderians en un context acadèmic i, sobretot, de quina manera han permès obrir noves vies d'investigació en el si dels estudis sobre la novel·la. Tal com el presenten els seus membres, aquest projecte estudia la història de l'art de la novel·la des d'una perspectiva internacional, partint del debat crític sobre la teoria de la novel·la de la primera meitat del segle XX (Ortega y Gasset, Lukács, Bakhtín, Xklovski, Mukařovský, Tiniànov, el New Criticism o René Girard) en diàleg amb les propostes més recents de Thomas Pavel, però també les desenvolupades al seminari sobre la novel·la europea promogut per Milan Kundera a École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)²⁹ entre 1980 i 1997 i que van donar lloc a la revista *L'Atelier du roman*.

Tal i com es diu a la pàgina web del projecte de recerca, la voluntat és crear un espai de diàleg sobre la novel·la: «Si tratta di far dialogare scrittori, critici, docenti, dottorandi, studenti universitari e studenti delle scuole secondarie superiori.»³⁰ La proposta crítica doncs no es limita a la investigació en el marc universitari, sinó que estableix un debat amb l'entorn més proper

²⁹ «L'idea di un seminario dove tutti possono diventare allo stesso tempo docenti e discenti e dialogare liberamente, senza nessuna pompa accademica, è alla base della mia esperienza a Parigi durante gli anni Novanta del secolo scorso, allorché mi imbattei senza alcun merito e molta fortuna in Milan Kundera.» Massimo RIZZANTE «I dieci anni del Seminario Internazionale sul Romanzo» [en línia] Trento: Università degli Studi di Trento <<https://webmagazine.unitn.it/formazione/26655/i-dieci-anni-del-seminario-internazionale-sul-romanzo>> [Consulta: 20 maig 2019].

³⁰ Massimo RIZZANTE «SIR: Seminario Internazionale sul Romanzo. La storia» [en línia] Trento: Università degli Studi di Trento <<https://r.unitn.it/it/lett/sir/sir-la-storia>> [Consulta: 20 maig 2019].

—instituts, biblioteques, festivals de cinema de Bolzano i Trento— i amb les aportacions dels escriptors. Aquest vincle també el trobem amb altres grups de recerca afins, raó per la qual investigadors del TSAR com Isabelle Daunais i Thomas Pavel³¹ formen part dels col·laboradors del SIR, juntament amb Miguel Gallego Roca (Universidad de Almeria, Almeria) i Wada Tadahiko (University of Foreign Studies, Tokyo).

La inspiració d'aquest projecte de recerca a partir de la concepció de la novel·la kunderiana la descriu el mateix Rizzante: d'una banda, ell va ser un dels estudiants del seminari dirigit per Kundera a l'EHSS entre 1992 i 1997 en el qual es van presentar algunes de les idees que trobem en els assaigs i, de l'altra, ha estat l'introducció de l'obra kunderiana al camp literari italià a través de la traducció de la seva obra³², així com per mitjà de publicacions sobre la seva obra. Una de les primeres publicacions va ser el vintè número de la revista *Riga* dedicat a l'autor txec³³: en aquesta revista apareixen traduïts a l'italià alguns textos de Kundera, així com ressenyes, textos acadèmics, pròlegs, entrevistes i articles, tant d'escriptors (Fernando Arrabal, Italo Calvino, Carlos Fuentes, Eugene Ionesco, Octavio Paz o Salman Rushdie, entre d'altres) com de crítics de l'obra kunderiana com Eva Le Grand, Guy Scarpetta o Lakis Proguidis. Aquest volum pot ser entès com una primera introducció crítica a l'obra de Kundera de la mà de companys i crítics al públic italià, més enllà de les novel·les que ja s'havien traduït.

³¹ Exemples recents d'aquesta col·laboració els trobem en les publicacions conjuntes que comentarem en aquest capítol, així en trobades acadèmiques com el col·loqui: «À quoi le roman nous relie-t-il?» celebrat el 15 d'octubre de 2018 a la Université McGill a Montréal en la qual van participar membres tant del TSAR (Isabelle Daunais, Thomas Pavel i François Ricard) com del SIR (Francesca Lorandini i Massimo Rizzante) així com col·laboradors de la revista *L'Atelier du roman* (Marek Bieńczyk i Lakis Proguidis). [en línia] Montréal: Université McGill <<https://www.mcgill.ca/litterature/fr/channels/event/journee-detude-quoi-le-roman-nous-relie-t-il-288602>> [Consulta: 14 febrer 2019].

³² Rizzante ha traduït, entre d'altres, *Le rideau* i *Une rencontre*. Milan KUNDERA, *Il sipario*, Milano: Adelphi; 2005; Milan KUNDERA, *Un incontro*, Milano: Adelphi, 2009.

³³ Massimo RIZZANTE (Ed.) *Milan Kundera. Riga.*, n° 20, Milano: Marcos y Marcos, 2002

Ja en el marc del projecte de recerca, Rizzante recull alguns dels textos escrits durant de la seva col·laboració amb el seminari de Kundera i publicats a la revista *L'Atelier du roman*, de la qual també és redactor, en un llibre prologat per Kundera³⁴, *L'albero* (2007)³⁵. En cadascun dels capítols Rizzante assaja lectures de diferents novel·les, especialment obres centreeuropes i d'altres de la tradició cervantina convocada per Kundera als seus textos poetològics, si bé introdueix altres obres com la de Calvino, Saramago o Svevo. El diàleg que estableix amb l'obra del txec però no es redueix a revisitar les obres tractades als seminaris de París o als seus assaigs, sinó a posar en pràctica les preguntes proposades en aquests textos: la importància de la composició novel·lesca i la seva relació amb la composició musical en temes i variacions, el rol de la ironia i del riure en el desvelament del llenguatge adoptat acríticament, o la pregunta pel coneixement específic de la novel·la.

L'aportació del SIR a la reflexió sobre la novel·la passa doncs per la represa i desenvolupament de les interrogacions en què Kundera la seva hermenèutica de la novel·la, tenint sempre present el necessari diàleg entre la crítica dels escriptors i la crítica dels estudiosos de la literatura³⁶, de manera que es mantingui sempre la pregunta pel sentit i els aportacions de la novel·la, en espais en què també puguin intervenir els novel·listes. També en aquesta línia, Rizzante va publicar converses amb diferents escriptors a través del qual podem accedir a les reflexions poetològiques de novel·listes com Saramago,

³⁴ Kundera no només lloa la tasca de recerca de Rizzante, sinó que destaca la seva habilitat per a posar en pràctica un tipus d'assaig que escapa de les constriccions de la retòrica acadèmica, quelcom que també trobem al pròleg de Massimo RIZZANTE, *Non siamo gli ultimi: la letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana*, Milano: Effigie, 2009.

³⁵ Massimo RIZZANTE, *L'albero. Saggi sul romanzo*, Op. Cit. L'edició de 2007 que citem està descatalogada però existeix una nova edició d'aquest llibre del qual donem la referència per evitar confusions : Massimo RIZZANTE *L'albero del romanzo : un saggio per tutti e per nessuno*, Milano: Effigie, 2018.

³⁶ «Ma un'altra preoccupazione ha guidato le nostre scelte: fare in modo che, sia pure a distanza, si potesse instaurare un dialogo tra la critica degli scrittori e la critica degli studiosi. Questo dialogo mi sembra più che mai necessario. Il rischio, infatti, di fronte all'inaudita assenza di dibattito estetico del nostro tempo, è quello di ridurre il romanzo a un'arte decorativa, a un interessante passatempo per un pubblico di turisti in vacanza sulle rovine della Storia.» Massimo RIZZANTE «Prefazione» a Massimo RIZZANTE, Walter NARDON i Stefano ZANGRANDO (Ed.), *La scoperta del romanzo*, Pesaro: Metauro Edizioni, 2005, p.13

Fuentes, Kundera, Oe, Goytisolo, Bergsson sota el títol *Un dialogo infinito* (2015) fent referència a la possibilitat de recuperar el saber sobre la novel·la no només dels autors amb els quals manté les converses, sinó també de tots aquells novel·listes que els seus interlocutors consideren els seus mestres³⁷. Alhora, si resseguim les publicacions i la temàtica dels seminaris que s'han dut a terme durant la darrera dècada al SIR podem observar com tracen un seguit de línies temàtiques a partir d'aquestes preguntes que, a la vegada, dialoguen amb vies de recerca ja existents en el context de la literatura comparada.

En una de les col·laboracions que van donar lloc al projecte d'investigació Rizzante, juntament amb Walter Nardon i Stefano Zangrando van organitzar un seminari en el proposaven un diàleg amb diferents escriptors i professors (Eraldo Affinati, Ferrari Fulvio, Luigi Grazioli, Michele Mari, Cesare Segre i Sebastiano Vassalli) sobre les *descobertes* de la novel·la, és a dir, sobre les *possibilitats* existencials descobertes per diferents obres d'aquest gènere, de manera que s'exploraven diferents formes de lectura. La presència de les paraules *descoberta* i *possibilitat* remet als mots clau kunderians per descriure la tasca de la novel·la. Alhora, la concepció d'aquest gènere que es desprèn d'aquests estudis mostra com els professors del SIR continuen la tasca exegètica seguint el model posat en pràctica per Kundera als seus assaigs.

A tall d'exemple, si analitzem el capítol escrit per Rizzante, observem com parteix de la lectura de dues obres per, posteriorment, interrogar-se sobre les possibilitats descobertes per la novel·la contemporània. Seguint aquesta estructura, Rizzante emula la manera de procedir de Kundera al primer capítol de *L'art du roman*, on ens parla dels quatre aspectes que explora la novel·la i que ell considera que l'interpel·len (el joc, el somni, el pensament i el temps)³⁸. En el cas de l'italià, rastreja el llegat d'aquests espais explorats per la novel·la:

³⁷ Massimo RIZZANTE, *Un dialogo infinito. Note in margine a un massacro*, Milano: Effigie, 2015. Existeix una traducció castellana del text: Massimo RIZZANTE, *Diálogos de la forma perdida*, Ciudad de México: Ai Trani Editores/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016

³⁸ AR, p.26-28

la *possibilitat onírica*, descoberta per Kafka però desenvolupada en l'obra d'autors de llatinoamericans com Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes³⁹, la *possibilitat documental*, és a dir, l'exploració de la funció dels documents en la construcció del relat i la imatge de l'obra-biblioteca o arxiu, presentada per Flaubert a *Bouvard e Pécuchet* (1881), i recreada per escriptors com Jorge Luís Borges, Danilo Kiš, Vladimir Nabokov o W. G. Sebald⁴⁰ i, finalment, la *possibilitat cosmològica* o de l'obra univers, a partir de l'obra d'Italo Calvino⁴¹.

El text de Walter Nardon, a la mateixa antologia, analitza les obres poetològiques de diferents novel·listes i les compara amb les aportacions de la teoria de la novel·la: per exemple, estudia la presència a les lliçons sobre la novel·la de Roland Barthes⁴² o els seus textos sobre Proust d'arbres genealògics internacionals d'autors —el que Kundera anomenava la seva *pléiade*—, que ens permeten entendre les relacions entre les reflexions estètiques dels diferents autors sota la imatge de l'àlbum de fotos familiar⁴³. Aquestes relacions entre escriptors de diferents contextos, a partir de la lectura i la recreació de les obres, no només ajuda a comprendre els assaigs de Kundera, sinó que també convida a interrogar-se per les possibilitats de lectura que obre el fet de pensar aquests textos en paral·lel. En aquest sentit, es recupera un punt de partida proper al de la *Weltiliteratur* que reclamava l'escriptor txec⁴⁴, però també ha marcat les propostes metodològiques de la literatura comparada.

³⁹ Massimo RIZZANTE «Il fiore inosservato della bellezza» a RIZZANTE, NARDON i ZANGRANDO (Ed.), *La scoperta del romanzo*, p. 19-20. El SIR inclou les reflexions poetològiques d'autors llatinoamericans en el seu estudi de l'art de la novel·la a través de la col·laboració de Ricardo Piglia en el projecte de recerca i les col·laboracions de Rizzante amb universitats mexicanes.

⁴⁰ Ibid. p. 21-22

⁴¹ Ibid. p.22-23

⁴² Roland BARTHES, *La Préparation du roman I et II. Cours et Seminaires au Collège de France 1978-1979, 1979-1980*, Paris : Seuil, 2003.

⁴³ Walter NARDON «Album di famiglia» a RIZZANTE, NARDON i ZANGRANDO (Ed.), *La scoperta del romanzo*, p.109-117

⁴⁴ LR, p. 49-52

Com apunta Walter Nardon a *La parte e l'intero*, la lectura dels textos de Kundera i Gianni Celati ha de permetre recuperar la concepció artesanal de la novel·la —i amb ella les reflexions que els novel·listes fan des del seu taller— com a eina interpretativa per als estudis literaris⁴⁵. En aquest llibre, Nardon introdueix els textos poetològics de Kundera al públic italià en relació a les idees exposades també a les novel·les del txec⁴⁶ però, sobretot, analitza la forma de lectura de l'autor i les eines que dóna per a la comprensió de la forma constructiva de la novel·la, com la noció de polifonia i la composició en temes i motius o la hibridació entre narració i assaig⁴⁷.

El projecte d'investigació del SIR parteix doncs d'algunes de les preguntes respecte l'arquitectura compositiva de la novel·la, ja siguin les relacions entre literatura i història, literatura i música o les formes de construcció de la trama en relació al coneixement novel·lesc⁴⁸. En aquest sentit, exposarem alguns exemples de les publicacions fetes fins ara per l'equip de Trento. En un dels primers volums coordinats per Rizzante⁴⁹ s'explora funció del relat històric en els textos novel·lescos, quelcom que Kundera havia tractat quan volia distingir el tipus de coneixement de la novel·la del de la història, així com quan diferenciava el rol del subjecte en la construcció de la història a partir de la concepció hegeliana, en oposició al paper central que la pregunta pel jo té a la novel·la⁵⁰.

El capítol de Rizzante explora la noció d'imaginació novel·lesca a la recerca d'una especificitat el tipus de ficcions que construeix la novel·la en oposició a la història, a partir del text «La mécanique du charme» pròleg de Roland Barthes a l'edició francesa de *Il cavaliere inesistente* (1959) d'Italo Calvino.

⁴⁵ Walter NARDON, *La parte e l'intero. L'eredità del romanço in Gianni Celati e Milan Kundera*, Trento: Università degli Studi di Trento, 2007, p. 13-14

⁴⁶ Ibid. p. 153-200

⁴⁷ Ibid. p. 201-254

⁴⁸ Walter NARDON i Carlo TIRINANZI DE MEDICI (Ed.), *Pro e contro la trama*, Trento: Università degli Studi di Trento, 2012

⁴⁹ Massimo RIZZANTE (Ed.) *Finzione e documento nel romanço*, Trento: Università degli studi di Trento, 2008

⁵⁰ AR, p.35-37 i 50-51; LR, p. 13-42

Stefano Zangrando per la seva banda revisita un dels elements centrals de la proposta kunderiana de novel·la: la noció de polihistoricisme en Broch⁵¹. Zangrando, seguint les reflexions del capítol sobre Kiš de Rizzante a *L'albero*⁵², analitza les diferents formes que ha adoptat la novel·la amb l'objectiu de representar algun tipus de totalitat, ja sigui a través de la narració enciclopèdica —amb l'exemple de Kiš a *Enciklopedija mrtvih*⁵³— o de la construcció de la novel·la a través de diferents llenguatges, com el cas de Broch a *Die Schlafwandler*. A través de la comparació de diferents passatges de l'obra de Broch i els seus models de polihistoricisme com Joyce, Zangrando presenta la tria estètica de l'austriac com una forma de representació del coneixement i dels valors malgrat la seva progressiva disgregació⁵⁴.

Respecte les relacions entre música i novel·la, han estat els estudis de Simona Carretta⁵⁵ els que han explorat les propostes de Kundera respecte els paral·lelismes entre la polifonia i l'estructura contrapuntística musical —herència de Bach, Beethoven, Stravinski i Schönberg— i la seva traducció a la forma novel·lesca⁵⁶. La proposta de lectura kunderiana ha pres la forma tant de model per a l'estudi de l'obra d'altres novel·listes on s'adapten les estructures compositives de la música a la narració —com veiem en el volum editat per Carretta i Nardon sobre els textos de Broch, Céline, Joyce o les

⁵¹ AR, p.81-82

⁵² RIZZANTE, *L'albero. Saggi sul romanzo*, p.88-99

⁵³ Danilo KIŠ, *Enciclopedia de los muertos*. Barcelona: Acantilado, 2008, Traducció de Nevenka Vasiljevic

⁵⁴ Stefano ZANGRANDO «Hermann Broch e il romanzo polistorico» a RIZZANTE (Ed.) *Finzione e documento nel romanzo*, p.214

⁵⁵ La tesi de Simona Carretta, dirigida per Rizzante, ja estudiava les relacions entre novel·la i la composició en temes i variacions: Simona CARRETTA, *Il principio compositivo della variazione su tema nel romanzo del Novecento* Université Paris - Sorbonne (Paris IV)- Università degli Studi di Trento, 2012. A partir d'aquesta recerca ha publicat recentment les ampliacions de la seva investigació doctoral a Simona CARRETTA, *Il romanzo a variazioni*, Op. Cit.

⁵⁶ «Kundera intendeva comprendere la possibilità di costruire un romanzo *non figurativo*, per così dire, un romanzo in cui si potesse derogare alle norme cronologiche (includendo ad esempio varie epoche storiche) a favore di più linee narrative unite, appunto, da una progressione tematica: in altre parole, Kundera mirava a realizzare un romanzo dove un tema o la successione di più temi potessero diventare l'azione principale.» CARRETTA i NARDON (Ed.), *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, p.12. Aquest volum és fruit del cinquè seminari del SIR celebrat durant el curs acadèmic 2012-2013.

novel·les del mateix Kundera— com en anàlisis més tècniques sobre l'ús de les nocions de polifonia, motiu, tema o contrapunt en el context de la crítica literària⁵⁷.

Podem concloure a partir d'aquest recorregut per les propostes de recerca del SIR i del TSAR, en diàleg amb els textos poetològics kunderians, que hi ha un espai per a la col·laboració en l'estudi de la novel·la entre les aportacions fetes des del taller del novel·lista i les del context acadèmic. Si bé aquesta no és una anàlisi exhaustiva i es podria aprofundir en les lectures realitzades pels professors d'ambdós grups de recerca, s'ha exposat com s'ha traduït tant l'hermenèutica de la novel·la kunderiana com la pregunta crítica pels textos poetològics, especialment al llarg del segle XX i XXI, com testimonia la investigació recentment publicada de Francesca Lorandini sobre la crítica literària d'escriptors francesos i italians com Tommaso Landolfi, Michel Tournier, Pier Paolo Pasolini, Philippe Muray, Georges Perec et Pier Vittorio Tondelli en comparació amb la crítica formalista⁵⁸.

⁵⁷ CARRETTA, *Il romanzo a variazioni*, p.171-214

⁵⁸ Francesca LORANDINI, *Au-delà du formalisme. La critique des écrivains pendant la seconde moitié du XXe siècle (France-Italie)*, Paris : Classiques Garnier, 2019 Fruit de la data de recent publicació (juliol de 2019) del text de Lorandini no s'ha pogut oferir una anàlisi més detallada de la seva aportació.

2. *L'Atelier du roman* i l'herència kunderiana

L'Atelier du roman est né d'un amour littéraire
[...]est né de ce désir de créer un espace de
rencontre avec des praticiens du roman.

Lakis Proguidis

L'Atelier du roman és una revista francesa trimestral fundada l'any 1993 de la mà de Lakis Proguidis amb la voluntat de crear un espai de discussió sobre la novel·la que aculli tant a novel·listes com a crítics, professors universitaris i traductors. L'objectiu d'aquest capítol és presentar la revista com una forma de recepció reconfiguradora de l'obra de Milan Kundera, no només pels lligams constatables en les circumstàncies de la creació de la revista que tot seguit comentarem, sinó pel projecte que la revista posa en funcionament que, juntament amb la recepció acadèmica, ha facilitat un espai de debat sobre les idees de Kundera que les porta més enllà de la poètica personal de l'autor i de la interpretació de la seva obra.

Atès que la present investigació no té com a objecte d'estudi central la revista dirigida per Proguidis, s'analitzaran els primers volums pel seu caràcter programàtic i per donar compte de com es configuren les seccions de la revista i el grup de redactors, així com els números dedicats a la relació entre els novel·listes i la crítica literària —ens referim als quatre volums sota el títol «La critique a-t-elle besoin des romanciers?», és a dir, els números 6, 27, 46 i 83 de la revista—, a més a més d'aquells números en què Kundera col·labora com a redactor. També assenyalarem els punts de trobada entre la revista i els grups de recerca universitaris que han dut a terme la recepció de Kundera, especialment les col·laboracions de Massimo Rizzante —present al consell de redacció des de l'inici— i Isabelle Daunais a la revista.

De les aules de l'EHESS a *L'Atelier du roman*: la història d'una revista que volia ser un cafè literari

L'Atelier du roman neix, com el seu director Lakis Proguidis apunta l'obertura del primer número⁵⁹, en el marc del seminari «Le roman européen» que Kundera va dirigir entre 1980 i 1997 a l'EHESS —centre que donarà suport a la publicació durant els deu primers anys de vida de la revista⁶⁰— i grup d'estudiants que debatien sobre l'art de la novel·la a les aules de París. L'origen de la revista, però, està lligat a la trajectòria de Proguidis i la seva dona, Doris Saclabani, enginyers grecs que van emigrar per la seva oposició a la Dictadura dels Coronels (1967–1974) i que es van establir a París. Aquí van continuar formant-se en estudis de cinema i literatura i gràcies a aquests estudis van entrar en contacte amb els cercles intel·lectuals de París, com el de Philippe Sollers. Durant la dècada dels vuitanta, Proguidis assistí al seminari de Kundera, qui anys més tard dirigí la seva tesi doctoral sobre l'escriptor grec Alexandre Papadiamantis⁶¹.

El projecte de la revista *L'Atelier du roman* però s'inspira en un dels autors de capçalera de Proguidis —tractat també al seminari de l'EHESS i als assaigs de Kundera— el polonès Witold Gombrowicz⁶²: en el seus diaris Gombrowicz expressa la nostàlgia de la vida intel·lectual dels cafès literaris que havia experimentat tant a Varsòvia com a Argentina, però que no retroba

⁵⁹ *L'Atelier du roman*, n°1, Paris: Arlea, 1993, p. 5

⁶⁰ De fet, al primer número de la revista apareix un agraïment al Centre de recherches sur l'Europe de l'EHESS dirigit per l'historiador Yves Hersant, qui també col·laborarà com a redactor a la revista. A aquests agraïments s'afegiran, a partir del número 5 i amb el canvi d'editorial d'Arlea a Les Belles Lettres, els reconeixements a l'ajuda de l'Académie Française i del Centre National du Livre, que puntualment tornaran a col·laborar amb la revista.

⁶¹ Lakis PROGUIDIS, *La conquête du roman : essai sur l'oeuvre d'Alexandre Papadiamantis*, Paris : EHESS, 1994 [Tesi doctoral] L'any 1997 Proguidis publica un assaig basat en la seva investigació doctoral amb un prefaci de Milan Kundera : Lakis PROGUIDIS, *La conquête du roman: de Papadiamantis à Boccace*, Paris : Les Belles lettres, 1997.

⁶² Proguidis també ha estudiat l'obra de Gombrowicz en relació amb la seva recepció crítica a Lakis PROGUIDIS ; *Un écrivain malgré la critique. Essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz*, Paris :Gallimard, 1989.

ni a París ni a Berlín⁶³, quan torna a Europa als anys seixanta. El desig de recuperar el tipus de conversa dels cafès literaris, entesos com a espais de diàleg viu i espontani sobre estètica i literatura⁶⁴, és el que guia Proguidis en la concepció i l'esperit de la revista⁶⁵. És en aquest sentit que podem parlar de *L'Atelier* com d'una revista que funciona com un cafè literari, és a dir, que té la voluntat de recrear el diàleg estètic a partir de la lectura d'obres concretes, del debat entre els escriptors de generacions i països diferents, però també fruit de la trobada entre intel·lectuals de formacions i relacions diverses amb la literatura: traductors, crítics, professors universitaris.

Per tal de mantenir viu aquest esperit, la direcció de la revista organitza unes trobades anuals, primer els «Rencontres» a Nafplion (Grècia) entre 1999 i 2012⁶⁶ i, a partir de 2014, com a «Rencontres de Thélème» (Abbaye de Seully, França), unes jornades de debat a partir de les quals s'han elaborat diversos números de la revista⁶⁷.

⁶³ «Me faltaba en Berlín un café de artistas; algo al estilo de la Ziemiańska o el Zodiak de la Varsovia de antes de la guerra. Al periodista J. le gustó la idea y decidimos empezar a ejercer los martes y los jueves en el café Zuntz notificándolo a amigos y conocidos. [...] Transcurridos unos meses todo quedó reducido a mi mesa, que sobrevivió poco más de medio año, después de lo cual se extinguió [...] Tuve la sensación de que en general ellos prefieren no participar ni compartir; el intercambio de ideas, o cualquier otro tipo de intercambio, no parecía serles demasiado necesario, cada uno sabía lo que sabía y lo expresaba a través de su producción: libros, artículos, cuadros o cualquier otra actividad» Witold GOMBROWICZ, *Diario (1953-1969)*, Barcelona: Seix Barral, 2005, p.747 Traducció de Bożena Zaboklicka i Francesc Miravittles.

⁶⁴ Sobre el tipus d'escriptura que es desenvolupa als cafès, la història del cafè com a espai de reunió i debat cultural i sobre la funció dels cafès literaris en la constitució del camp literari i dels discursos estètics recomanem l'assaig Antoni MARTÍ MONTERDE, *Poética del café: un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona: Anagrama, 2007

⁶⁵ «En 1987 je me suis mis à écrire un essai sur les romans de Gombrowicz [2]. C'est durant sa rédaction que j'ai senti que je devais faire quelque chose – oui, les amoureux ont des devoirs – pour remédier à la déception de Gombrowicz. Faire quoi? Un café littéraire? J'étais amoureux, pas fou... Et si je faisais une revue littéraire investie de l'esprit des cafés littéraires d'antan, une revue qui fonctionnerait comme un café littéraire? Voilà l'idée.» Lakis PROGUIDIS i Dominique DUSSIDOUR, «*L'Atelier* du roman est né d'un amour littéraire. Entretien avec Lakis Proguidis», *Remue*, Hiver, 2013 [En línia] Paris : L'Atelier du roman <<http://www.latelierduroman.com/index.php/histoire>>

⁶⁶ Llista dels «Rencontres» a Nafplion. [En línia] Paris: L'Atelier du roman <<http://www.latelierduroman.com/index.php/rencontres/12-premier-cycle-des-rencontres>>

⁶⁷ «La particularité de ces Rencontres consiste à ce que nous y participons avec des notes sur le sujet proposé, à savoir sans texte pré-écrit. Nous y allons pour discuter. Après, chacun des invités écrit un article pour le numéro correspondant qui sort six mois après la Rencontre. En

Per entendre però, com es construeix una revista inspirada en els cafès literaris cal veure, en primer lloc, quin espai vol ocupar en el camp, és a dir, veure si compleix les mateixes funcions que té el cafè i, en segon lloc, com es concreta aquest projecte en el contingut de la revista, en altres paraules, quins apartats té, quina mena de textos la conformen i d'on provenen els col·laboradors de la revista. En darrer lloc, en relació a la pregunta per la funció de la proposta de Kundera en la constitució de la revista i fins a quin punt podem considerar-la una «imatge d'escriptor» en el sentit de Gramuglio, analitzarem la presència a la revista de les plèiades d'autors de capçalera del txec així com dels temes que recorren els seus textos poetològics en forma de variacions.

La presentació de *L'Atelier* com a revista recreadora de l'esperit del cafè literari fa referència, com recorda Antoni Martí, a la idea d'un espai de trobada neutre, un lloc públic on ningú pot dir que es trobi realment a casa seva⁶⁸ —a diferència dels salons aristocràtics dels segles XVII i XVIII i les seves jerarquies i normes— quelcom que reforça el seu esperit modern, on qualsevol pot trobar-hi una taula que es pot convertir en un despatx, un lloc on consultar la premsa i escriure, a més a més d'entaular una conversa⁶⁹. Així, la funció del cafè en el camp cultural i literari és la d'espai de tertúlia, de debat públic entre ciutadans, com ho havien estat abans les places públiques

lisant alors le numéro en question, on comprendra que nos Rencontres n'ont rien à faire avec les colloques habituels et que notre revue n'abrite pas des monologues juxtaposés. On comprendra également que l'actualité tout court nous intéresse non pas pour y adhérer en bloc, mais pour y discerner ce qui a de la valeur, ce qui a une chance de durer. À mes yeux, ce numéro consacré à nos Rencontres est exemplaire pour justifier la raison d'être de toutes les revues littéraires.» Lakis PROGUIDIS i Johan FAERBER, «La revue *L'Atelier du roman*: « Nous essayons faire revenir au temps présent les grands romanciers » » *Diacritik*, 10 de novembre de 2017 [En línia]

<<https://diacritik.com/2017/11/10/la-revue-latelier-du-roman-nous-essayons-faire-revenir-au-temps-present-les-grands-romanciers/>>

⁶⁸ MARTÍ MONTERDE, *Poètica del cafè*, p.156

⁶⁹ Ibid. p. 33 cf. p. 158

porxades o l'acadèmia platònica com recorda Hermann Bahr⁷⁰. Aquesta funció però fa que, a finals del segle XIX i principis del XX, el cafè sigui percebut cada cop menys com a habitat de la vida bohèmia, i més aviat com a Acadèmia: aquesta, d'acord amb les paraules de Martí, cal entendre-la però com a institució lletrada, una mena d'acadèmia improvisada sense seu pròpia, si bé es tracta de la menys institucional de les institucions⁷¹, fruit de la seva heterodòxia i relació paradoxal amb els trets acadèmics.

A diferència dels entorns acadèmics, la condició per a participar del diàleg que té lloc a la revista no és el domini d'un vocabulari específic o d'uns conceptes ni la titulació reglada, sinó la pràctica d'un tipus d'assaig que parteixi de les lectures i que estigui obert al diàleg i a les intervencions dels altres col·laboradors. Segons Proguidis, la seva escola d'assaig va ser la participació al seminari de Kundera i l'elaboració de la tesi sota la seva direcció, com comentava a l'entrevista amb Olivier:

Ainsi j'ai appris que l'unité et l'équilibre d'un ouvrage artistique ou critique – qualités sine qua non pour que son existence soit justifiée – ne risquent rien des écarts, des digressions, des recours à différentes branches de savoir et de l'apport d'autres arts.⁷²

Precisament aquesta noció d'assaig és un dels elements que ens permet parlar de la revista *L'Atelier* com una forma de recepció reconfiguradora de l'obra poetològica de Kundera: l'herència de les idees estètiques del txec no es troba només en la constel·lació de novel·listes que trobem als monogràfics dels primers números de la revista —Broch, Gombrowicz, Rabelais, Kiš—, o als temes tractats —la relació dels novel·listes amb la crítica, la funció de la història, la noció de *graphomania*, etc.—, sinó en

⁷⁰ Ibid. p. 197

⁷¹ Ibid. p. 198

⁷² Lakis PROGUIDIS i Olivier MAILLART, « Lakis Proguidis: « L'art de Rabelais est né des mystères médiévaux » » *Phillit*, 10 de febrer de 2017, [En línia] <<https://phillit.fr/2017/02/10/lakis-proguidis-lart-de-rabelais-est-ne-des-mysteres-medievaux/>>

el tipus de discurs que es posa en joc a la revista: l'assaig literari dels novel·listes en diàleg amb la crítica acadèmica.

El context teòric de *L'Atelier du roman*: afinitats i aversions

Gràcies a la seva presentació com a revista amb esperit de cafè literari, podem entendre que el programa de *L'Atelier* es basi en la creació d'un discurs que es construeix en oposició al de l'Acadèmia institucional, representada en aquest context per la crítica de la novel·la elaborada a la Universitat i des de determinades capçaleres periodístiques. El text que obre el primer número sota el títol «Ouverture» funciona com a editorial de la revista; aquest comença amb dues preguntes que marquen de manera programàtica els eixos de la publicació: «Depuis quand existe-t-il une séparation entre l'art du roman et sa critique? Depuis quand la critique est-elle érigée en forteresse autonome, jalouse de ses propres trésors, de sa propre fortune?»⁷³.

Els impulsors de la revista consideren que la divisió entre escriptors i crítics ha tingut conseqüències negatives per a la comprensió de la novel·la: «La critique du roman (journalistique, universitaire ou essayistique) est de nos jours hautement technicisée: centre spatial d'analyse et de précision, haut fourneau de rapidité et d'efficacité. Pourtant cela n'est qu'un ensemble d'impressions superficielles.»⁷⁴. Malgrat el contingut de la revista i les intervencions de col·laboradors procedents de l'acadèmia matisaran aquesta crítica frontal a la teoria de la novel·la⁷⁵, *L'Atelier* es posiciona en els seus orígens com a alternativa al discurs sobre la novel·la que s'ocupa de la creació de categories i conceptes i que, segons els editors de la revista, s'oblidaria de

⁷³ Lakis PROGUIDIS (Dir.), *L'Atelier du roman*, n°1, Paris: Arlea, 1993, p. 3

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Entre els col·laboradors de la revista destaquen professors de literatura especialitzats en l'estudi de la novel·la com Wladimir Kryszynski o Claudio Magris, a més a més dels ja esmentats com Massimo Rizzante o François Ricard.

les obres i la lectura com a punt de partida⁷⁶ i es dedicaria a l'estudi de «l'écriture»⁷⁷ —fent evident així, malgrat no s'esmenti el seu nom, una crítica directa a les propostes derivades del pensament de Roland Barthes.

L'Atelier es presenta també com un espai allunyat de la immediatesa de les novetats editorials i del comentari de les darreres disputes i propostes en els debats universitaris, un espai on respirar, prendre distància i, sobretot, meditar sobre i amb l'ajuda de les novel·les⁷⁸:

Ouvrir notre réflexion aux grandes œuvres, aux œuvres qui nous marquent et qui n'arrêtent pas de nous former et reformer. Nous tenir aussi, d'une certaine manière, à la traîne de l'actualité pour la saisir différemment, voir d'une autre façon ce qui compte, ce qui peut durer.⁷⁹

Des de la revista reclamen així el dret a marcar un ritme diferent a la reflexió, un tempo que no estigui condicionat per l'actualitat periodística ni pels paràmetres —a vegades marcats per criteris exògens al rigor acadèmic— del pensament desenvolupat a les universitats.

Però, quin és el ritme i el tipus de relació amb la novel·la que proposen? Segons el que declaren en aquest primer número, el que es pretén és recordar la importància de la vessant artesanal de la novel·la i preguntar-se per allò que s'esdevé al taller del novel·lista⁸⁰. En aquest sentit, *L'Atelier* exerceix la funció que Martí atribuïa als cafès literaris —seguint les reflexions de Gómez de la Serna a *Pombo* (1918)— com a espai de tensió entre l'acadèmia i la creació literària: «se establece el Café como centro de gravitación de una definición de escritor que supere la académica, precisamente por tener todas

⁷⁶ «Oui, la critique continue à travailler sans chercher à savoir si les lièvres sont encore là. Et elle s'en tient là d'autant plus courageusement que les questions essentielles sont passées sous silence. Elle fait proliférer son langage codé, multiplie ses paragraphes passe-partout, court haletante derrière les prix et les lauréats pour les oublier aussitôt et crée des modes pour s'en lasser au plus vite.» Ibid.

⁷⁷ Ibid. p.4

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid. p. 5

sus energías destinadas a la obra que lo legitima como tal, y no a su reconocimiento institucional»⁸¹.

La revista de Proguidis vol tornar a posar en circulació la formació de l'escriptor i les seves reflexions sobre l'escriptura i la lectura però, en el desenvolupament d'aquest projecte, topa amb una concepció de l'autor que ja no és la de principis de segle XX, sinó la que ha anat construint l'estructuralisme de la mà de textos com «La mort de l'auteur» (1968) de Roland Barthes⁸², en contra de la crítica positivista de la Sorbonne que cercava l'explicació i el sentit de les obres en la biografia dels artistes. Si bé el que proposa *L'Atelier* no és recuperar una crítica d'aquest tipus, sí que manifesten que l'atenció al text i a l'escriptura ha fet que les reflexions dels novel·listes sobre el seu art deixin de ser considerades en el debat estètic. Tot i així, les discrepàncies semblen més una impostura que no una veritable diferència en la concepció de la crítica literària, atès que tant Kundera com els col·laboradors de *L'Atelier* tenen com a últim objectiu legitimar als novel·listes no com a intèrprets de la pròpia obra, sinó com a lectors i pensadors de la història de la novel·la i de la novel·la com a forma. Així, si segons Barthes la mort de l'autor comporta el naixement del lector⁸³, els redactors de *L'Atelier* no fan altra cosa que contribuir al desenvolupament d'un tipus diferent de lectura, basada en l'exploració de la novel·la com a forma de coneixement, com comentarem més endavant quan parlem de la composició de la revista.

Si tenim en compte la recepció de l'obra de Barthes als anys noranta que analitza Ester Pino⁸⁴, *L'Atelier* neix en un context en què s'estava posant en qüestió l'herència barthesiana i allò que l'estructuralisme havia aportat a la crítica literària, com veiem en les intervencions al col·loqui internacional de

⁸¹ MARTÍ MONTERDE, *Poética del café*, p. 229

⁸² Roland BARTHES «La mort de l'auteur» a BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Editions de Seuil, 1984

⁸³ BARTHES «La mort de l'auteur», p. 67

⁸⁴ Esther PINO ESTIVILL, *Circulación de textos y usos de Roland Barthes en la crítica literaria francesa, española y argentina (1965-2015)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2018 [Tesi doctoral] p. 173-175

Pau *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*⁸⁵ el novembre de 1990 en el qual participa Thomas Pavel amb la comunicació «Savoir et style»⁸⁶, qui ja havia començat la revisió de l'estructuralisme a *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle* (1988). Pavel doncs recull les crítiques de Bouveresse al nihilisme postestructuralista, de Descombes a les teories semiològiques i de Todorov als excessos formalistes⁸⁷, de manera que ens il·lustra sobre la recepció en el camp francès i, concretament, a l'acadèmia, de les diferents propostes de Barthes i les seves derivades. Entre les revisions de la teoria, contemporànies al sorgiment de *L'Atelier*, trobem el text d'Antoine Compagnon *Le démon de la théorie* (1998) qui denuncia els excessos de la teoria, bé per la seva relació amb la ideologia, especialment el marxisme, bé per ser massa abstracta, de manera que s'oblidaria la literatura com a objecte d'estudi principal⁸⁸.

Així, la lectura que traspua a *L'Atelier* de la teoria estructuralista concorda amb una part important del discurs universitari del moment, malgrat es presenti com a una alternativa crítica a les propostes sobre la novel·la fetes des de l'acadèmia. En aquest context, podem entendre que els professors universitaris que participen a la revista provinguin dels corrents de pensament crítics amb els «excessos de la teoria» i que volen recuperar, per exemple, la

⁸⁵ Catherine COQUIO i Régis SALADO (Dir.), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*, Pau : Publications de l'Université de Pau, 1993

⁸⁶ Ce que Barthes nous a légué, ce sont quelques notions à portée plus limitée, «l'effet de réel», par exemple, ou «le brouillage des codes», quelques idées frappantes, comme celle qui attribue à la bourgeoisie la tendance de prendre ses propres habitudes culturelles et politiques pour des traits universelles de la nature humaine, en fin quelques prises de position polémiques, tel le désaveu de la notion de vérité en critique littéraire. Mais il n'y a pas à proprement parler de doctrine barthienne Thomas PAVEL, «Savoir et style», a COQUIO i SALADO (Dir.), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*, p. 39

⁸⁷ Esther Pino comenta concretament els següents textos : Jacques BOUVERESSE, *Le philosophe chez les autophages*, Paris : Minuit, 1984 i BOUVERESSE, *Rationalité et cynisme*, Paris : Minuit, 1984 ; Vincent DESCOMBES, *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris : Minuit, 1983 ; Tzvetan TODOROV, *Critique de la critique*, Paris : Seuil, 1984. Cf. PINO ESTIVILL, *Circulación de textos y usos de Roland Barthes*, p. 174-176

⁸⁸ Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, Paris : Éditions du Seuil, 1998 cf. PINO ESTIVILL, *Circulación de textos y usos de Roland Barthes*, p. 176-177

pregunta per la referencialitat de la literatura o per les representacions de la subjectivitat.

Respecte el posicionament dins del camp literari francès de la revista de Proguidis, cal dir també que alguns dels col·laboradors havien participat anteriorment a la revista *L'infini*, dirigida per Phillip Sollers⁸⁹ i hereva de *Tel Quel*. Tant estudiosos com Proguidis, Alain Finkielkraut i Guy Scarpetta, com escriptors com Kundera⁹⁰, Benoît Duteurtre, Philippe Muray, Philip Roth havien escrit a la revista de Sollers, de la mateixa manera que l'obra d'aquest apareix a *L'Atelier*, ja sigui en forma de conversa entre Sollers i Proguidis (*L'Atelier du roman*, n°3), o a través de les diferents ressenyes de les seves novel·les, així com articles de l'autor (*L'Atelier du roman*, n° 58). El fet que Kundera i Proguidis col·laborin al número 39 de *L'infini* que dedica un dossier a «Défense de Tel Quel»⁹¹, a més a més de les similituds entre els projectes i la forma de *L'infini* i *L'Atelier du roman*, suggereix que l'oposició entre aquests dos grups i les seves concepcions de l'estudi de la literatura no són tan contràries com pot despendre's del text programàtic del primer número de *L'Atelier*.

En aquest sentit també podem llegir la crítica que el mateix Kundera fa del rebuig categòric del *nouveau roman* i de la *nouvelle critique* per part de Gombrowicz als seus diaris, acusant-lo d'injust i mancat de matisos⁹², fins al punt que interpreta aquest posicionament del polonès com a provocació i una forma de relacionar-se amb el camp francès al qual acaba d'arribar, un gest semblant al que va dur a terme ell mateix en alguns dels seus primers articles,

⁸⁹ *L'infini* neix com a revista trimestral l'any 1983, una dècada abans que *L'Atelier du roman*, un cop es deixa de publicar *Tel Quel* (1960-1982).

⁹⁰ Sollers dedica el número 44 de *L'infini*, just l'any que neix *L'Atelier du roman*, a l'obra de Milan Kundera amb articles de Proguidis, Eva Le Grand i Philippe Forest, entre d'altres. Cf. *L'infini*, n°44, Hivern, 1993.

⁹¹ Milan KUNDERA «Le jour où Panurge ne fera plus rire» ; Lakis PROGUIDIS «L'ecoïsme» a *L'infini* n° 39, Automne 1992

⁹² Milan KUNDERA «A Batons Rompus (suite)» *L'Atelier du roman*, n°5, p. 121

com la seva polèmica amb Joseph Brodsky sobre la lectura kunderiana de Dostoievski a «An introduction to a Variation» (1985)⁹³.

Les parts del taller: *L'Atelier du roman* i la imatge de l'escriptor

En un article recent Francesca Lorandini, investigadora del SIR i del projecte CIRCE (Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee) ambdós de la Università degli Studi di Trento, descriu *L'Atelier du roman* com una revista que dona continuïtat a la idea de novel·la i al tipus de discurs sobre la novel·la que Kundera havia proposat en els seus assaigs i en els debats del seminari de l'EHESP. L'herència kunderiana es trobaria, d'una banda, en la concepció de la novel·la com a forma artística que conté un saber sobre l'existència —que es manifesta en la visió particular del món i de la naturalesa humana que cada obra exposa— i, de l'altra, en la necessitat de crear un llenguatge i un tipus de discurs sobre les obres que tingui en compte aquest caràcter d'exploració existencial de la novel·la⁹⁴. Segons Lorandini, els textos que s'han publicat al llarg de 25 anys a *L'Atelier du roman* serien un exemple de la continuació de les idees kunderianes i és, en aquest sentit, que es proposa en aquestes pàgines l'anàlisi de la revista com a recepció reconfiguradora de l'obra poètica kunderiana, és a dir, com a tipus de recepció recrea el pensament de l'escriptor txec per oferir noves vies d'estudi de la novel·la.

Si ens centrem primer en la concepció de la novel·la en què es basa la revista en relació a les idees de Kundera, podem comprovar, només fent un

⁹³ Milan KUNDERA «An Introduction to a Variation» *The Book Review. The New York Times*, January 6th, 1985, Secció 7, p.1 [En línia] <<https://www.nytimes.com/1985/01/06/books/an-introduction-to-a-variation.html>> cf. Joseph BRODSKY, «Why Milan Kundera Is Wrong About Dostoyevsky» *The New York Times*, February 17th, 1985, [En línia] <<http://www.nytimes.com/books/00/09/17/specials/brodsky-kundera.html>> cf. Sobre els posicionaments al camp literari francès de Kundera s'ha publicat una anàlisi a Iris LLOP «A Narrative Construction» a KONARZEWSKA, Monika GLOSOWITZ, i BARAN-SZOLTYIS (Ed.) *Imagined Geographies*, p.19-38

⁹⁴ Francesca LORANDINI, « Traduire Rabelais tous azimuts. Le cas de *L'Atelier du roman* », *L'Année rabelaisienne*, n° 3, 2019, p. 359-360

cop d'ull als sumaris dels primers deu números, que *L'Atelier* reprèn la reflexió sobre els autors de la plèiade centreeuropea kunderiana, així com sobre alguns dels novel·listes que el txec ha llegit sota la llum d'aquestes obres⁹⁵. Sense una ambició cronològica, els primers números de la revista contenen dossiers sobre l'obra de Broch, Gombrowicz, Ernesto Sábato, Rabelais i Danilo Kiš, a la vegada que trobem números dedicats a temes de debat com les darreres tendències de la novel·la a França, les relacions entre la crítica literària i els textos poetològics dels novel·listes, la lògica i les polèmiques al voltant dels premis literaris i la noció de *graphomanie*⁹⁶. La revista reuneix, número rere número, un corpus d'obres que dialoguen entre elles i de les quals en podem extreure una determinada idea de novel·la com a forma de coneixement de l'existència. La concreció de quina mena de coneixement pot representar la novel·la, els trets estètics d'aquestes obres i les relacions que podem establir entre elles és el que trobem a l'obra poetològica de Kundera i el que esdevé també el punt de partida de *L'Atelier*.

Com s'ha comentat a l'apartat metodològic d'aquesta investigació, Maria Teresa Gramuglio anomena imatge d'escriptor la presència en els textos d'imatges, projeccions i contrafigures de l'escriptor mateix que ens permeten entendre el seu posicionament estètic en el camp literari, així com la seva relació amb la tradició i, per tant, imatges que apunten al lloc que aquell autor vol ocupar a la literatura. En certa manera, els textos poetològics de Kundera i les discussions en el si del seminari de l'EHESS haurien construït aquesta imatge d'escriptor: aquesta imatge és allò amb el que dialoguen els col·laboradors de *L'Atelier*, ja sigui com a base del seu pensament o, en la majoria dels casos, com a punt de partida, per tal de construir la seva pròpia mirada crítica vers la novel·la.

⁹⁵ «Sous cet éclairage brochien je lis *Le Doctor Faustus* de Thomas Mann [...] Sous l'éclairage brochien, je lis *Terra Nostra* de Carlos Fuentes» AR, p. 72

⁹⁶ *L'Atelier du roman*, n°9 «Qu'est-ce que la graphomanie?», 1996

A mesura que analitzem els textos dels diferents volums de *L'Atelier* podem identificar l'ús de determinades paraules clau de Kundera associades a la seva idea de novel·la, com les nocions de descobriment, coneixement o reflexió, però també el vocabulari musical —obertura, composició, temes i motius. La forma d'incorporar aquests mots però no és acrítica, sinó conscient; els membres de *L'Atelier* són hereus del pensament kunderià sobre la novel·la i del seu estil assagístic, però cadascun dels col·laboradors aporta la seva mirada, les seves preguntes crítiques i les seves lectures de capçalera, si bé algunes coincideixen amb les de l'autor txec. Per tal de descriure la recepció i recreació dels valors i les idees de Kundera a la revista, assenyalarem doncs aquells aspectes que poden ser considerats una imatge d'escriptor en el sentit de Gramuglio, de manera que la revista no sigui percebuda com una simple continuació del seminari dirigit per Kundera, sinó com una proposta crítica autònoma, que parteix del llegat kunderià per a establir ponts cap a un possible diàleg amb la crítica acadèmica.

Per entendre quina és la proposta crítica concreta de la revista però cal tornar al text programàtic del primer número de *L'Atelier*: en aquest se'ns diu que el que busquen els impulsors d'aquest projecte és recordar la importància de l'artista en el debat estètic, donar protagonisme a la vessant artesanal de la novel·la i analitzar com els novel·listes parlen sobre les seves concepcions de la novel·la com a forma d'observació i de coneixement⁹⁷. *L'Atelier* vol seu un espai en què els novel·listes puguin aportar el seu punt de vista, en diàleg amb altres aproximacions a la novel·la com les de professors universitaris, traductors i, fins i tot, il·lustradors —si bé la majoria d'il·lustracions de la revista són de l'artista Jean-Jacques Sempé, tant a les cobertes com a l'interior de la revista, trobem algunes aportacions d'altres artistes, especialment als primers números, com la caricatura de Hermann

⁹⁷ *L'Atelier du roman*, n°1, p. 5

Broch d'Aloysius Derso⁹⁸ o la il·lustració d'Andrea Pedrazzini de Rabelais i el seu *Pantagruel*⁹⁹.

Com recorda Proguidis a l'«Ouverture» del número 83, dedicat explícitament a la crítica dels novel·listes, «Atelier signifie, entre autres, lieu d'apprentissage et de jeu»¹⁰⁰. En aquest sentit, la imatge que millor representa l'esperit de la revista doncs és la que trobem al seu títol: el taller del novel·lista. Les pàgines de *L'Atelier* busquen atreure la mirada dels curiosos, però també les dels deixebles d'un artista cap al taller de l'escriptor —per exemple, el de Milan Kundera—, en definitiva, cap a l'espai on es du a terme la creació. Aquesta entrada al taller gràcies a les reflexions dels novel·listes sobre el seu art, no té com a objectiu exhibir les intimitats biogràfiques de l'artista —si fem una l'analogia pictòrica, els deixebles no venen a buscar el retrat de l'amant del pintor, ni a esbrinar si la inspiració per a un paisatge és el d'unes vacances d'infància— sinó que s'acosten al taller a la recerca de l'aprenentatge de l'ofici: per comprendre les dificultats rere de cada tècnica i la seva història, per entendre el significat estètic que comporta una determinada tria formal. En aquest espai de formació, de prova, trobem artistes que escriuen imitant al mestre de manera clara i d'altres que posen en qüestió allò que se'ls ensenya, la tradició amb la qual dialoguen.

Aquest aprenentatges però no és unidireccional: a tall d'exemple dels diàlegs en el context de la revista, si bé Kundera parlava de l'obra de Cervantes com a inaugural de l'art de la novel·la al seu primer assaig, és probablement a partir del debat amb Proguidis al seminari i dels estudis d'aquest sobre Rabelais¹⁰¹ que redefineix la importància de l'obra del francès a la seva història de la novel·la, com veiem a l'inici de *Les testaments trahis*.

⁹⁸ Ibid. p. 7

⁹⁹ *L'Atelier du roman*, n°5, p. 23

¹⁰⁰ Lakis PROGUIDIS «Ouverture», *L'Atelier du roman*, n°83, 2015, p. 7

¹⁰¹ Un dels darrers estudis publicats de Proguidis recull part de la seva recerca sobre el novel·lista francès: Lakis PROGUIDIS, *Rabelais, que le roman commence!*, Paris : Pierre-Guillaume de Roux, 2017

Tornant a la imatge del taller, la manera com cada col·laborador es relaciona amb aquesta imatge d'escriptor ens ajuda a comprendre el nivell de maduresa de les idees de l'autor, atès que ens il·lustra sobre la seva capacitat per a distingir entre el pensament propi i el de Kundera. Així, no és estrany trobar al·lusions a l'obra de Kundera en nombrosos volums de la revista però, allò rellevant per al nostre estudi és veure la funció que tenen les seves idees en la construcció de l'assaig de cada col·laborador; si es tracta d'un simple reconeixement de l'autoritat del txec en algun aspecte, especialment la seva idea de novel·la, o si es proposa quelcom de nou a partir del seu pensament, especialment en l'ús de les seves paraules clau. Seguint amb metàfora del taller pictòric, cal saber distingir entre aquells deixebles que imiten l'estil del mestre o aquells que, partint de la tècnica que se'ls ha ensenyat, desenvolupen una proposta estètica diferent.

Aquest espai de diàleg es concreta en quatre eixos es posaran en pràctica a cada volum de la revista: la reflexió sobre un novel·lista —o sobre un tema, com veurem en els dossiers de diferents números com les relacions entre novel·la i assaig o novel·la i filosofia¹⁰²—; presentar i elaborar crítiques sobre novel·les noves; parlar sobre els problemes que tenen una relació directa amb la vida de la novel·la; reflexionar sobre l'estat de la crítica¹⁰³. Aquesta estructura es pot veure en les seccions de la revista que si bé poden canviar de nom al llarg dels anys, fonamentalment es distingeixen pel seu contingut: obertura dossier, cròniques i altres balanços, crítiques i, finalment, reflexions.

A l'obertura trobem bé un resum de les diferents reflexions que conté la revista, és a dir, una mena d'abstracts de les contribucions, o bé un text que dialoga amb la resta, sigui la reflexió d'un novel·lista o un fragment d'una obra

¹⁰² «Roman, essai : affinités électives» *L'Atelier du roman*, n°50, Flammarion Boréal, 2007 ; «Philosophie et roman : le rendez-vous manqué» *L'Atelier du roman*, n°61, Flammarion, 2010

¹⁰³ *L'Atelier du roman*, n°1, p. 5

literària. En tot cas l'obertura, com en el cas musical, té la funció de familiaritzar-nos amb el tema que s'anirà presentant en forma de diferents variacions al llarg del volum en qüestió. Les intervencions en el dossier prenen un caire més proper al dels articles acadèmics—l'anàlisi d'un o diversos textos a partir d'una pregunta crítica— malgrat la diferència d'estil i de gènere discursiu que comentarem tot seguit. En alguns números, les aportacions del dossier provenen dels *Rencontres* que celebra *L'Atelier* anualment des de 1999.

D'altra banda, les crítiques pretenen redefinir la noció de crítica literària i trobar una forma de parlar sobre les obres de recent publicació sense caure en la ressenya, però tampoc en l'anàlisi metodològic de l'Acadèmia. Finalment, la revista acull un seguit d'espais —«Chroniques et autres Bilans», «Régards et réflexions», «À la une», «Au fil des lectures», «De près et de loin»— en què els col·laboradors habituals reflexionen sobre els debats literaris recents, narren les seves experiències en relació a la creació literària o bé dialoguen entre ells en forma de conversa o entrevista. A partir del número 18, s'incorpora una nova secció, «Les cahiers de l'Atelier», on hi podem trobar textos literaris, ja siguin fragments d'obres ja conegudes, com relats o poemes publicats per primer cop a la revista.

Aquesta estructura és el resultat de la voluntat que els col·laboradors expressen des de l'inici del projecte: crear un espai per a la discussió sobre l'art de la novel·la, però des de múltiples perspectives, gràcies a discursos diferents sobre la novel·la que comparteixen l'ambició per descobrir el coneixement d'aquest art i la seva especificitat estètica.

Formes de la crítica a *L'Atelier*: l'assaig i l'hermenèutica de la novel·la

Un cop presentada la revista tant pel que fa al seu context com a la seva forma, cal reprendre la pregunta per quina és la recepció que fa *L'Atelier* de la proposta crítica de Kundera —el que hem anomenat una hermenèutica

de la novel·la— i si la revista faria possible una mediació entre la crítica acadèmica i la reflexió poetològica dels novel·listes. És en aquest sentit que analitzarem la noció de *crítica* que es debat en quatre números sota el títol «La critique a-t-elle besoin des romanciers?» , així com el tipus d'assaig que practiquen els col·laboradors de *L'Atelier*.

Un dels primers elements que cal destacar és que la relació entre crítica i novel·listes es presenti en forma de pregunta, que a la vegada fa referència la pregunta inaugural de la revista pel moment en què es va separa l'art de la novel·la de la seva crítica. Així doncs, la interrogació per la crítica parteix de la percepció d'una divisió entre el discurs reflexiu sobre la novel·la i les obres novel·lesques, així com els textos dels escriptors sobre el seu propi art, una separació que hauria facilitat que la crítica deixes de dialogar amb la perspectiva dels novel·listes. Cada número però aborda la pregunta des d'una òptica diferent com veurem a continuació.

El primer volum dedicat a la crítica literària (*L'Atelier du roman*, n°6, 1996) busca donar una definició d'allò que els impulsors de la revista entenen per crítica, a partir de l'oposició entre la noció de crítica acadèmica. Aquesta distinció prové, entre d'altres, de la teoria de l'assagista i crític francès Albert Thibaudet (1874-1936) sobre els diferents tipus de crítica —esmentada també per Lorandini en la seva anàlisi de la revista. Segons Thibaudet es pot fer una distinció entre les la crítica dels professors o universitària, la crítica parlada o periodística i la crítica d'artista o dels escriptors¹⁰⁴. Seran justament aquestes tres vessants de la crítica les que exploraran els diferents números de *L'Atelier* que reflexionen explícitament sobre la noció de crítica de la novel·la. Per parlar sobre la crítica dels professors o universitària, els editors de la revista trien el

¹⁰⁴ LORANDINI, « Traduire Rabelais tous azimuts. Le cas de *L'Atelier du roman* », *L'Année rabelaisienne*, n° 3, varia, 2019, p. 359 cf. Albert THIBAUDET, « Les trois Critiques » a *Réflexions sur la critique*, Paris : Gallimard, 1939, p. 126.

text «Le roman» de Guy de Maupassant publicat a *Le Figaro* l'any 1888 com a obertura d'aquest volum. En aquest text el novel·lista francès s'interroga sobre les possibilitats de la crítica de la novel·la i la necessitat que aquesta exposi a partir de quina idea de novel·la es construeix el discurs crític. D'aquesta manera es podria arribar a fer una crítica que es fonamentés en el judici del valor artístic de l'obra i no en un intent d'imposar una determinada idea abstracta de novel·la¹⁰⁵.

Són les contribucions de François Ricard i Philippe Muray les que introdueixen una proposta de crítica a partir de la seva descripció de la crítica dels professors —malgrat Ricard mateix sigui docent de l'Université McGill i Muray impartís classes de literatura francesa a Stanford University (Califòrnia). El text de Ricard parteix d'una anècdota segons la qual una estudiant li va proposar com a tema de la seva recerca «défétichiser la littérature»¹⁰⁶: aquesta frase el porta a reflexionar sobre quina mena de fetitxe pot contenir la literatura i quina és la necessitat de posar-lo de manifest. Per respondre a això estableix un debat amb el text de Terry Eagleton *Literary Theory: An Introduction* (1983), en el qual Eagleton descarta el terme crítica en favor de la teoria a l'hora de referir-se a la lectura que es fa des de la Universitat. Segons Ricard, aquest tipus de lectura busca desemmascarar les obres literàries, mostrar les seves mentides, lluitar contra el seu poder de seducció i explicar els mecanismes del seu funcionament per tal de prevenir els lectors¹⁰⁷, enlloc de comprendre-les, des de l'interès per allò que l'obra literària pot oferir.

Aquesta oposició amb la teoria —un tant hiperbòlica i que obvia les diferents tendències dins de la teoria literària— permet a Ricard presentar una visió de la crítica que rebutja les acusacions d'idealisme per part de la teoria, atès que no només té en compte les determinacions exteriors de l'obra literària (ja siguin ideològiques, polítiques o socials), sinó també els aspectes del seu

¹⁰⁵ Guy DE MAUPASSANT «Ouverture : Le roman», *L'Atelier du roman*, n°6, 1996, p. 4-5

¹⁰⁶ François RICARD «Petit saynète universitaire» *L'Atelier du roman*, n°6, 1996, p. 10

¹⁰⁷ Ibid. p. 12-13

context que en determinen el funcionament i la significació.¹⁰⁸ Però, sobretot, el fonament de la crítica que planteja Ricard té a veure amb la capacitat per descriure allò singular que cada obra aporta al sistema al qual està lligada, és a dir, les particularitats que la fan alhora formar part d'una tradició i rellegir aquesta tradició.

En tout entreprise critique, au fond, n'était que la recherche de ce type de compréhension, qui n'avait pas de «lois» fixes, pas de «méthode», si ce n'est celles que lui dictait —que lui enseignait, plutôt— chacun des objets particuliers sur lesquels elle se penchait.¹⁰⁹

Ricard presenta la crítica com a forma de lectura que es construeix guiada per allò que cada obra demana i requereix, de manera que no parteix d'un mètode o unes lleis prefixades. Aquesta noció de crítica no només ens permet entendre quina mena de lectura proposa Ricard, sinó també establir un lligam amb el que hem anomenat l'hermenèutica de la novel·la de Kundera. En les seves lectures de les novel·les de Musil o Kafka, el txec procedia de manera que es posés de manifest el descobriment de l'existència que feia cada obra i, per tant, guiava la seva lectura per mitjà dels diferents elements constitutius de la novel·la que permetien l'exploració d'aquella pregunta existencial. Així, Ricard presenta un tipus de lectura proper al de Kundera com a alternativa a la teoria universitària.

En una línia semblant, Muray proposa una crítica de la novel·la que es presenti clarament com a judici, que no intenti convèncer al lector que només és una descripció objectiva de l'obra i el seu funcionament. El crític ha de ser capaç de desenvolupar el seu pensament sobre el text en qüestió i que, a la vegada això reveli la seva posició vers la concepció del món, atès que la novel·la ja és una certa visió del món¹¹⁰, un art que, en paraules de Kundera, estripa el teló de la preinterpretació. Més enllà de la reflexió sobre l'escriptura

¹⁰⁸ Ibid. p. 14

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Philippe MURAY «Le propre de la critique» *L'Atelier du roman*, nº6, 1996, p.18

que ha dut a terme la crítica universitària els darrers trenta anys¹¹¹, Muray proposa que la crítica de la novel·la s'interrogui sobre com aquesta és capaç, a través de la representació de les paradoxes existencials, de fer visibles als ulls del lector les estratègies discursives que construeixen els relat donen forma a la realitat¹¹². Seguint l'exemple de Kundera, Muray analitza el llenguatge que ha posat en valor la infantilització de la societat¹¹³ o la rapidesa mediàtica, una rapidesa oposada al ritme de la creació i el pensament que afavoreix la proliferació d'obres com a productes culturals consumibles que reproduïen els valors del mercat. La crítica que defensen Muray doncs hauria de ser capaç de desemmascarar aquests discursos i posar en valor les obres que denuncien aquestes representacions del món acrítics.

Al mateix número trobem les reflexions de Marek Bińczyk sobre la crítica polonesa abans i després de la caiguda del règim comunista, concretament sobre la *Gazeta Wyborcza*, i les de Charles Dantzig sobre el perill del ressorgiment d'una crítica biografista. La problematització de la noció de crítica però la trobem novament al text de Lakis Proguidis sobre *L'Âge d'or du roman* (1996) de Guy Scarpetta, on Proguidis relaciona la noció de crítica amb el tipus d'assaig que permetria donar forma a una hermenèutica de la novel·la. En aquest volum Scarpetta estudia dotze novel·les escrites entre 1980 i 1995, però cal destacar també la preocupació per la crítica, present a la introducció, on fa un repàs de l'evolució de la crítica literària al camp francès des de l'estructuralisme a la crítica periodística:

peut-être le temps était-il venu de réhabiliter ce genre décrié qu'est la critique littéraire : c'est-à-dire, tout bonnement, l'art d'avancer, à propos

¹¹¹ Ibid. p. 25

¹¹² Ibid. p.27-30

¹¹³ «INFANTOCRATIE. «Un motocycliste fonçait dans la rue vide, bras et jambes en O, et remontait la perspective dans un bruit de tonnerre ; son visage reflétait le sérieux d'un enfant qui donne à ses hurlements la plus grande importance» (Musil dans *L'Homme sans qualités*). Le sérieux d'un enfant : le visage de l'Âge technique. L'infantocratie : l'idéal de l'enfance imposé à l'humanité.» AR, p.155

de livres actuels, un jugement de valeur, appuyé sur une compréhension en profondeur des œuvres, et sur une véritable argumentation.¹¹⁴

Així, Scarpetta caracteritza la crítica literària del seu llibre pel seu judici de valor, és a dir, per la recerca dels valors estètics propis de cadascuna de les obres estudiades. Aquest judici s'elabora gràcies a la comprensió de les obres, a la recerca de les preguntes i de les diferents propostes discursives que trobem a la novel·la. A la vegada es construeix sobre una argumentació que permeti relacionar l'obra singular amb la tradició amb què dialoga i assenyalar el descobriment existencial que du a terme cada obra. La idea de novel·la que hi ha rere aquest assaig crític, com exposa el mateix autor sota el nom de « grand roman », és la que ha après de Kundera i les seves lectures de Broch: aquella que « explore un territoire encore inconnu de l'expérience humaine », que inventa o renova la forma narrativa i que ho assoleix a partir de la combinació d'aquests dos aspectes¹¹⁵.

En el seu article a *L'Atelier*, Proguidis analitza l'assaig de Scarpetta i el presenta com a exemple del tipus de crítica que la revista vol practicar i divulgar:

Il y a bien entendu l'unité imposée par le sujet même (le roman seul). [...] Il y a aussi l'unité obtenue grâce au style limpide et pénétrant, grâce à ce talent qui combine l'esprit méthodique et la métaphore poétique. Mais il y a surtout une autre unité, compositionnelle, structurelle celle-là, qui fait que la juxtaposition de ces douze écrits critiques devient une œuvre unie.¹¹⁶

El fet de posar al centre l'objecte de la crítica —en aquest cas la novel·la com a art— condiona la forma que prendrà el text assagístic. Com proposava Ricard, la comprensió de la novel·la passa per llegir-la a partir dels trets de l'obra que contribueixen a donar forma a seva la pregunta existencial.

¹¹⁴ Guy SCARPETTA, «Introduction: pour la critique» a *L'âge d'or du roman*, Paris: Grasset-Kindle Edition, 1996, Loc. 180

¹¹⁵ Ibid. Loc. 247

¹¹⁶ Lakis PROGUIS «Le roman est un art» *L'Atelier du roman*, n°6, 1996, p. 53

A diferència d'altres tendències crítiques exposades per Proguidis, en aquest assaig, la clau interpretativa no es troba en la biografia de l'autor, ni l'obra es concep com a il·lustració d'un concepte teòric abstracte; Scarpetta s'allunya de l'especialització i de la interpretació de les obres només en el seu context nacional, per a reflexionar sobre el saber de la novel·la a través de la comparació de les diferents obres triades. Proguidis anomena aquest tipus d'estudi la «critique associative», és a dir, un diàleg artístic que a través del contrast i la distinció ressalta la singularitat de cada obra¹¹⁷.

Aller toujours plus loin dans la *compréhension* des œuvres, des personnages, des situations, tel est le pari du tour d'horizon scarpettien. «Critique associative» signifie laisser les œuvres parler, les aider à se reconnaître l'une dans l'autre, l'une par l'autre, et les écouter —comme on dit que le romancier est à l'écoute de son personnage— dans ce qu'elles nous apportent d'original, d'exclusif, de *jamais auparavant connu*.¹¹⁸

En aquest tipus de crítica s'observa una important herència kunderiana, no tant per l'ús de paraules clau del txec, com pel tipus de relació que descriu entre el lector i l'obra, una forma de llegir que remet a l'hermenèutica, tant per la comparació de passatges i la capacitat de comprendre a través d'aquesta comparació —«pour comprendre, il faut comparer, disait Broch»¹¹⁹—, com per la insistència en escoltar l'obra i elaborar una interpretació a partir del que l'obra proposa.

Seguint la màxima que per comprendre cal comparar, la definició de la crítica es reprèn al vint-i-setè número de la revista (2001), però aquest cop a través de l'anàlisi de la crítica periodística, que molts dels col·laboradors caracteritzen com a crònica o, directament, com a estratègies publicitàries de les editorials. Per tal de fer un diagnòstic de la crítica parlada o periodística,

¹¹⁷ Ibid. p. 60

¹¹⁸ Ibid. p. 61

¹¹⁹ LR, p.196

segons la terminologia de Thibaudet, a proposta del novel·lista Michel Host tres col·laboradors de la revista i ell mateix van analitzar durant tres mesos (entre gener i març de 2001) els suplementes literaris de tres diaris francesos: *Le Figaro*, *Libération* i *Le Monde*.

Host planteja la seva anàlisi a partir de dues preguntes: quina és la raó de ser de la crítica periodística —més enllà de la funció informativa— i què és allò que fa una bona crònica literària¹²⁰. La primera constatació que fa és la manca d'influència de la crítica dels escriptors i de la crítica acadèmica (la de Blanchot, Genette o Barthes) a la crítica periodística, que anomena crònica al llarg de l'assaig. Fruit de l'anàlisi dels suplementes literaris, Host apunta una definició del que seria una bona crònica com aquella que transmet entusiasme per un text, per un autor o bé que, en complet desacord, et convenç de les raons per les quals està en desacord amb la proposta estètica de l'obra i de la necessitat de llegir l'obra per un mateix¹²¹.

Aquest tipus de cròniques no només són escasses sinó que, en el cas de les negatives, són inexistents, segons Host. Una altra constatació és el fet que tothom tracta els mateixos llibres al mateix temps, de manera que el criteri segons el qual es trien les obres ressenyades no és el de cada crític, sinó l'actualitat del calendari de publicacions editorials. De totes les cròniques llegides, Host només en troba una que pot posar com a exemple positiu: la crítica de *Le Tramway* de Claude Simon escrita per Pierre Lepape a *Le Monde* titulada «Une impalpable couche de cendres». Segons Host, aquesta crònica és l'única capaç de fer «une précise caractérisation de cette écriture singulière, la focalisation sur l'image central ou dominante du texte et sur le halo d'irréalité légère qu'elle crée autour d'elle.»¹²² Amb aquest exemple Host desmunta l'argument que una crítica periodística, fruit de l'espai o del tipus de públic, no pugui ser un comentari reflexionat, profund i equilibrat d'una obra literària,

¹²⁰ Michel HOST «Chassons le Babiroussa» *L'Atelier du roman*, n°27, 2001, p. 22

¹²¹ Ibid. p. 23

¹²² Ibid. p. 28

que la situï en el panorama estètic i que a la vegada desperti el desig de llegir-la.

Éric Naulleau aborda l'anàlisi de la crítica periodística a través d'un dietari en què dona compte de les obres que apareixen en els suplementes literaris i com són tractades. En aquest recorregut constata, com Host, que la tendència general és a seguir les novetats editorials, sense qüestionar els comunicats de premsa d'aquestes, de manera que els crítics —que ell anomena ressenyadors professionals—no elaboren realment un discurs crític sobre les obres, sinó més aviat donen a conèixer dels lectors una llista d'obres, com un mapa per navegar entre la ingent quantitat de novetats¹²³. Al llarg del seu article, Naulleau es pregunta retòricament si realment la crítica necessita als novel·listes o és un engranatge més del mercat editorial.

Des d'una perspectiva semblant, Proguidis exposa també la manca de judici crític a les ressenyes periodístiques, però es pregunta també per les conseqüències que això té en la percepció de les obres literàries: segons Proguidis, els llibres no es presenten ja com a obres amb uns valors i uns trets determinats sinó simplement com a escriptura¹²⁴. Aquesta noció d'escriptura, com aclareix l'autor, no és la de Barthes, sinó l'escriptura com a testimoni d'una activitat, com a acte d'un subjecte que no té valor pel text resultant, sinó com a prova d'una escriptura, quelcom que enllaça amb la noció de *graphomania* que Kundera defineix a *L'art du roman*: «N'est pas la manie de créer une forme mais d'imposer un moi aux autres. Version la plus grotesque de la volonté de puissance»¹²⁵.

L'anàlisi de la crítica literària periodística francesa però no es limita a la proposta de Host sobre els suplementes literaris. Philippe Muray estudia el paper de Bernard Pivot, director i presentador del programa televisiu

¹²³ ÉRIC NAULLEAU, «Journal d'un critique de la critique» *L'Atelier du roman*, n°27, 2001, p. 30-42

¹²⁴ LAKIS PROGUIDIS, «Aux temps de l'écriture», *L'Atelier du roman*, n°27, 2001, p. 45

¹²⁵ AR, p. 153

d'entrevistes i debat literari «Apostrophes» (1975-1990), que va marcar durant temps la visibilitat de les novetats editorials i el criteri sobre les tendències literàries franceses¹²⁶. Segons Muray, malgrat Pivot sí que exercia un judici sobre les obres, aquest es basava en un criteri personal, més que no pas en un argumentari estètic. El traductor Fridrik Rafnsson aporta una mirada sobre la crítica islandesa que revela les mateixes problemàtiques presentades als textos anteriors sobre la realitat del panorama francès, mentre que l'assagista René Pommier elabora una crítica dels manuals d'estilística de Georges Molinié (*Éléments de stylistique française*, 1986, *La Stylistique*, 1989, i *Dictionnaire de rhétorique*, 1992) que han marcat les ressenyes periodístiques de bona part dels suplementes literaris i l'escriptor Takis Théodoropoulos reflexiona sobre la desaparició de la noció de clàssic i la seva connotació negativa¹²⁷. La darrera de les intervencions al dossier és el text irònic de l'escriptor Alain Roy en el qual exposa de manera hiperbòlica una justificació de l'enemistat entre crítics i escriptors, en la qual descriu els escriptors com a mentiders, narcisistes i desconexadors de la condició humana.

Finalment, hi ha dos números dedicats a la crítica dels novel·listes; el primer (*L'Atelier du roman*, n°46, 2006), de caire més acadèmic i basat en les intervencions de diferents membres del TSAR al col·loqui «L'art du roman selon les romanciers» en el marc del Congrès annuel de l'ACFAS (Association francophone pour le savoir) el maig de 2006 a Montréal; el segon (*L'Atelier du roman*, n°83, 2015), on membres del SIR, com Massimo Rizzante i Simona Carreta, i col·laboradors habituals de *L'Atelier*, com Olivier Maillart i el mateix Proguidis, analitzen els textos poetològics de diversos novel·listes com Italo Calvino, Alejo Carpentier, Romain Gary, Alfred Döblin, Natalie Sarraute, Virginia Woolf, Milan Kundera i G. K. Chesterton.

¹²⁶ Philippe MURAY, «Pivot et son peuple», *L'Atelier du roman*, n°27, 2001, p. 59-67

¹²⁷ *L'Atelier du roman*, n°27, 2001, p. 68-92

Seguint el fil de la pregunta que donava títol als números anteriors dedicats a la crítica, el volum 46 s'interroga sobre el paper dels escriptors en el diàleg estètic ja sigui en el context universitari o en les seves manifestacions en el camp literari, a través d'assajos, diaris, pròlegs, converses o intervencions en la premsa —el que hem anomenat aquí textos poetològics. En aquest número, membres i col·laboradors del TSAR analitzen les aportacions d'escriptors com l'article de François Masse sobre Henry James i les seves lectures de Guy de Maupassant¹²⁸ o la de Mathieu Bélisle sobre els assajos de Julien Gracq¹²⁹.

On veiem però una major presència de les idees de Kundera és en el text que inaugura del dossier d'Isabelle Daunais. Segons la professora canadensa, la tasca del crític de novel·les és la de formular una hipòtesi, ja sigui lligada a un aspecte formal, estructural o temàtic de l'obra i desenvolupar la lectura a partir de les preguntes que suggereixi. La labor crítica però depèn de les aportacions anteriors i posteriors dels altres crítics, que permeten anar desentrellant, peça per peça la complexa arquitectura de la novel·la¹³⁰.

El pensament dels novel·listes sobre el seu art, d'altra banda, ens ofereix una idea, una concepció que no trobem al pensament de la crítica, atès que per al novel·lista la seva concepció de la novel·la està lligada a una visió del món, és una forma de coneixement i d'exploració de l'existència¹³¹. Per aquest motiu, les reflexions que puguin expressar els novel·listes sobre la novel·la són diferents de les dels historiadors o els crítics, i partiran sempre de les seves filiacions, del seus exemples, tant de la pròpia obra, com de les seves lectures.

Parler du roman, pour le romancier, c'est presque toujours parler des œuvres dans ce qu'elles ont de concret par là faire acte de *reconnaissance*, des romans eux-mêmes mais aussi de leur force de frappe, de leurs

¹²⁸ François MASSE, «Portrait d'un romancier en critique», *L'Atelier du roman*, n°46, 2006, p. 40-45

¹²⁹ Mathieu BÉLISLE, «Un expert en objets aimés», *L'Atelier du roman*, n°46, 2006, p. 54-59

¹³⁰ Isabelle DAUNAIS, «La pensée des romanciers», *L'Atelier du roman*, n°46, 2006, p. 24

¹³¹ Ibid.

prolongements, de ce qu'ils posent comme question ou apportent comme idée dont on ne peut plus se détourner.¹³²

Com hem vist en les definicions de crítica proposades pels col·laboradors de *L'Atelier*, Daunais presenta un tipus de lectura que cerca en les novel·les allò concret per tal de mostrar la capacitat de persuasió de les obres, les seves derivades en altres textos, de manera que es posin de manifest les preguntes intrínseques de cada novel·la. L'atenció a la concreció, com veiem en els assaigs de Kundera, es troba tant en el coneixement específic sobre l'existència que contenen les novel·les —que es construeix a partir de situacions concretes dels personatges—, com en la reflexió poetològica, que neix sempre d'un passatge o, fins i tot, com hem observat en la lectura que Kundera fa de Kafka, d'una sola frase.

Daunais, en base al caràcter diferencial dels textos poetològics dels novel·listes, proposa llegir-los com un conjunt, com una forma d'aproximació a la novel·la que, si bé no es pot concretar en un mètode abstracte, ens guia cap a determinades preguntes sobre la novel·la. Com en l'anàlisi que s'ha proposat de les lectures de Kundera, les obres assagístiques d'altres autors poden il·luminar alguns aspectes en relació amb el saber sobre l'existència de cada obra i amb la forma que adopti la novel·la d'acord amb les preguntes que formula i les situacions que explora.

Al darrer número de la revista —a dia d'avui— dedicat a la relació entre els crítics i els novel·listes (*L'Atelier du roman*, n°83) s'analitzen alguns dels trets singulars d'aquesta mena de textos. Ja siguin lliçons a la universitat sobre els valors literaris representats a la novel·la—com és el cas de Calvino en una versió americana de les *Poetikvorlesung* a Harvard¹³³— o articles publicats

¹³² Ibid. p. 25

¹³³ Massimo RIZZANTE, «La littérature ou lettres aux amis inconnus», *L'Atelier du roman*, n°83, 2015, p. 21-27

en revistes literàries que esdevenen una reflexió poetològica més extensa — com el cas de Döblin¹³⁴, Woolf¹³⁵, Carpentier¹³⁶ o el mateix Kundera¹³⁷. En aquest volum, diferents redactors de la revista analitzen les aportacions dels novel·listes al debat estètic sobre la novel·la.

Com comenta Mongo-Mboussa al text sobre Woolf, la crítica literària dels novel·listes ha esdevingut sovint el laboratori per a la concepció de la seva *ars poètica*: a través de les lectures d'altres altres autors, els novel·listes no només es formen una concepció de la seva pròpia estètica, sinó que ens il·lustren sobre la seva manera de llegir, sobre aquells aspectes als quals donen més importància. Aquests textos però sovint es construeixen emprant elements estilístics i compositius de la novel·la, com les metàfores —en el cas de Woolf, la idea de la torre inclinada per parlar de la posició de l'escriptor vers la societat després de la Primera Guerra Mundial¹³⁸—, els passatges narratius —com les anècdotes de Kundera— o els relats dins del relat —com a *A Room of One's Own* (1929).

En el cas de l'assaig dedicat a *L'art du roman*, Proguidis assenyala com la precisió del text de Kundera no prové de l'ús de conceptes abstractes, propis de la crítica acadèmica, sinó de la tria meticulosa de les paraules que apareixen al text: Kundera es refereix sempre a les obres tractades com a novel·les, no com a text o obra en prosa. Tampoc alterna entre la noció de literatura i la de novel·la, sinó que manté sempre el focus d'interès en l'art de la novel·la i la seva especificitat, atès que vol presentar-la no com un gènere més sinó com a forma de comprensió de l'existència. Aquests trets dels textos poetològics que acosten assaig i novel·la són els que, d'acord amb Daunais, ens permeten parlar

¹³⁴ Trevor CRIBBEN MERRILL, «La dialectique du ver de terre», *L'Atelier du roman*, n°83, 2015, p. 41-46

¹³⁵ Boniface MONGO-MBOUSSA, «Virginia Woolf, l'essai comme écriture totale», *L'Atelier du roman*, n°83, 2015, p.54-60

¹³⁶ Bruno MAILLÉ, «Notre résurrection sud-américaine», *L'Atelier du roman*, n°83, 2015, p. 28-33

¹³⁷ Lakis PROGUIS, «Le partage des eaux», *L'Atelier du roman*, n°83, 2015, p. 61-66

¹³⁸ Virginia WOOLF, «The Leaning Tower» a WOOLF, *Collected Essays II*, p.162-181

del pensament dels novel·listes com d'un conjunt que combina, en paraules de Proguidis l'esperit metòdic de la voluntat de comprendre a través dels trets de la pròpia obra, i les metàfores poètiques que construeixen les imatges reveladores d'aquesta comprensió.

V. CONCLUSIONS

Els novel·listes lectors i el coneixement de la novel·la

Acostar-nos al pensament de Milan Kundera a partir de la seva vessant com a lector ens ha permès descobrir una proposta crítica sobre la novel·la que, malgrat pertànyer a la tradició dels textos poetològics, estableix un diàleg estètic viu amb les reflexions sobre aquest art en l'àmbit dels estudis literaris. Aquest canvi de perspectiva respecte d'anàlisis anteriors, d'una banda, allunya els assaigs de Kundera de la funció de paratext de la seva obra i, de l'altra, ens permet llegir-los com a textos on es presenta a una idea de novel·la que no descriu només un gènere literari, sinó una forma de coneixement de l'existència. L'enfocament però requeria la recerca de les fonts del pensament kunderià, no sempre evidents en els seus textos, i sovint ocultes rere les modificacions i traduccions al llenguatge propi de l'assaig del novel·lista txec.

A través de les lectures de Broch, Musil i Nietzsche, s'ha pogut delimitar el sentit de la noció de coneixement novel·lesc que trobàvem en diferents variacions i formulacions als textos de Kundera, tant pel que fa a l'abast d'aquest saber com a la forma que pren a les obres. El saber sobre el ser-en-el-món es troba doncs en les preguntes que exploren les motivacions de les accions humanes, en la concepció de la pròpia existència com a possibilitat que s'assaja però no s'arriba a comprendre ni a dominar o en l'intent de donar sentit a través de la construcció del discurs i d'un llenguatge propi. És un coneixement que no s'expressa amb conceptes o idees abstractes, sinó amb la concreció de les metàfores, que permeten als personatges adquirir

alguna mena de saber sobre ells mateixos i sobre el món, a través de l'analogia. En aquest sentit, Kundera descriu aquest coneixement com a saber de la incertesa, atès que no contribueix a oferir respostes, sinó a oferir un ventall d'opcions i, en última instància, a formular preguntes. Parlar del saber de la incertesa és, en definitiva, dignificar un tipus de coneixement específicament literari que no aspira a oferir una última explicació clarivident de la realitat, sinó justament a fer èmfasi en la varietat explorada per la novel·la que ens ofereix un mapa de les possibilitats existencials.

Kundera basa la seva noció de coneixement novel·lesc en un corpus literari centreeuropeu on aquestes descobertes existencials es presenten sovint de manera explícita o autoreferencial, és a dir, a través d'una construcció de l'argument que tematitza la funció i els recursos estilístics de la novel·la per representar aquest saber. Per aquesta raó dedica una part important de les seves lectures a analitzar la composició de les obres —com es desenvolupen els temes, com es relacionen els diferents capítols i gèneres discursius integrats en la novel·la a través del contrapunt, etc.— i a explicar el perquè de les tries estètiques que donen lloc a diferents formes arquitectòniques de la novel·la. La tria de les paraules, les repeticions, les variacions d'una mateixa problemàtica existencial de la mà de diferents personatges formen part del conjunt de recursos de la novel·la per lligar la pregunta existencial que l'estructura a la diegesi narrativa. En última instància, el coneixement de la novel·la és el saber que es descobreix no a través del raonament argumental, sinó de l'efecte estètic, en altres paraules, el coneixement de la bellesa i, com a tal, no existeix fora de la forma novel·lesca.

Cal dir però que un dels elements clau que ens han permès entendre a què es refereix Kundera quan parla del coneixement de la novel·la deriva de la noció d'assaig específicament novel·lesc: aquest neix de l'escriptura aforística nietzschiana i de la proposta d'assaig de Musil a *Der Mann ohne Eigenschaften*, i té el seu fonament en la idea de presentar el pensament tal com arriba al subjecte de manera espontània, el pensament viu. Atès que les

reflexions de la novel·la es construeixen sobre l'acció i l'atmosfera existencial dels personatges, les meditacions que acull la novel·la han de sorgir de les situacions concretes que experimenta cada figura i, per tant, no prenen una forma expositiva ordenada, sinó que segueixen els meandres de l'argumentació de cada personatge, els seus canvis d'opinió i els seus dubtes. En aquest sentit, la hibridació entre novel·la i assaig —a través de recursos com el perspectivisme i la ironia— és el que permet donar forma a un coneixement hipotètic, lúdic i escèptic. La noció d'assaig però no indica un pensament incomplet, sinó un coneixement que té el seu valor justament en el seu caràcter no acabat, sempre obert a revisió, i alhora lúcid. Com deia Barrios, aquestes novel·les ens ajuden a conèixer amb l'esperit de la complexitat i amb la condició d'assaig permanent de l'existència.

A més a més del coneixement que adquireix el lector d'aquestes novel·les davant de la varietat de problemàtiques existencials concretes que s'hi representen—allò que Broch, Musil i Nietzsche consideraven el component ètic de la novel·la—, el coneixement també es rau en la seva experiència lectora. Com l'Ulrich de Musil, els lectors es familiaritzen amb el mapa de l'existència gràcies a diferents formes argumentatives de donar sentit a les accions humanes i a la pròpia existència. Com a coneixedors d'aquest llenguatge, quan observin la realitat extraliterària podran, segons Kundera, jutjar els discursos que construeixen el seu context i la seva experiència del món. El lector aprèn amb la novel·la a sospitar de les interpretacions tancades i a percebre el «teló de la precomprensió»¹ que cobreix la realitat quotidiana.

Dels textos poetològics de Kundera i el seu diàleg amb els autors esmentats no només se'n desprèn una idea de coneixement novel·lesc: aquesta idea se'ns transmet a partir de diferents lectures que mostren el funcionament d'una particular concepció de l'hermenèutica. L'aportació de Kundera a la idea d'un coneixement específicament novel·lesc no es fonamenta només en les

¹ LR, p. 114-115

paraules que tria per descriure'l, sinó en la seva habilitat per il·luminar els aspectes de cada obra que contribueixen a la reflexió i el pensament a través de la forma novel·lesca. El txec no descobreix una forma de coneixement nova, sinó que ens facilita les preguntes que ens permeten entendre la construcció d'aquest saber.

En els assaigs de Kundera no trobem l'exposició d'un mètode sinó d'una pràctica lectora: el fet que es construeixin fonamentalment a partir de les lectures de l'autor txec i de les seves propostes interpretatives ens ofereix l'oportunitat d'analitzar de quina manera s'endinsa Kundera en la comprensió d'aquests textos, quines preguntes guien la seva lectura i com elabora la seva idea de novel·la i de coneixement de la novel·la a partir del seu bagatge lector. Com en el conte «La baldufa» de Kafka que evocàvem a la introducció, les paraules clau de Kundera prenen sentit quan estan en moviment, quan mantenen la inèrcia que els dona el contacte amb el text, però perden el seu sentit ple quan intentem transformar-les en conceptes.

Tot i així, si bé no parteixen d'una metodologia explícita i comuna, com podríem esperar d'una investigació acadèmica, les lectures de Kundera incideixen sobre un seguit d'aspectes clau i es desenvolupen fonamentalment a través d'aquestes preguntes encadenades que, capa a capa, van mostrant els mecanismes interns de cada text. Per aquest motiu s'ha establert una relació entre la proposta lectora de Kundera i la de l'hermenèutica literària en la tradició que parteix de Gadamer i que desenvolupen Szondi i Valdés.

Kundera aventura una hipòtesi, un prejudici lector, propi o d'altres lectors, a vegades de forma hiperbòlica i provocadora, per després anar desgranant com s'ha arribat a aquesta idea, i quins elements del text serveixen de base per a aquesta proposta lectora. A mesura que avança en la seva interpretació contrasta i compara diferents passatges d'una mateixa obra, o d'obres d'un mateix autor, o de diferents novel·les, de manera que s'il·lumini algun aspecte del text que altrament restaria ocult. A partir de la màxima que

per comprendre al comparar, Kundera crea genealogies de textos, qüestiona tradicions, descobreix afinitats entre obres de diferents contextos i períodes.

A través de la dialèctica de pregunta i resposta, Kundera parteix de la descripció de l'objecte, de la forma i la trama, per tal d'iniciar un diàleg amb el text. Allò rellevant i el que el relaciona amb el tipus de lectura hermenèutica és com es produeix el salt de la vessant descriptiva a la interpretació, per tal de poder reflexionar sobre el coneixement existencial d'aquella obra². Per entendre l'estil d'un autor i la relació que s'estableix amb les seves ambicions estètiques, Kundera té sempre present la tradició a la qual pertany i, a partir de la consciència de la continuïtat pròpia de la novel·la, cerca aquells trencaments amb la tradició que contribueixen a repensar-la o, en paraules del txec, a descriure aquella parcel·la de l'existència encara desconeguda en el mapa de la novel·la.

Entre el taller, el cafè i les aules: els lectors de Kundera

La proposta kunderiana d'un coneixement específicament literari i la seva hermenèutica de la novel·la han tingut una acollida diversa en els entorns acadèmics, però s'ha desenvolupat com a reflexió sobre la lectura i l'art de la novel·la especialment de la mà d'investigadors com Daunais i Rizzante. Hem pogut observar com a través dels grups de recerca del TSAR i el SIR s'ha donat continuïtat a la seva forma de lectura en seminaris universitaris, a la vegada que ha despertat l'interès pels textos poetològics dels novel·listes, així com per un tipus d'assaig sobre la novel·la que es nodreix d'alguns dels recursos del seu objecte d'estudi.

Gràcies a les iniciatives impulsades per Daunais i Rizzante, en diàleg amb les idees sobre el coneixement literari de Bouveresse, Nussbaum i Pavel,

² Robert CANER-LIESE, «Trencament i continuïtat: el lloc de l'hermenèutica literària» *Annari de la Societat Catalana de Filosofia*, n°14, 2002, p.66

s'ha obert un espai dins de l'Acadèmia que pren els textos de Kundera, així com d'altres escriptors amb projectes similars com a punt de partida per a les seves investigacions. Ja sigui desenvolupant formes d'interpretació dels textos poetològics, de manera que reprèn el debat sobre els agents presents en la crítica literària, com amb estudis sobre les relacions entre novel·la i composició musical o sobre les pràctiques comparatistes de Kundera de Simona Carretta, els investigadors d'aquests grups han contribuït a reconfigurar les idees de Kundera en un context acadèmic. La lectura crítica dels textos kunderians per part del TSAR i el SIR recupera un saber sobre la novel·la que havia quedat en molts casos restringit a la interpretació de l'obra ficcional dels novel·lista.

Cal destacar també que l'estudi de les investigacions d'aquests col·lectius ens ha permès veure com no només s'incorporen al debat sobre la novel·la les propostes de lectura o les idees de Kundera, sinó també una forma d'entendre l'assaig, un tipus d'escriptura sobre la novel·la que incorpora alguns dels trets dels textos poetològics dels novel·listes, especialment en el cas de Rizzante. La reflexió sobre l'assaig com a forma de pensament i el qüestionament de l'escriptura acadèmica formen part també de l'herència kunderiana del TSAR i el SIR, juntament amb la recuperació d'alguns dels referents acadèmics de l'escriptor txec.

El projecte que millor il·lustra les lectures possibles de l'obra de Kundera però és la revista *L'Atelier du roman*. En primer lloc, la revista neix de l'esperit de diàleg del seminari kunderià, obert no només a estudiants universitaris, sinó també a escriptors, de manera que s'estableix un intercanvi de perspectives sobre la novel·la entre estudiosos i practicants d'aquest art. Aquest origen, una felicitat trobada entre la tertúlia de cafè i el seminari, afavoreix que trobem a les pàgines d'aquest projecte un discurs variat —diàlegs, entrevistes, assaigs, peces literàries i cròniques— en definitiva, diferents maneres d'acostar-se a la novel·la, per tal de mostrar-ne tantes vessants com sigui possible.

L'Atelier manté l'esperit novel·lesc de la complexitat a través d'aquestes veus diverses, però també de la continuïtat: així com es pregunta sobre la tasca de la crítica i analitza la funció de professors, crítics periodístics i d'autors en la construcció del discurs crític, qüestions que podríem considerar d'actualitat, també convida els seus col·laboradors a escriure sobre els fundadors del gènere novel·lesc, com Rabelais o Cervantes, o a analitzar les relacions entre assaig i novel·la o entre filosofia i novel·la. L'herència kunderiana doncs no es limita a la presència dels autors de la seva plèiade com Musil, Broch, Kafka o Gombrowicz en les dossiers de la revista, sinó que es troba en els valors fundacionals de la revista i en el projecte que Proguidis crea com a deixeble del txec: un espai on novel·listes, crítics i professors puguin debatre sobre la novel·la com a art i, per tant, com a forma de coneixement sobre l'existència a través de la bellesa.

Estudiar les contribucions de la revista també ens ha permès veure com la recepció acadèmica de grups com el SIR i el TSAR no es construeix com a adaptació dels textos poetològics a la forma dels treballs acadèmics, ni com a sistematització de les reflexions dels escriptors, sinó que manté un constant diàleg amb les lectures dels novel·listes i amb la seva forma d'escriptura crítica. Les publicacions i la recerca d'aquests projectes es debaten en diferents volums de la revista amb d'altres novel·listes, amb l'objectiu que el diàleg entre creadors i investigadors continuï viu en un context divers com el de *L'Atelier*.

Per seguir fent girar la baldufa

El recorregut per les lectures de Kundera ens ha descobert també camins paral·lels de possibles investigacions que, pel tipus d'enfocament que requerien o per la desviació de les preguntes centrals d'aquest treball, no s'han dut a terme en aquestes pàgines, però que podrien ser objecte de futures recerques. En primer lloc, caldria estudiar un tercer tipus de lectors de l'obra

de Kundera, això és, els escriptors que han construït els seus textos poetològics a partir del model que han trobat en els assaigs de Kundera. Novel·listes com Guy Scarpetta —del qual s'ha comentat *L'âge d'or du roman*—, Adam Thirlwell³ o James Wood⁴ han publicat textos on desenvolupen la seva idea de novel·la a partir de lectures d'obres que han marcat la seva formació com a escriptors, o que han definit la seva noció de la forma i la tasca d'aquest art, i tots ells han reconegut la importància del model kunderià en la seva escriptura. A més a més, sovint es tracta de novel·listes que mantenen un diàleg amb els espais acadèmics com a professors en programes de creació literària, però també en seminaris sobre literatura comparada.

En segon lloc, en la línia de les propostes del TSAR sobre autors francòfons i dels estudis sobre les *Poetikvorlesung* a la tradició alemanya, es podria desenvolupar un estudi sobre les característiques i la crítica dels textos poetològics dels novel·listes, ja sigui des d'una vessant genèrica, és a dir, com a tipologia textual i forma assagística, com des d'una vessant propera a la d'aquest estudi, per tant, de les aportacions a la teoria de la novel·la que es troben en aquests textos. A diferència de la primera línia de recerca proposada, aquí l'obra de Kundera esdevindria un més dels textos poetològics en una tradició que floreix al segle XX en diàleg amb la teoria literària, però que es pot remuntar als orígens de la novel·la, com ens recorda Chvatik.

Finalment, la incorporació de la revista *L'Atelier du roman* a la present investigació ens ha ajudat a entendre les possibles lectures i desenvolupaments de l'obra de Kundera però, alhora, llegir-la en aquest context no ha permès analitzar-la com a projecte autònom, ni tampoc fer-ne una lectura en profunditat —cal tenir en compte l'extensió dels volums i els més de 25 anys de vida d'aquesta revista trimestral. Així, es podria dur a terme un estudi tant des d'un punt de vista de la sociologia literària, com a intervenció en els debats

³ Adam THIRLWELL, *The Delighted States*, Op. Cit.; Adam THIRLWELL, *Miss Herbert*, Op. Cit.

⁴ James WOOD, *How Fiction Works*, Op. Cit.

crítics del camp literari francès, com de les aportacions en el marc de la teoria de la novel·la del conjunt de les col·laboracions de la revista, així com del seu vincle amb els entorns acadèmics. Un altre enfocament seria el d'estudiar les aportacions poetològiques de *L'Atelier* en diàleg amb revistes que tenen un projecte similar, com *L'infini* o *The Paris Review*, i que donen espai a la reflexió dels novel·listes, alhora que fomenten la discussió estètica entre acadèmics i escriptors.

Després d'haver transitat pels assaigs de Kundera i les successives lectures de la seva obra, podem afirmar que la seva proposta hermenèutica i estètica continua en moviment en els textos de companys de professió i de lectors metòdics i que, lluny d'esgotar-se, les possibilitats interpretatives de les seves idees segueixen creixent mentre se sumin veus al debat sobre la novel·la i el seu coneixement.

VI. BIBLIOGRAFIA

OBRA DE MILAN KUNDERA

Milan KUNDERA, *Œuvre I, II*, Paris: Gallimard, 2017. Edició a cura de François Ricard.

Assaigs

KUNDERA, Milan *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha: Československý spisovatel, 1960.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris : Folio, 1986.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris : Folio, 1993.

KUNDERA, Milan, *Le rideau*, Paris : Folio, 2005.

KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Paris : Folio, 2009.

Novel·les

KUNDERA, Milan, (1967), *La broma* [Žert], Barcelona: Edicions de 1984, 1985. Traducció de Monika Zgustová.

KUNDERA, Milan, (1968), *Amors ridículs*, [Směšné lásky], Barcelona: Destino, 1987. Traducció de Monika Zgustová.

KUNDERA, Milan, (1969), *L'edat lírica* [Život je jinde], Barcelona: Destino, 1996. Traducció de Monika Zgustová.

- KUNDERA, Milan, (1976), *El vals de l'adéu* [Valčík na rozloučenou], Barcelona: Destino, 1989. Traducció de Monika Zgustová.
- KUNDERA, Milan, (1978), *El llibre del riure i de l'oblit* [Kniha smíchu a zapomnění], Barcelona: El cercle de lectors, 1989. Traducció de Monika Zgustová.
- KUNDERA, Milan, (1984), *La insostenible lleugeresa del ser* [Nesnesitelná lehkost bytí], Barcelona: Destino, 1986. Traducció de Monika Zgustová.
- KUNDERA, Milan, *La immortalitat* [Nesmrtelnost], Barcelona: Destino, 1990. Traducció de Monika Zgustová.
- KUNDERA, Milan, (1993), *La lenteur*, Paris: Gallimard.
- KUNDERA, Milan, (1997), *L'identité*, Paris: Gallimard.
- KUNDERA, Milan, (2000), *L'ignorance*, Paris: Gallimard.
- KUNDERA, Milan, (2014), *La fête de l'insignifiance*, Paris: Gallimard.

Articles en premsa

- KUNDERA, Milan, «Prague: un poème qui disparaît?», *Le Débat*, 2, 1980, p. 48-65.
- KUNDERA, Milan, «Kafka. Visionario del totalitarismo», *Revista de la Universidad de México*, n°9, maig 1980, p.13-19.
- KUNDERA, Milan, «Quelque part là-derrrière» *Le Débat*, 8, 1981, p.50-63.
- KUNDERA, Milan, «Le testament des somnambules », *Le Nouvel Observateur*, Divendres 9 d'abril 1982, p. 48-51.
- KUNDERA, Milan, «Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale», *Le Débat*, 27, 1983, p. 3-22.
- KUNDERA, Milan, «An Introduction to a Variation», *The Book Review. The New York Times*, January 6th, 1985, Secció 7, p.1 [En línia].
- KUNDERA, Milan, «Quatre-vingt-neuf mots » publicat *Le Débat*, 37, 1985, p.87-118.

- KUNDERA, Milan. «Kafka, Heidegger et Fellini», *Le messager européen*, 1, 1987, p. 134-136.
- KUNDERA, Milan «L'ombre castratrice de Saint Garta», *L'infini*, 32, 1990, p. 3-12.
- KUNDERA, Milan, «Beau comme une rencontre multiple», *L'infini*, 34, 1991, p. 50-62.
- KUNDERA, Milan, «Une phrase», *L'infini*, 35, 1991, p. 42-53.
- KUNDERA, Milan, «Improvisation en hommage à Stravinski», *L'infini*, 36, 1991, p. 19-42.
- KUNDERA, Milan. «À propos du XVIII siècle», *La règle du jeu*, 6, 1992, p. 59-60.
- KUNDERA, Milan, «À la recherche du présent perdu», *L'infini* n° 37, 1992, p. 22-34.
- KUNDERA, Milan, «Le mal-aimé de la famille ou Petite discographie de Janacek avec digressions», *L'infini*, 38, 1992.
- KUNDERA, Milan, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *L'infini*, 39, 1992, p. 33-50.
- KUNDERA, Milan, «Les chemins dans le brouillard», *L'infini*, 40, 1992, p. 42-64.
- KUNDERA. Milan. «Rabelais et les misomuses», *La règle du jeu*, 9, 1993, p. 31-36.
- KUNDERA. Milan, «Lettre sur Fellini», *La règle du jeu*, 11, 1993, p. 59 - 60
- KUNDERA, Milan, «À bâtons rompus. Witold Gombrowicz: Journal; Guy Scarpetta : La Suite Lyrique; Philippe Murray: Céline; Céline: D'un château l'autre», *L'Atelier du roman*, 4 1995, p. 61-76.
- KUNDERA, Milan, «A bâtons rompus (suite) Witold Gombrowicz: Journal; Honoré de Balzac: *Le Père Goriot*; Joromir John: *Le Monstre à explosion*; Kafka; Cervantès: *Don Quichotte*» *L'Atelier du roman*, 5, 1995, p. 121-131.
- KUNDERA, Milan, «À bâtons rompus (suite). Adalbert Stifter: *L'Été de la Saint-Martin*; Kafka», *L'Atelier du roman*, 6, 1996, p. 67-76.

KUNDERA, Milan, «Benoît Duteurtre: *Gaieté parisienne*. Conversation»,
L'Atelier du roman, 6, 1996, p. 93-103.

KUNDERA, Milan, «Mein Jahrhundertroman», *Die Zeit*, 21 de gener 1999 [En
línea] Hamburg: Die Zeit

Entrevistes

KUNDERA, Milan i SCIANNA, Ferdinando, «Milan Kundera: Le roman?
Une des plus grandes conquêtes de l'Occident», *La quinzaine littéraire*,
286, 16-30 setembre, 1978, p. 56-57.

KUNDERA, Milan i BIRON, Normand, «Entretien avec Milan Kundera»,
Liberté, 21, 1, 1979, p.19-33.

KUNDERA, Milan, *La parole littéraire* (Belgrade, édition internationale)
septembre 1982, n°2-3, p. 2-3.

KUNDERA, Milan i MCEWAN, Ian «An Interview with Milan Kundera»
Granta. 11, 1984, p. 27

KUNDERA, Milan i SALMON, Christian, «Entretien sur l'art du roman» *The
Paris Review*, 92, 1984.

KUNDERA, Milan i SALMON, Christian, «Entretien sur l'art de la
composition» *L'Infini*, 5, 1984, p. 23-31.

KUNDERA, Milan i SALGAS, Jean-Pierre, « Kundera lit de préférence les
philosophes », *La quinzaine littéraire*, n. 41, 1984, p.16-17.

KUNDERA, Milan and ELGRABLY, Jordan, «Conversation with Milan
Kundera» *Salmagundi*, 73, 1987, p. 3 - 24.

KUNDERA, Milan i ZGUSTOVA, Monika, «Milan Kundera: Del Rigor.
L'Arquitectura de la Novel·la», *Quaderns. El País*, març, 1987, p. 22-
27.

KUNDERA, Milan i OPPENHEIM, Lois, «A Conversation with Milan
Kundera», *The Review of Contemporary Fiction*, 9.2, 1989, p. 7-11.

KUNDERA, Milan i MORELLO, André-Alain, «Questions et réponses échangées par écrit entrée André-Alain Morello et Milan Kundera» *Dix-neuf/ Vingt*, 1, Març, 1996 p. 145-149.

Pròlegs

KUNDERA, Milan, «Préface», dans Škvorecký, Joseph, *Miracle en Bohême*, Paris, Gallimard, 1978, p. VII-XIV.

KUNDERA, Milan, «Il fallait détruire Candide», a HAVEL, Vaclav, *Audience. Vernissage, Pétition*, Paris : Gallimard, 1980, p. 7 -13.

KUNDERA, Milan, «Préface». a RICARD, François, *La Littérature contre elle-même*, Montréal : Boréal, 1985, p.7-12.

Milan KUNDERA «L'arte del saggio». a RIZZANTE, Massimo, *L'albero. Saggi sul romanzo*, Venezia: Marsilio Editori, 2007, p. 7-8.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTÀRIA

AA. VV, *L'infini*, 44, Hivern, 1993 [Paris: Gallimard]

ADORNO, Theodor W., *Notes de literatura*, Barcelona: Columna, 2011.
Traducció de Robert Caner-Liese.

AJI, Aron (Ed.), *Milan Kundera and the Art of Fiction*, London: Routledge, 1992

ALBÉRÈS, René-Marill i DE BOISDEFFRE, Pierre, *Franz Kafka*, Paris: Editions Universitaires, 1967.

ALLARD, Yvon, *Le roman historique*, Longueuil : Editions du Préambule, 1987.

ALLOTT, Miriam, *Novelists on the Novel*, London: Routledge, 1959.

ALLRED, Ammon «The Arts of the Novel: Heidegger and Kundera on the Forgetting of Being» *Philosophy Today*, 49, 2, 2005, p.127-144. [En línia].

- ALTER, Robert, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley/London: University of California Press, 1975.
- ANSEL, Yves « Le roman post-moderne : la mise à l'épreuve de l'interprétation » a CORREARD, Nicolas, FERRÉ, Vincent i TEULADE, Anne (Ed.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Paris: Classiques Garnier, 2014, p.235-247.
- ARENDT, Hannah, *The Life of the Mind*, New York/London: Harvest Books, 1981.
- ARISTÒTIL, *Poètica*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1946. Traducció de J. Farran.
- ARISTÒTIL, *Ètica nicomaquea, Vol. II*, Barcelona: Bernat Metge, 1995. Traducció de Josep Batalla.
- BAJTIN, Mijail, *Problemas de la poètica de Dostoïevski*, Mèxic: FCE, 1986. Traducció de Tatiana Bubnova.
- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989. Traducció d'Helena S. Kriükova i Vicente Cazcarra.
- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Madrid: Siglo XXI, 1999. Traducció de Tatiana Bubnova.
- BARNER, Wilfried, «Poetologie? Ein Zwischenruf», *Scientia Poetica*, 9, 2005, p. 389–399.
- BARRÈRE, Anne i MARTUCCELLI, Danilo, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009.
- BARRIOS CASARES, Manuel, «Hegel, Kundera, Rorty» *ER, Revista de Filosofia*, 26, 1999, p. 11-45.
- BARRIOS CASARES, Manuel, *Narrar el abismo: ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*, València: Pre-Textos, 2001.
- BARRIOS CASARES, Manuel, *La vida como ensayo: experiencia e historia en la narrativa de Milan Kundera*, Sevilla: Fénix editorial, 2010.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Editions de Seuil, 1984.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris: Seuil, 2002.

- BARTHES, Roland, *La Préparation du roman I et II. Cours et Séminaires au Collège de France 1978-1979, 1979-1980*, Paris : Seuil, 2003.
- BEDIENT, Calvin, «On Milan Kundera» *Salmagundi*, 37, 1987, p.93-108.
- BÉLISLE, Mathieu, «Un expert en objets aimés», *L'Atelier du roman*, 6, 2006, p. 54-59.
- BENJAMIN, Walter, *Erzählen Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Assaigs de literatura contemporània*, Barcelona: Columna, 2001. Traducció de Pilar Estelrich.
- BENSON, Stephen, «For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera», *Narrative*, 11, 3, 2003, p. 292-311.
- BESA, Carles «Notes sobre la digressió» *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 2, 2010, p. 13-24.
- BISSONNETTE, Annie, *Milan Kundera essayiste ou l'art de la paradoxe*, Ottawa : Université d'Ottawa, 1999 [Tesi de màster no publicada].
- BISSONNETTE, Annie « Milan Kundera, essayiste ou le singulier pluriel des *Testaments trahis* » Colloque « Milan Kundera, une œuvre au pluriel », Université Libre de Bruxelles, 14-15 de septembre 2001. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles [En línia]<<https://www2.ulb.ac.be/philo/cet/old/kunderapdf.html> >
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris: Gallimard, 1959.
- BLOOM, Harold (Ed.), *Milan Kundera. Bloom's Modern Critical Views*, Philadelphia: Chelsea House Publications, 2003.
- BLUMENBERG, Hans, *Paradigmas para una metaforología*, Madrid: Trotta, 2018. Traducció de Jorge Pérez de Tudela.
- BOISEN, Jørn, *Une fois ne compte pas Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.
- BOISEN, Jørn, «Le malentendu – Kundera et ses paratextes», *Neohelicon*, 37, 2010, p. 287-304.
- BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, London: Penguin Books, 1991.

- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992.
- BOUVERESSE, Jacques, *Le philosophe chez les autophages*, Paris: Minuit, 1984.
- BOUVERESSE, Jaques, *Rationalité et cynisme*, Paris : Minuit, 1984.
- BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain*, Marseille: Agone, 2008 [BOUVERESSE, Jacques, *El conocimiento del escritor*, Barcelona: Ediciones del subsuelo, 2013. Traducció de Laura Claravall].
- BOYER-WEINMANN, Martine, *Lire Milan Kundera*. Paris: Armand Colin, Kindle Edition 2009.
- BOYER-WEINMANN, Martine i Marie-Odile THIROUIN, *Désaccords Parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grénoble : ELLUG. Université Stendhal, 2009.
- BRAND, Glen, «Kundera and the Dialectic of Repetition» a AJI, Aron (Ed.), *Milan Kundera and the Art of Fiction*, London: Routledge, 1992, p. 208-219.
- BRETON, André, *Œuvres complètes, I*, Paris: Gallimard, 1988.
- BROCH, Hermann, *Briefe. Von 1929-1951*, Zürich: Rhein-Verlag, 1957.
- BROCH, Hermann, *Schriften zur Literatur 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- BROCH, Hermann, *Poesía e investigación*, Barcelona: Barral, 1974. Traducció de Ramón Ibero.
- BROCH, Hermann, «Algunes observacions sobre el problema del kitsch» *L'Espill*, 60, 2019 p. 188- 202.
- BROCH, Hermann, *Die Schlafwandler*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2005.
- BROCH, Hermann, *Pasenow o el romanticismo*, Barcelona: Debolsillo, 2006. Traducció de María Ángeles Grau.
- BROCH, Hermann, *Esch o la anarquía*, Barcelona: Debolsillo, 2007. Traducció de María Ángeles Grau.
- BROCH, Hermann. *Huguenau o el realismo*, Barcelona: Debolsillo, 2013. Traducció de María Ángeles Grau.

- BRODSKY, Joseph, «Why Milan Kundera Is Wrong About Dostoyevsky» *The New York Times*, February 17th, 1985 [En línia].
- BRUNEL, Pierre, *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XXe siècle*, Paris: Librairie José Corti, 1997.
- CAGNAT, Cédric, *Anti-kitsch. Une brève introduction à l'œuvre de Milan Kundera*, Paris: L'Harmattan, 2016.
- CALASSO, Roberto, *La literatura y los dioses*, Barcelona: Anagrama, 2002. Traducció d'Edgardo Dobry.
- CAMUS, Albert, « L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka » a CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris: Gallimard, 1982 p. 181-184.
- CANER-LIESE, Robert, «Trencament i continuïtat: el lloc de l'hermenèutica literària» *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, n°14, 2002, p.61-69.
- CANER-LIESE, Robert, «Acerca de la hermenéutica material de Peter Szondi» a Sultana WAHNÓN (Ed.) *El problema de la interpretación literaria: fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2009, p.103-146.
- CANER-LIESE, Robert, *El primer Romanticisme alemany*, Barcelona: Edicions UB, 2018.
- CARRETTA Simona i NARDON, Walter (Ed.), *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, Trento: Università degli Studi di Trento, 2014.
- CARRETTA, Simona, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine: Mimesis Edizioni, 2019.
- CASALS, Josep, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona: Anagrama, 2003.
- ČEŠKA, Jakub, «Le roman comme déploiement symbolique du rêve : La thématique du rêve dans l'oeuvre de Milan Kundera» *Revue des études slaves*, 83, 3, 2011, p. 457-478.
- CHVATIK, *Kvetoslav Svět románů Milana Kundery* Brno : Atlantis, 1994 [CHVATIK, *La trampa del mundo. Milan Kundera, novelista*, Barcelona: Tusquets, 1996. Traducció de Fernando de Valenzuela].

- CHVATÍK, Květoslav, *Tschechoslowakischer Strukturalismus: Theorie und Geschichte*, München: Wilhelm Fink, 1981.
- CHVATÍK, Květoslav, *Mensch und Struktur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- CHVATÍK, Květoslav (Ed.), *Strukturalismus und Avantgarde. Aufsätze zur Kunst und Literatur*, München: Hanser, 1970.
- CHVATÍK, Květoslav (Ed.), *Die Prager Moderne: Erzählungen, Gedichte, Manifeste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- COLIEE, Rosalie L., *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- COQUIO, Catherine i SALADO, Régis (Dir.), *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*, Pau: Publications de l'Université de Pau, 1993.
- COQUIO, Catherine i SALADO Régis (Ed.), *Fiction et Connaissance: Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris : Harmattan, 1998.
- CRIBBEN MERRILL, Trevor, «La dialectique du ver de terre» *L'Atelier du roman*, 83, 2015, p. 41-46.
- CORREARD, Nicolas, FERRÉ, Vincent i TEULADE, Anne (Ed.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Paris : Classiques Garnier, 2014.
- DAHAN-GAIDA, Laurence, «Entropie, histoire, récit: l'exemple de Musil», *Romantisme*, n°72, Vol. 2, 1991, p. 109-123.
- DAHAN-GAIDA, Laurence «Du Savoir à la fiction: les phénomènes d'interdiscursivité entre science et littérature», *Canadian Review of Comparative Literature*, 18, 4, 1991, p. 471-487.
- DAHAN-GAIDA, Laurence, *Musil. Saber y ficción*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. Traducció d'Alejandrina Falcón.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris: Editions de Seuil, 1977.
- DAUNAIS, Isabelle, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris: Nizet, 1993.

- DAUNAIS, Isabelle, *L'Art de la mesure où l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal/ Presses universitaires de Vincennes, 1996.
- DAUNAIS, Isabelle, «La réversibilité des arts: littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans)» *Études françaises*, 33, 1, 1997, p.95-108.
- DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal/ Presses universitaires de Vincennes, 2002.
- DAUNAIS, Isabelle, «La pensée des romanciers» *L'Atelier du roman*, 46, 2006, p. 23-25.
- DAUNAIS, Isabelle (Ed.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec : Nota bene, 2008.
- DAUNAIS, Isabelle, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*. Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes. Kindle Edition. 2008.
- DAUNAIS, Isabelle i HEPBURN, Allan, «The State of the Art: Novelists Thinking the Novel» *University of Toronto Quarterly*, 79, 4, 2010, p.1005-1012,
- DAUNAIS, Isabelle i RICARD, François, (Ed.), *La Pratique du roman*. Montréal : Editions du Boréal, 2012,
- DAUNAIS, Isabelle (Ed.), *La mémoire du roman*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2013,
- DAUNAIS, Isabelle, *Le roman sans aventure*, Montréal: Editions du Boréal, 2015.
- DAUNAIS, Isabelle, « L'histoire du roman par les romanciers. Un récit de fondation et de disparition», *Roman 20-50*, 63, 2017, p. 95-106,
- DAUNAIS, Isabelle, «Liminaire», *Tangence*, 118, 2018 Kindle Edition, p. 5–12,
- DAUNAIS, Isabelle, «Critique et mémoire: les romanciers et l'histoire du roman», *Tangence*, 118, 2018 Kindle Edition, p. 13–25.
- DE MAUPASSANT, Guy, «Ouverture : Le roman», *L'Atelier du roman*, 6, 1996, p. 4-5.

- DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Felix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Les Editions de Minuit, 1975.
- DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Editions de Minuit, 2005.
- DEMERS, Jeanne, « Critique et écriture : faut-il vraiment les distinguer ? », *Études françaises*, 33, 1, 1997 p.25-35.
- DESCOMBES, Vincent, *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris: Les éditions de Minuit, 1983.
- DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris: Les éditions de Minuit, 1987.
- DÖBLIN, Alfred, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Berlin: Fischer Verlag, 2013.
- DOLEZEL, Lubomír, «Mímesis y mundos posibles» a Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ (Ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco Libros, 1997 p.79-81.
- DURZAK, Manfred, *Hermann Broch. Dichtung und Erkenntnis. Studien zum dichterischen Werk*, Stuttgart: Kohlhammer, 1978.
- DURZAK, Manfred i SCHLANT, Ernestine (Ed.), *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- ENGEL, Pascal, «Trois conceptions de la connaissance littéraire: cognitive, affective, pratique» *Philosophiques*, 40, 1, 2013, p.121-138.
- FABER, Richard i NAUMANN, Barbara, (Ed.), *Literarische Philosophie – Philosophische Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- FERRÉ, Vincent, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris: Honoré Champion, 2013.
- FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris : Le Livre de Poche, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *L'ordre del discurs i altres escrits*, Barcelona: Laia, 1982. Traducció de Pompeu Casanovas.

- FRANK, Manfred, «Erkenntniskritische, ästhetische und mythologische Aspekte der "Eigenschaftslosigkeit" in Musils Roman», *Revue de théologie et de philosophie*, 31, 3, 1981, p. 241-257.
- FRANK, Manfred, «Philosophische Grundlagen der Frühromantik» a BEHLER, Ernst, HÖRISCH, Jochen i OESTERLE, Günter (Ed.) *Athenäum: Jahrbuch für Romantik*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh, 1994.
- GABOLDE, Isabelle, *La lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil: 'Die Schlafwandler' de Hermann Broch. Métamorphose d'un genre et questionnements contemporains*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang, 2010.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método I*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999 Traducció de Manuel Olasagasti.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método II*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999 Traducció de Manuel Olasagasti.
- GADAMER, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona: Paidós, 2012. Traducció de Francisco Zúñiga i Faustino Oncina.
- GALAN, Frantisek W. (Ed.), *Historic Structures. The Prague School Project, 1928-1946*, London/Sydney: Croom Helm, 1985.
- GAMBAROTA, Paola, «Notizen zu Kunderas Broch-Lektüre», *Germanoslavica : Zeitschrift für germano-slawische Studien*, 6, 11, 1999, p. 47-59.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982, [GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid : Taurus, 1989 Traducció de Celia Fernández Prieto].
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure á la fiction*, Paris: Editions de Seuil, 2004.
- GIRARD, René, (1961), *Mensonge romantique er vérité romanesque*, Paris : Pluriel, 2017.
- GOMBROWICZ, Witold, *Diario (1953-1969)*, Barcelona: Seix Barral, 2005. Traducció de Bożena Zaboklicka i Francesc Miravittles.
- GRAMUGLIO, María Teresa, «La construcción de la imagen» *Revista de lengua y literatura*, 4, Universidad Nacional de Comahue, 1988, p. 3-16.

- HAMŠÍK, Dušan, *Writers against Rulers*, London: Hutchison, 1971.
- HARGRAVES, John A., *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka*, New York: Camden House, 2002.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002 [Martin HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, Madrid: Editorial Trotta, 2009. Traducció de Jorge Eduardo Rivera].
- HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza Editorial, 2010 Traducció d'Helena Cortés i Arturo Leyte.
- HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el Humanismo*, Madrid: Alianza Editorial, 2006 Traducció d'Helena Cortés i Arturo Leyte.
- HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 9-37 Traducció d'Eustaquio Barjau.
- HERDER, J. G. i BOLLACHER, Martin (Ed.), *Werke, Vol.4*, Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker, 1994.
- HILLEBRAND, Bruno, *Theorie des Romans*, Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1993.
- HORISCH, Jochen, «Selbsterziehung und asthetische Autonomie. Versuch über ein Thema der frühromantischen Poetologie und Musils MoE», *Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 69, 1975, p.350-361.
- HOST, Michel, «Chassons le Babiroussa» *L'Atelier du roman*, 27, 2001, p. 19-29.
- HUSSERL, Edmund, *Invitación a la fenomenología*, Barcelona: Paidós, 1992. Traducció de Peter Baader.
- HUSSERL, Edmund, *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2012
- ISER, Wolfgang, «Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions» *New Literary History*, 21, 4, 1990, p. 939-955.
- IVANOVA, Velichka, *Fiction, utopie, histoire: essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris: L'Harmattan, 2012.
- JAKOB, Michael, ««Möglichkeitssin» und Philosophie der Möglichkeit» a BROKOPH-MAUCH, Gudrun, (Ed.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Tübingen: Francke Verlag, 1992.

- JAMES, Henry, *El arte de la novela: prefacios críticos/The Art of the Novel: Critical Prefaces*, San Lorenzo del Escorial: Langre, 2014. Traducció de Félix Rodríguez.
- JAMESON, Frederic, *The Political Unconscious: Narrative as a Social Symbolic Act*, Ithaca: Cornell Paperbacks, 1982.
- JANOUC, Gustav, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt am Main: Fischer, 1951.
- KAFKA, Franz, *Der Verschollene*, Stuttgart: Reclam, 1997.
- KAFKA, Franz, *Amèrica*, Barcelona: Proa, 1988. Traducció de Joan Fontcuberta.
- KAFKA, Franz, *Der Verschollene. Roman in der Fassung der Handschrift*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1983.
- KAFKA, Franz, *Das Schloß*, Frankfurt am Main: Fischer, 1977.
- KAFKA, Franz, *El castell*, Barcelona: Proa, 1999. Traducció de Lluís Solà.
- KAFKA, Franz, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982.
- KAFKA, Franz, *Narracions completes, vol. II*, Barcelona: Quaderns Crema, 1982. Traducció de Josep Murgades.
- KAFKA, Franz, *Der Prozeß*, Stuttgart: Reclam, 1990.
- KAFKA, Franz, *El procés*, Barcelona: Proa, 1966. Traducció de Gabriel Ferrater.
- KEMPKE, Kevin, VÖCKLINGHAUS, Lena i ZEH, Miriam (Ed.), *Institutsprosa – Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf akademische Schreibschulen*, Leipzig: Spector Books, 2019.
- KESSLER, Michael i LÜTZELER, Paul Michael, *Hermann Broch Handbuch*, Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015.
- KIŠ, Danilo, *Enciclopedia de los muertos*, Barcelona: Acantilado, 2008. Traducció de Nevenka Vasiljevic.
- KLÜGER, Ruth, «Kitsch and Art: Broch's Essay "Das Böse im Wertsystem der Kunst"» a LÜTZELER Paul Michael i BROCH, Hermann, *Visionary in Exile*, New York: Camden House, 2003.

- KNOOP, Christine Angela, *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, London: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2011.
- KOSELLECK, Reinhart, *Futuro pasado para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993. Traducció de Norberto Smilg.
- KOSELLECK, Reinhart, *historia/Historia*, Madrid: Trotta, 2004. Traducció d'Antonio Gomez.
- KREUTZER, Leo, *Erkenntnistheorie und Prophetie. Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1966.
- KRYISINSKY, Wladimir, *La novela en sus modernidades: a favor y en contra de Bajtin*, Frankfurt/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998.
- LAKOFF, George i JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, London: The University of Chicago Press, 2003.
- LAKOFF, George i TURNER, Mark, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1989.
- LAMARQUE, Peter i H. OLSEN, Stein, *Truth, Fiction, and Literature*, Oxford: Claredon Press, 1996.
- LAUTREAMONT, *Œuvres complètes*, Paris : A. Lacroix, 1869.
- LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*, Madrid: Cátedra, 1985. Traducció d'Augusto de Gálvez-Cañero.
- LE GRAND, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal/Paris : XYZ/L'Harmattan, 1995.
- LE GRAND, Eva (Ed.), *Séductions du kitsch. Roman, art et culture*, Montréal : XYZ éditeur, 1996.
- LEMMENS, Kateri, *La part de l'œuvre: nihilisme et création* [Tesi doctoral] Bourses FQRSC/CRSH/ Université de Sherbrooke, 2004.
- LLOP, Iris, «A Narrative Construction: The Idea of Central Europe in Milan Kundera's Writings» a Aleksandra KONARZEWSKA, Monika GLOSOWITZ, i Magdalena BARAN-SZOLTYS (Ed.) *Imagined Geographies Central European Spatial Narratives between 1984 and 2014*, Stuttgart: Ibidem Verlag, 2018, p.19-38.

- LLOP MANGAS, Iris, «Kundera lector de Broch: la novela como forma de conocimiento», *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, Número extraordinario 5, 2019, p. 80-93.
- LORANDINI, Francesca, «Traduire Rabelais tous azimuts. Le cas de *L'Atelier du roman* », *L'Année rabelaisienne*, 3, 2019, p. 359-360.
- LORANDINI, Francesca, *Au-delà du formalisme. La critique des écrivains pendant la seconde moitié du XXe siècle (France-Italie)*, Paris: Classiques Garnier, 2019.
- LUKÁCS, György, *La teoria de la novel·la*, Barcelona: Edicions 62, 1965. Traducció de Michael Faber-Kaiser.
- LUKÁCS, György, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus. Lukács Werke. Essays über Realismus. Band 4*, Neuwied: Luchterhand, 1971.
- LUKÁCS, György, *El alma y las formas*, València: Publicacions de la Universitat de València, 2013. Traducció de Manuel Sacristán.
- LÜTZELER, Paul Michael, *Die Entropie des Menschen. Studien zum Werk Hermann Brochs*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- LÜTZELER, Paul Michael i KESSLER, Michael (Hg.), *Hermann Broch. Das dichterische Werk*, Tübingen: Stauffenburg., 1987.
- LÜTZELER, Paul Michael i BROCH, Hermann, *Visionary in Exile*, New York: Camden House, 2003.
- MAGRIS, Claudio, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona : Península, 1993. Traducció de Pilar Estelrich.
- MAILLÉ, Bruno, «Notre résurrection sud-américaine», *L'Atelier du roman*, 83, 2015, p. 28-33.
- MANDELKOW, Karl Robert, *Herman Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“: Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1962.
- MANN, Thomas, *Zeit und Werk*, Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.
- MANN, Thomas, *La muntanya màgica*, Barcelona: Edicions 62, 2007. Traducció de Carme Gala.
- MARCOTTE, Sophie, RICARD, François i DAUNAIS, Isabelle (Ed.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal : Boréal, 2010.

- MARTENS, Gunther, *Ein Text ohne Ende für Denkenden. Zum Verhältnis von Literatur und Philosophie in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999.
- MARTÍ MONTERDE, Antoni, *Poética del café: un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona: Anagrama, 2007.
- MARTÍ MONTERDE, Antoni, *Un somni europeu: Història intel·lectual de la Literatura Comparada*, València: Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- MASSE, François, «Portrait d'un romancier en critique», *L'Atelier du roman*, 46, 2006, p. 40-45.
- MCBRIDE, Patricia, *The Void of Ethics: Robert Musil and the Experience of Modernity*, Illinois: Northwestern University Press, 2006.
- MELIC Katarina, *Quand la Muse de l'Histoire entre en scène L'Histoire ou les stratégies fictionnelles de Milan Kundera*, Ontario: Queen's University Kingston, 1999 [Tesi doctoral no publicada].
- MISURELLA, Fred, *Understanding Milan Kundera: Public Events, Private Affairs*, Columbia: University of South Carolina Press, 1993.
- MONDON, Christine, *Écritures romanesques et philosophie*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface, «Virginia Woolf, l'essai comme écriture totale» *L'Atelier du roman*, 83, 2015, p. 54-60.
- MOSER, Walter, «La Mise à l'essai des discours dans L'Homme sans qualités de Robert Musil», *Canadian Review of Comparative Literature*, 12, 1, 1985, p.12-45.
- MOSLEY, David, «Milan Kundera's Polyphonic Novels and the Poetics of Divestment» *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*, 12, 2011, p. 279-289.
- MURAY, Philippe, «Le propre de la critique», *L'Atelier du roman*, 6, 1996, p. 17-30.
- MURAY, Philippe, «Pivot et son peuple», *L'Atelier du roman*, n°27, 2001, p. 59-67.

- MUSIL, Robert, *Gesammelte Werke 8 Essays und Reden*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1978.
- MUSIL, Robert, «La coneixença del poeta», *Revista Reduccions*, 27, 1985
Traducció de Ricard Torrents.
- MUSIL, Robert, *Ensayos y conferencias*, Madrid: Visor, 1992. Traducció de José L. Arántegui.
- MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos, 1*, Barcelona: Seix Barral, 2004.
Traducció de José M. Sáenz.
- MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos, 2*, Barcelona: Seix Barral, 2004,
Traducció de Feliu Formosa i Pedro Madrigal.
- MUSIL, Robert, *Diarios. (2. Vol)*. Barcelona: Debolsillo, 2004. Traducció de Elisa Renau Piqueras.
- MUSIL, Robert, *Robert Musil: Gesammelte Werke*, Oregon Publishing. Kindle Edition..
- NARDON, Walter, *La parte e l'intero. L'eredità del romanço in Gianni Celati e Milan Kundera*, Trento: Università degli Studi di Trento, 2007.
- NARDON, Walter i TIRINANZI DE MEDICI, Carlo (Ed.), *Pro e contro la trama*, Trento: Università degli Studi di Trento, 2012.
- NAULLEAU, Éric, «Journal d'un critique de la critique» *L'Atelier du roman*, 27, 2001, p. 30-42.
- NEHAMAS, Alexander, *Nietzsche, life as literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- NEKULA, Marek, *Franz Kafka and his Prague Contexts*, Praha: Charles University in Prague/Karolinum Press, 2016.
- NĚMCOVA BANERJEE, Maria, *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera*, New York: Grove Weidenfeld, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Més enllà del bé i del mal*, Barcelona: Edicions 62, 2000.
Traducció de Miquel Costa.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*, València: Editorial dialogo, 2000. Traducció de Joan B. Llinares.

- NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogia de la moral*, Barcelona: Edicions 62, 2010. Traducció de Joan Leita.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos (1882-1885) Volumen III*. Madrid: Tecnos, 2010. Traducció de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora*, Madrid: Tecnos, 2017 Traducció de Jaime Aspiunza.
- NIETZSCHE, Friedrich i D'IORIO, Paolo, *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen (eKGWB)* [En línia] Paris: Association HyperNietzsche.
- NOVALIS, *Fragments. A cura de Robert Caner-Liese*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998. Traducció de Robert Caner-Liese.
- NUSSBAUM, Martha C., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid: Espasa Calpe, 1964.
- PASCAL, Blaise, *Œuvres de Pascal : pensées, lettres et opuscules divers*, Paris: N. Chaix, 1864.
- PAVEL, Thomas *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003. [PAVEL, Thomas, *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona: Crítica, 2005. Traducció de David Roas].
- PETRO, Peter (Ed.), *Critical Essays on Milan Kundera*, New York: G. K. Hall & Co, 1999.
- PHILIPPE, Gilles (Ed.), *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*. Paris : Sedes, 2000.
- PIERSSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre: Essais d'épistémocritique*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.
- PIKULIK, Lothar, *Friibromantik: Epoche – Werke – Wirkung*, München: C.H.Beck, 2000.
- PINO ESTIVILL, Esther, *Circulación de textos y usos de Roland Barthes en la crítica literaria francesa, española y argentina (1965-2015)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2018 [Tesi doctoral].

- PRECHT, Richard David, *Die gleitende Logik der Seele*, Stuttgart: M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.
- PROGUIDIS, Lakis, *Un écrivain malgré la critique. Essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz*, Paris: Gallimard, 1989.
- PROGUIDIS, Lakis, «L'ecoïsme», *L'Infîni*, 39, Automne 1992.
- PROGUIDIS, Lakis, *La conquête du roman: essai sur l'oeuvre d'Alexandre Papadiamantis*, Paris: EHESS, 1994 [Tesi doctoral].
- PROGUIDIS, Lakis, «Le roman est un art» *L'Atelier du roman*, 6, 1996, p. 50-66.
- PROGUIDIS, Lakis, *La conquête du roman: de Papadiamantis à Boccace*, Paris: Les Belles lettres, 1997.
- PROGUIDIS, Lakis, «Aux temps de l'écriture», *L'Atelier du roman*, 27, 2001, p. 43-50.
- PROGUIDIS Lakis i DUSSIDOUR, Dominique, «L'Atelier du roman est né d'un amour littéraire. Entretien avec Lakis Proguidis», *Remue*, Hiver, 2013 [En línia] Paris : L'Atelier du roman.
- PROGUIDIS, Lakis, «Ouverture», *L'Atelier du roman*, 83, 2015, p.7-12.
- PROGUIDIS, Lakis, «Le partage des eaux», *L'Atelier du roman*, 83, 2015, p. 61-66.
- PROGUIDIS, Lakis, *Rabelais, que le roman commence !*, Paris: Pierre-Guillaume de Roux, 2017
- PROGUIDIS, Lakis i MAILLART, Olivier, « Lakis Proguidis: « L'art de Rabelais est né des mystères médiévaux » » *Phillit*, 10 de febrer de 2017 [En línia].
- PROGUIDIS Lakis i FAERBER, Johan, «La revue *L'Atelier du roman*: « Nous essayons faire revenir au temps présent les grands romanciers » » *Diacritik*, 10 de novembre de 2017 [En línia].
- PUTNAM, Hilary, *Meaning and the Moral Sciences*, London: Routledge, 2010.
- RABATÉ, Jean-Michel, « Le sourire du somnambule: de Broch à Kundera », *Critique*, 433-434, 1983 p. 505- 521.

- REITTER, Paul, «Kafka mal interpretat» *El funàmbul*, 11, 2018, p.13-21.
Traducció de David Cuscó [«Misreading Kafka» *Jewish Review of Books*, 3, 2010]
- Revista *L'Atelier du roman*, Paris : L'Arlea, 1-4; Les Belles Lettres, 5-16 ; La Table Ronde, 17-32 ; Flammarion, 33-40 i 58-87, Flammarion/Boréal, 41-57 ; Pierre-Guillaume de Roux, 88-92 ; Buchet Chastel, 93-98.
ISSN : 1249-2744.
- RICARD, François, «Variation sur l'art de la variation», *La littérature contre elle-même*, Montréal: Boréal, 1985, p. 45-49.
- RICARD, François, «Petit saynète universitaire» *L'Atelier du roman*, 6, 1996, p. 9-16.
- RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*. Paris : Gallimard, 2003.
- RICARD, François i ROVÈRE, Maxime, «Œuvre, plutôt qu'œuvres complètes», *Le Magazine littéraire*, 507, Abril, 2011, p. 50.
- RICARD, François, «La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera» *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, 9, 2018, p.137-150.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit* (3. Vols), Paris : Seuil, 1983-1985 [RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I, Configuración del tiempo en el relato histórico*, México D. F.: Siglo XXI, 2004. Traducció d'Agustín Neira].
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975.
- RIENDEAU, Pascal, *Méditation et vision de l'essai, Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, Montréal: Éditions Nota bene, 2012.
- RIENDEAU, Pascal, «La rencontre du savoir et du soi dans l'essai» *Études littéraires*, 37, 1, 2005, p. 91–103.
- RITZER, Monika, *Hermann Broch und die Kulturkrise im frühen 20. Jahrhundert*, Stuttgart: J. B Metzler, 1988.
- RIZEK, Martin, *Comment devient-on Kundera?*. Paris: L'Harmattan Kindle Edition, 2001 .
- RIZZANTE, Massimo, «SIR: Seminario Internazionale sul Romanzo. La storia» [En línia] Trento: Università degli Studi di Trento <<https://r.unitn.it/it/lett/sir/sir-la-storia>>.

- RIZZANTE, Massimo, (Ed.), *Milan Kundera. Riga.*, 20, Milano: Marcos y Marcos, 2002.
- RIZZANTE, Massimo, NARDON, Walter i ZANGRANDO, Stefano (Ed.), *La scoperta del romanzo*, Pesaro: Metauro Edizioni, 2005.
- RIZZANTE, Massimo, *L'albero. Saggi sul romanzo*, Venezia: Marsilio Editori, 2007.
- RIZZANTE, Massimo (Ed.), *Finzione e documento nel romanzo*, Trento: Università degli studi di Trento, 2008.
- RIZZANTE, Massimo, *Non siamo gli ultimi: la letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana*, Milano: Effigie, 2009.
- RIZZANTE, Massimo, «La littérature ou lettres aux amis inconnus», *L'Atelier du roman*, 83, 2015, p. 21-27.
- RIZZANTE, Massimo, *Un dialogo infinito. Note in margine a un massacro*, Milano: Effigie, 2015.
- RIZZANTE, Massimo, *L'albero del romanzo: un saggio per tutti e per nessuno*, Milano: Effigie, 2018.
- ROBERT, Marthe, *Kafka*, Paris: Gallimard, 1960.
- ROBIN, Régine, «L'auto-théorisation d'un romancier: Serge Doubrovsky» *Études françaises*, 33, 1, 1997, p. 45–59.
- RODRIGUEZ, Ramón, *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid: Síntesis, 1994.
- RORTY, Richard, *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- ROTH, Marie-Louise, *Gedanken und Dichtung. Essays zu Robert Musil*, Saarbrücken: Saarbrücken Druckerei und Verlag, 1987.
- RUCHEL-STOCKMANS, Katarzyna, *Images Performing History: Photography and Representations of the Past in European Art after 1989*, Leuven: Leuven University Press, 2015.
- SAARILUOMA (STEINBY, née SAARILUOMA), Liisa « Kundera, Broch und die Tradition des modernen Romans», *Poetica*, 30, 1-2, 1999, p. 179-199.

- SÁNCHEZ MECA, Diego, «Estudio preliminar» a SCHLEGEL, Friedrich, *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 9-34.
- SÁNCHEZ MECA, Diego, «Friedrich Schlegel y la ironía romántica», *ER. Revista de Filosofía*, 26, 1999, p. 85-114.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, Paris: Gallimard, 2012.
- SAULIN-RYCKEWAERT, Anneliese, *Théorie et pratique du roman européen dans l'œuvre de Milan Kundera*, Lille : Université Charles-de-Gaulle Lille III, 2003 [Tesi doctoral].
- SAULIN-RYCKEWAERT, Anneliese, «La place de l'individu dans l'Histoire selon Milan Kundera» *Les Lettres Romanes*, 61, 1-2, 2007, p. 57-74.
- SCARPETTA, Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris: Grasset-Kindle Edition, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza Editorial, 1994. Traducció de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó.
- SCHLOSSER, Horst Dieter i ZIMMERMANN, Hans Dieter, (Ed.), *Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Lenz, Paul Nizon, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Christa Wolf und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- SCHMITZ-EMANS, Monika «Reflexionen über Präsenz. Poetikvorlesungen als Experimente mit dem Ich und mit der Zeit» a SCHMITZ-EMANS, Monika, SCHMITT, Claudia i WINTERHALTER, Christian (Ed.) *Komparatistik als Humanwissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, p. 377-386.
- SCHMITZ-EMANS, Monika, LINDEMANN, Uwe i SCHMELING, Manfred, (Ed.), *Poetiken: Autoren - Texte – Begriffe*. Berlin: De Gruyter, 2009.
- SCHÖNE, Albrecht, «Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil», *Euphorion Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 55, 3, 1961, p. 196–220.
- SELBMANN, Rolf, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

- SIDLER, Judith, *Literarisiertes Tagtraum*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- ŠKVORECKÝ, Josef, «Some Contemporary Czech Prose Writers» *Novel, a Forum for Fiction*, 4, 1, 1970, p. 5-13.
- ŠKVORECKÝ, Josef, «At Home in Exile: Czech Writers in the West» *Books Abroad* 50, 2, 1976, p. 308-313.
- ŠKVORECKÝ, Josef, «Panorama of (Unionized) Czech Writers» *World Literature Today*, 57, 1, 1983, p. 50-53.
- SMITH, Zadie, *Changing My Mind: Occasional Essays*. London: Penguin, 2009.
- SPIILKA, Marc, «Henry James and Walter Besant: 'The Art of Fiction' controversy», *Novel: a Forum on Fiction*, 6, 2, 1973, p. 101-119.
- STEINBY, Liisa i KLAPURI, Tintti (Ed.), *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*, London: Anthem Press, 2013
- STEINBY, Liisa, *Kundera and Modernity*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2013.
- STEINECKE, Hartmut, *Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantypus der Moderne*, Bonn: H. Bouvier, 1968.
- STERN, Joseph Peter, «Nietzsche y la idea de metáfora» *Cuaderno Gris*, 5, 1992.
- STRELKA, Joseph, *Kafka, Musil, Broch und die Entwicklung des modernen Romans*, Wien/Hannover/Bern: Forum Verlag, 1959.
- SUSINI-ANASTOPOULUS, Françoise, *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- SZONDI, Peter, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- SZONDI, Peter, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975 [SZONDI, Peter, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid: Abada Editores, 2006. Traducció de Joaquín Chamorro Mielke].
- SZONDI, Peter, *Poética y filosofía de la historia I: Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*, Madrid: Visor, 1992, p. 210 Traducció de Francisco L. Lisi.

- TADIÉ, Jean Yves, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris: Belfond, 1990.
- TALAY-TURNER, Zeynep, *Philosophy, Literature and the Dissolution of the Subject. Nietzsche, Musil, Atay*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la critique*, Paris: Gallimard, 1939.
- THIRLWELL, Adam, *The Delighted States: A Book of Novels, Romances, & Their Unknown Translators, Containing Ten Languages, Set on Four Continents, & Accompanied by Maps, & a Variety of Helpful Indexes*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- THIRLWELL, Adam, *Miss Herbert: an essay in five parts*, London: Vintage Books, 2009 [THIRLWELL, *La novela múltiple*, Barcelona: Anagrama, 2014. Traducció d'Aleix Montoto].
- TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique*, Paris: Seuil, 1984.
- TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris: Flammarion, 2007.
- VALDÉS, Mario J., *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Amsterdam: Rodopi, 1995, p. 27.
- VIÑAS PIQUER, David, *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*, Sevilla: Alfar- Fundación Francisco Ayala, 2003.
- VOLEK, Emil i JANDOVÁ, Jarmila (Ed.), *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, Santafé de Bogotá: Plaza & Janes Editores Colombia, 2000. Traducció de Jarmila Jandová.
- VÖLSE, Hans Joachim, *Im Labyrinth des Wissens : zu Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag-Springer, 1990.
- VOLK, Ulrich, *Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
- VON HEYDEBRAND, Renate, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*; Münster: Aschendorff, 1966.
- WAHNÓN, Sultana (Ed.), *El problema de la interpretación literaria: fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.

- WAHNÓN, Sultana (Ed.), *Perspectivas actuales de hermenéutica literaria. Para otra ética de la interpretación*, Granada: EUG, 2014.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Routledge, 1990.
- WEISSBERG, Liliane, «Versuch einer Sprache des Möglichen: Zum Problem des Erzählens bei Robert Musil», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 54, 3, 1980, p 464–484.
- WIRTH, Jason M., *Commiserating with Devastated Things. Milan Kundera and the Entitlements of Thinking*, New York: Fordham University Press, 2016.
- WOOD, James, *How Fiction Works*, New York: Picador, 2009 [WOOD, *Los mecanismos de la ficción*, Madrid: Taurus, 2016. Traducció d'Ana Herrera].
- WOODS, Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon: Multilingual Matters, 2006.
- WOODS, Michelle, *Kafka Translated*, New York/London: Bloomsbury, 2014.
- WOOLF, Virginia, *Collected Essays. Vol I*, London: The Hogarth Press, 1966.
- WOOLF, Virginia, *Collected Essays. Vol II*, London: The Hogarth Press, 1966.
- WOOLF, Virginia, *A Writer's Diary*, London: The Hogarth Press, 1953.
- ŽEHROVÁ, Lenka, «Sur les traces de Franz Kafka dans l'œuvre de Milan Kundera» *Svět literatury – Časopis pro novodobé literatury (World of Literature – Journal for Modern Literatures)*, Special Issue: Le monde de la littérature, 2015, p. 141-148.